



72С(С2)1
Ц20

УДК 726.6

Царева М. В.

Каменный свидетель. Киев, «Будівельник», 1973, стр. 72

В ансамбле историко-архитектурных памятников Киева одно из ведущих мест занимает Владимирский собор. О том, как проектировался, строился и расписывался собор, рассказано в этой брошюре.

Читатели узнают, на чьи средства, с какими трудностями и на протяжении какого времени строился собор, почему В. М. Васнецов согласился писать на его стенах, кто еще из художников принимал участие в работе, о влиянии работы в соборе на судьбу М. А. Врубеля, о гражданском подвиге всего коллектива художников, которые оставили нам неоценимое наследство историко-монументальной живописи.

Брошюра написана на основе изученных архивных материалов, историко-литературных произведений, воспоминаний современников, переписки деятелей культуры, а также научных работ.

Брошюра рассчитана на широкий круг читателей. Рисунков 15.

0284—095
Ц М203(04)—73 528—73

ВСЕ, ЯК БУЛО

На дошці, яка прикріплена на внутрішній стіні собору біля головного входу, написано: «Сооружень сей святой храм во имя святого равноапостольного князя Владимира, просветителя России, съ Высочайшего соизволения Государя Императора Николая Павловича... Заложен 15 июля 1862 года при Государе Императоре Александре Николаевиче... Освящен въ благополучное царствование Благочестивейшаго Государя Императора Николая Александровича...»

Далі йде перелік вельможних членів так званого будівельного Комітету та сановних представників київської знати, які нібито докладали багато зусиль, щоб збудувати собор.

А як було справді?

Ще у 1948 році, коли проводилися реставраційні роботи у київському Володимирському соборі, мене зацікавили історія спорудження його та зміст монументальних полотен настінного живопису.

Художник П. Д. Корін із захватом відзивався про живопис та про національне звучання всього внутрішнього розпису. Така точка зору була для мене новою. Адже у дореволюційних джерелах настійно стверджувалось, що собор розписаний у візантійському стилі, а за архітектурною формою схожий на базиліку. Щоб дослідити історію будівництва і розпису собору, потрібно було дуже багато часу.

Переді мною пожовклі від часу аркуші нарисів про Древню Русь, архівних книг, списки ценців, спогади, статті, легенди, білини...

— Добро! — сказав князь, когда выслушал он

Улики царьградского мниха,—

Тобою, отец, я теперь убежден...

Царьградский философ и мних тому рад,

Что хочет Владимир креститься.

— Смотри ж,— говорит,— для небесных наград,

Чтоб в райский по смерти войти вертоград,

Ты должен душою смириться.

— Смирюсь,— говорит ему князь,— я готов —

Но только смирюсь без урону.
Спустить в Черторой десять сотен стругов,
Коль выкуп добуду с корсунских купцов,
Я города пальцем не трону!

Увидели греки в заливе суда,
У стен уж дружина толпится,
Пошли толковать и сюда, и туда.
Настала, как есть, христианам беда:
Приехал Владимир креститься!
...И шлет в Византию послов ко двору:
— Цари Константин да Василий!
Смиренно я сватаю вашу сестру,
Не то вас обоих дружиной припру,
Так вступим в родство без насилья!

Прорахувались греки. Охрестившись, Володимир не віддав їм своєї землі і народу. Ні красуня царівна Ганна, ні розшите золотом царське вбрання, подароване константинопольськими василевсами, ані корона царська не затьмарили розуму князя руського. Він спокійно наказав боярам:

— Візьміть і сховайте царську одержу мою і корону. У неї я буду вбиратися для розмови з імператорами, зі своїми ж людьми буду аки князь.

— А як же будеш додержуватись ряду? — стривожились грецькі патрикії. — Ми маємо на думці послати у Київ свого єпископа.

Посміхнувся лукаво Володимир.

— До Києва ми запрошуємо ваших учителів і зодчих...

Зрозуміли греки — перехитрив їх син князя Святослава і рабині Малуші, що зрікся віри предків заради величі батьківщини.

Невдовзі на київських горах вирости білокам'яні палаци, зазолотились церковні куполи, розквітли оновлені науки і ремесла, зашуміла багатомовна торгівля.

Але ось не стало Володимира, зажерливі бояри знову почали шматувати Русь. Зачинились для простого люду князівські ворота, почали вельможі розмовляти з народом з вікон другого ярусу. Вони забули Володимира, який об'єднав рідні землі, і ніде на всій великій відвойованій ним території не було споруджено на його честь жодного пам'ятника. Лише через вісім століть завдяки старанням передових діячів культури почали споруджувати бронзовий пам'ятник на Михайлівській горі (нині Володимирській).

Однак прості люди того часу вважали, що достойним пам'ятником Володимиру може бути тільки храм: «З часів хрещення Русі на нашій землі, — говорили вони, — заведено на честь воїнів та дбайливців за вітчизну споруджувати храми. З дніпровських круч батько наш Володимир скидав Перуна, а нині йому самому ідолище ладять!». Прислухались царські слуги до розмов у народі і зміркували: «Кругом селянські повстання і бунти, ремство на монарха, а про Володимира не згасає добра пам'ять у народі». Порадилися і вирішили звернутися до царя з пропозицією побудувати у Києві собор на честь Володимира.

Юрби богомольців рознесуть вісті про цю подію по всій землі руській і піднесуть авторитет царя. Незабаром цар прислав у Київ свою «милостиву волю» — дозволив будувати храм, але... на кошти, зібрані з народу.

Так у 1852 році у канцелярії київського генерал-губернатора з'явилась справа № 474 «Про збирання коштів на будівництво собору на честь Святого Рівноапостольного князя Володимира».

Я перечитую підписні листи «казенних і не казенних християн всієї Русі»: «...до Комітету, заснованого у місті Києві... Просимо прийняти від общини один карбованець сорок вісім копійок».

У два товстих томи переплетені їх грошові перекази на простому папері. Виділяються гербові листки про внески приватних осіб — графів, купців, ієромонахів. Але хіба ж це не ті самі трудові копійки, що пахнуть мужицьким потом і кров'ю?

Поки збирали кошти, створений київськими властями «Тимчасовий будівельний комітет» з вищих чинів духовенства і представників губернатора замовив проект собору відомому архітектору І. В. Штрому. Члени Комітету говорили і писали в газетах про чесноті батюшки царя, що надумав увічнити пам'ять великого просвітителя Русі. Государ, мовляв, наказав не шкодувати коштів (!) на проектування споруди. Штром дійсно гаряче взявся за запропоновану роботу. Йому випала рідкісна нагода — одержати непогану винагороду і звання академіка. Він створив грандіозний проект хресто-подібного у плані з тринадцятьма куполами собору. Цар затвердив проект. Штром одержав звання академіка архітектури і велику винагороду. Але ні цар, ні архітектор не подікавилися, чи є кошти, не-

обхідні для здійснення цього проекту. Спорудження собору коштувало 500—700 тисяч карбованців, а добровільні пожертвування становили всього 100 тисяч.

Члени Комітету спробували звернутися до «великого, гуманного благодійника царя» за позикою, але одержали лаконічну відповідь: «Пам'ятник народний, тому державних грошей на його спорудження витратити не належить». І справа, як говорилося на Русі, потрапила у «довгий ящик». Правда, були внесені пропозиції щодо прибудови за ці гроші теплового храму до Софійського собору, але ці прибудови вскрай зіпсували б ансамбль.

Таким чином, протягом кількох років гроші, зібрані з народу для спорудження храму на честь Володимира, лежали.

Чутка про них дійшла до херсонеського митрополита. Заручившись підтримкою впливових осіб, він звернувся до церковних властей з листом. У Києві, мовляв, не справились із будівництвом собору, то нехай віддадуть гроші нам, і ми збудуємо собор на місці хрещення Володимира у Херсонесі. Тоді київський митрополит викликав свого єпархіального архітектора П. І. Спарро і наказав переробити проект І. В. Штрома з таким розрахунком, щоб його можна було здійснити за наявну суму. Спарро, не довго думаючи, ліквідував бокові частини у проекті Штрома, які надавали будівлі форми видовженого хреста, і залишив тільки центральну частину з сімома куполами.

І цей проект теж був схвалений царем у 1861 році. Здавалося, що вже можна було розпочинати будівництво. Місце обрано (на площі біля Бібіковського бульвару, нині бульвару Т. Г. Шевченка), проект перероблено і затверджено, кошторис складено, але тепер почались суперечки з приводу того, в який бік повернути головний фасад споруди. І тривали ці суперечки до 1862 року, поки власті не змінили склад Комітету, до якого за рахунок скорочення кількості представників духовенства ввели відставного інженера-полковника Часника, повітового суддю Бадилевського, купця Федоровича, інженера-полковника Біркіна та ін.

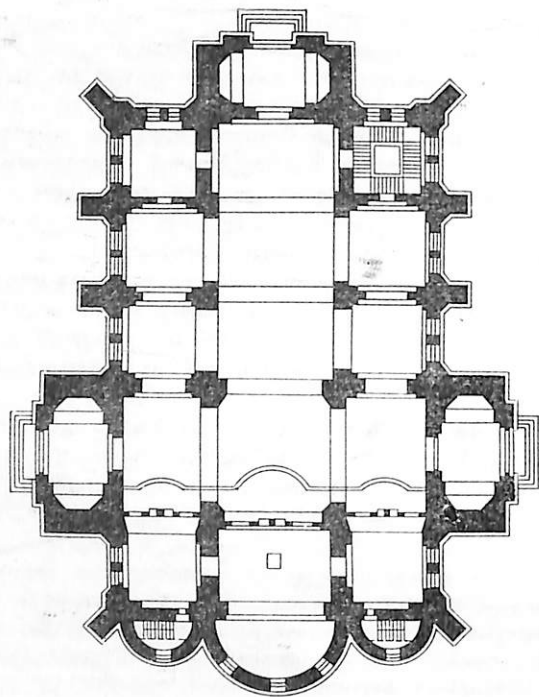
Нарешті оголосили будівельні торги. Тепер зволікали підрядчики Федорович, Починін, Рапопорт та Ховалкін. Хитрий Ховалкін оголосив, що не заради заробітку, а лише з любові до пам'яті батюшки Володимира згоден побудувати собор за 100 тисяч карбованців.

У справі генерал-губернаторської канцелярії так і записано: «Внаслідок такої відданості за ним був залишений проект і укладено контракт 29 березня 1862 року». Нашвидку розбили дільницю під забудову і 15 липня 1862 року митрополит Арсеній освятив закладку собору, а потім відписав грекам, що закладка собору відбулась і тому гроші передані їм не будуть. До цієї ж «справи» через короткий час підшили доповідну записку архітектора: «Доставлений підрядчиком Ховалкіним будівельний камінь такий поганий, що скористатися ним неможливо, і якщо його не замінити, доведеться фундамент класти з цегли». Так і зробили — собор стоїть на цегляному фундаменті.

Чи то через шахрайства підрядчиків, чи то через невпевненість у своїх силах архітектор Спарро відмовився від керівництва будівництвом собору, і губернатор Васильчиков призначив керівником будівництва архітектора О. В. Беретті, який закінчував у Києві розпочаті батьком будівлі.

Беретті, ознайомившись з переробленим Спарро проектом, заявив, що внесе більш істотні зміни у проект. Його поправки були прийняті захоплено, адже він обіцяв за ті самі гроші побудувати храм, удвоє більший. Проект Беретті і кошторис без зволікань затвердили у Києві і в Петербурзі.

Десять років тривав так званий організаційний період спорудження собору. За цей час проект грандіозної споруди з тринадцятьма куполами був спотворений до невпізнанності. Жоден з його «вітчимів», вносячи зміни, не думав ні про цілісність композиції, ні про ідею творіння. Беретті, наприклад, переслідував лише одну мету — зробити щось таке, щоб посоромити колег-невігласів. Коли проект і кошторис передали йому, він заявив, що не повірив своїм очам — такі в проекті величезні надмірності та безглуздості. З благословіння його високопреосвященства на затвердженому вже фасаді Беретті зробив червоними лініями новий масштаб, взявши за сажень з колишнього масштабу 2,5 аршина. Спроектував прибудови, хори, три престולי замість одного (мається на увазі на першому поверсі), підвальний поверх з приміщеннями для калориферів та причетчиків, а головне — досяг збільшення приміщення більш ніж удвоє (з 51 до 127 квадратних сажнів), не рахуючи хорів. При цьому збільшив куполи і зменшив початковий кошторис (158 тисяч за Спарро) до 141 тисячі.



План Володимирського собору.

Таким чином, за планом О. В. Беретті собор має такі розміри: головний фасад 13,5, довжина будови 22,5, а висота до хреста головного купола — 23 сажени. Прагнучи збільшити приміщення для бокових вівтарів першого поверху, Беретті непродумано зменшив головні стовпи і зовнішні стіни і залишив поза увагою міцність споруди — головні поперечні арки не мали належного протирозпору на зовнішніх стінах.

Деякі спеціалісти ще тоді висловлювали сумніви щодо переконливості проекту Беретті: дуже вже тонкими були стіни, щоб вони

могли витримувати куполи. Але авторитет Беретті і та обставина, що його план беззастережно був затверджений царем, дозволяли висловлювати таку думку тільки пошепки, та й то в неофіційних колах.

В результаті, коли споруда собору була зведена до куполів, стіни тріснули. Розійшлись склепіння та арки. Роботи довелося припинити. Створили комісію на чолі з архітекторами Кузьмим і Маєвським для розслідування причин аварії. Комісія запропонувала укріпити стіни контрфорсами. У Петербурзі вирішили перевірити висновки комісії і до Києва прибула нова комісія на чолі з автором першого проекту собору — І. В. Штромом.

Вивчивши справу, комісія знайшла, що причинами пошкодження були: «...нерівномірність осідання стін та стовпів, причому основа стовпів закладена вище, ніж основа стін, де влаштовані підвальні поверхи; відсутність розпірних арок між стінами та стовпами і те, що основа стовпів виконана без розширення. П'яти всіх склепінь, як нижніх так і верхніх, піднесені дуже високо відносно п'ят арок між стовпами, в'язі ж недостатні і зварені не належним чином».

Відносно цього висновку Беретті писав, що склепіння зроблені ним парусні, і дійсно плоскі, але резонанс у церкві чудовий, а склепіння є прикрасою собору (на склепіннях він мав на синьому полі розкидати золоті зорі).

На це не без єхидства зауважує автор статті в «Киевской старине» (1884 рік): «...резонансу цього ніхто не чув і зірок ніхто не бачив, а собору загрожувало повне зруйнування».

Але не так легко було збити з пантелику упертого Беретті. Так, у своїй брошюрі «О строящемся соборе во имя св. Владимира в Киеве» (1884 рік) він влучає академіку Штрому просто в лоб: «...мої панове критики Штром і Маєвський не могли б похвалитися своїми будівлями... у Кадетському корпусі (архітектор І. В. Штром)... у різних місцях тріщини, а у Госпіталі пролягли склепіннями у коридорах, по усіх поверхах. Пан Штром не замислювався над засобами. Для складання проекту собору (Володимирського) він забрав у мене Голованова, котрого я виховав і привіз із Петербурга... А без цього мого учня Штром не зміг би скласти свій проект собору... Штром одержав звання академіка за програму, котру... не бачив, бо сам мешкав у Києві, а роботу цю робив для

нього у Петербурзі Макаров... мій учень... згодом відомий архітектор»¹.

Ось яким чином «обрусілі» знаменитості використовували російські таланти, вибираючись по сходах слави. А ми про це дізнаємося випадково — з бійок між «сановними» ученими.

Чи не через страх перед інтригою і професор Р. Б. Бернгардт, починаючи роботу з метою проектування добудови, почав з того, що розхвалив Беретті, наговорив йому безліч компліментів щодо талановитих розрахунків проекту і хорошого технічного виконання робіт, а всю вину за аварію звалив на «чисто російську властивість, болюче місце майже всіх побудованих на Русі храмів — не співвіднесеність між собою конструктивних частин споруди».

Підводячи фундамент під свою теорію про «російську відсталість і безграмотність», професор залишив поза увагою, що Володимирський собор проектували аж ніяк не російські архітектори. Погрішивши проти істини, професор Бернгардт врятував себе від дошкульної сатири Беретті.

Отже, будівництво собору було припинено на невизначений час. Колишній Комітет розпущено і створено новий «Спеціальний технічний комітет», якому було доручено подальше ведення справ. Новий Комітет попросив у колишніх керівників креслення собору, але... їх не знайшли. Треба було складати план з натури.

До Комітету почали надходити найоригінальніші пропозиції щодо зміцнення стін. Так, наприклад, архітектор Іконников радив укріпити кам'яну коробку контрфорсами, а куполи зробити дерев'яними. Ніхто не знає, чим все це скінчилося б, але вичерпалися народні гроші, нічим було сплатувати дискусії вчених мужів. Тоді професори вирішили скріпити тріснуту споруду, як бочку, залізними обручами-в'язями і роз'їхались по своїх місцях. Інженер-генерал Біркін, який залишився у Києві, на питання громадян про причини аварії в соборі «авторитетно» пояснював, ніби собор розвалився через низьку кваліфікацію російського мужика-муляра. Це того самого, який спорудив тисячолітні пам'ятники архітектури!

Так і залишився стояти у прогниваючому риштуванні собор в

Тут і далі переклад автора.

ім'я Володимира. І нікому з сановитих не було до нього діла. Народні гроші розтринькали, а царський двір не тим був зайнятий. Видавець С. В. Кульженко у книзі «Собор св. Володимира в Києві» (1915 рік), звертаючись до питання про дальшу долю спорудження храму, догідливо підспівував монаршим слугам: «Всю справу (із спорудженням собору) врятувала державна воля государя Олександра Миколайовича».

А як все це було насправді?

У 1875 році з нагоди відкриття нової залізниці до Києва приїхав цар. Проїжджаючи у кареті по Бібіковському бульвару, він звернув увагу на руїни.

— Що це?

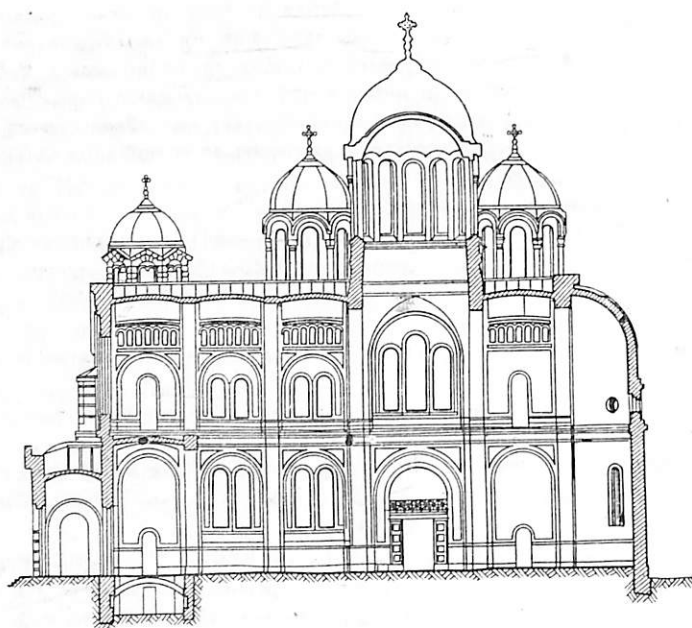
— Собор святого Володимира, ваша величність — відповів губернатор.

— На такому видному місці? Що скаже Європа? Адже тепер до Києва новою залізницею їхатимуть з усіх країн.

Заради збереження свого авторитету він наказав Міністерству внутрішніх справ добудувати собор, але з умовою, що внутрішній розпис прославлятиме дім Романових.

Міністерство внутрішніх справ розпустило «Спеціальний технічний комітет» і створило так званий «Будівельний комітет» під головуванням київського генерал-губернатора Гудим-Левковича. З Петербурга приїхав професор архітектури Р. Б. Бернгардт, який підготував проект добудови споруди і представив усі розрахунки і кошторис (250—290 тисяч карбованців). Керівництво будівництвом було передано архітектору В. М. Ніколаєву (пізніше академік архітектури), який приступив до роботи у липні 1876 року. Будівництво проводилось у неймовірно тяжких умовах. Найменший недогляд або прорахунок загрожував обвалом і загибеллю робітників. В цих важких умовах молодий архітектор В. М. Ніколаєв зумів закінчити будівництво собору.

Протягом двох десятиріч будівництвом і проектуванням собору займалось сім основних архітекторів. І оскільки кожен з них наслідував щось і когось, та ще й повинен був рахуватися з доповіднями, викликаними аварією та нестачею грошей, то врешті решт архітектура собору являла собою набір випадкових елементів без



План Володимирського собору в розрізі.

будь-якого поєднання, масивність другорядних прибудов свідчить про намагання архітекторів підтримати стіни, які мали розвалитися.

Диспропорція проявляє себе і у внутрішньому вигляді храму. Впадають у вічі залегкі внутрішні стовпи і неоднакові за обрисами головні плани. Середній, надто високий неф, замкнений у тісному куполі. Бокові нефи поділені хорами на нерівні частини — нижню і верхню. У нижній на глядача далять плафони, а вверху викликають подив негармонійності покриття з малими, наче випадково встановленими куполами. Природне освітлення нерівномірно надходить у різні частини храму. При загальній масивності зовнішнього вигляду будови нема простору для барабанів шести малих главок, у той

час як сьома, головна, оточена простором, зовсім не входить у композицію. І це є ще одним доказом того, що архітектори у всій архітектурі собору переслідували одну мету — полегшити верхню його частину.

Постає питання, чому Беретті, головний винуватець аварії собору, допустив такі серйозні помилки? Трагедія полягала в тому, що він недооцінював народних коренів російської архітектури. Перш ніж приступити до переробки проекту Штрома — Спарро, він поїхав по Росії з метою вивчення російської архітектури. Але... начебто при дослідженні древньоруських церков він не знайшов, чого шукав, тобто не знайшов зазначень на самостійні мотиви у древньоруській церковній архітектурі.

Як бачите, не знайшов. А ходити було не так вже й далеко. Бо ще задовго до того, як візантійські та італійські архітектори познайомилися з технікою кам'яних робіт, ті вже славились теслярською майстерністю. Тому здавна у древньоруські кам'яні храми привносились самотні форми дерев'яної архітектури. Беретті треба було лише придивитися до Софії Київської та до московського храму Василя Блаженного, де є дуже багато зазначень на самотні мотиви древньоруської монументальної архітектури.

Якби він перейняв традиції древньоруських зодчих, йому б, можливо, пощастило створити пам'ятник не тільки Володимирі, але й першим проявам древньоруської архітектури.

Не відчувши духу національної культури, він створив цей, за словами сучасників, хрещатий у плані семикупольний «корабель».

Отже, через чотири царювання пройшла історія спорудження київського Володимирського собору. Вартість будівельних робіт обчислювалась у 400 тисяч карбованців. Як бачимо, безгосподарність комітетів, скаредність синоду, жадібність царів, що не побажали видати позичку на здійснення проекту Штрома, призвели до того, що споруда була спотворена, а вартість її вилась майже в запроєктовану архітектором суму. Міцністю споруда не відзначалась. Коли розпочались штукатурні роботи, на стінках знову з'явилися тріщини. Довелось викликати спеціалістів і виконувати додаткові роботи.

Коли почали готувати стіни під живопис, знову утворились тріщини. Вони, правда, не загрожували самій будові, але для живопису були катастрофічно небезпечними, особливо якщо врахувати, що штукатурка під нього готувалась неправильно.

Вона нічого спільного не має із штукатуркою, наприклад Софійського собору, яка щільно прилягає до стін і становить з ними єдине ціле. У Володимирському соборі при найменшому русі споруди штукатурка відділялась (та й зараз відділяється) і осипалась.

У 1890 році досить голосно говорили про безвідповідальність осіб, причетних до будівництва собору, про те, що не тільки штукатурка під живопис неякісна, але й уся споруда побудована безграмотно, всупереч елементарним будівельним правилам і законам. І хоча собор не розвалився завдяки масивним укріпленням, але мине небагато часу і живопис почне гинути.

До високих інстанцій ці голоси розуму не доходили. «Двір» поспішав. Потрібен був ще один амвон, щоб держати у покорі народ.

Але час був вже не той. Нове, прогресивне настійно вривалося у життя. У Києві в цей час утворилося міцне ядро художників — вихованців школи М. І. Мурашка, тісно пов'язаних з передвижниками. Вони вирішили розписати стіни Володимирського собору полотнами на історичні теми епохи Володимира.

Серед цих сміливців були професор мистецтвознавства Петербурзького університету А. В. Прахов, російські художники В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, М. О. Врубель, українські художники М. І. Мурашко, А. О. Курінний, М. К. Пимоненко і вихованці рисувальної школи М. І. Мурашка, талановиті юнаки з народу — С. П. Костенко, С. П. Яремич, В. Д. Замирайло та інші.

ЧУДО

Внутрішній розпис собору розпочався у 90-і роки XIX століття — період назрівання революції. Монархія гарячково шукала шляхів до зміцнення свого становища. Цар чіплявся за релігію — єдиний засіб, що ще мав вплив на маси. Не випадково він вимагав, щоб собор був розписаний картинами, що прославляли дім Романових. Перевіряти виконання своєї волі він доручив представникам Київської духовної академії і Київського церковно-археологічного товариства. Ці реакційні сили вели жорстокий наступ на художників.

У статті поборника церковних канонів, ректора Київської духовної академії М. І. Петрова говорилося про те, що у 1882 році, коли добудова собору підходила до кінця, Київське церковно-археологічне товариство, згідно з височайшим повелінням, представило проект внутрішнього розпису.

Однак Андріян Вікторович Прахов, призначений Петербургом керувати роботами, мав свої міркування, і, не вступаючи у відкрити полеміку з київськими властями, просував інший план розпису і внутрішнього оздоблення. Він навчався в художній академії одночасно з Рєпіним, Мурашком та іншими передовими художниками-передвижниками. Академію закінчити йому не вдалося через хворобу очей, але він обрав собі діяльність, яка давала можливість постійно бути поряд з образотворчим мистецтвом і в міру сил сприяти його розвитку. У Київ Прахова привело відкриття древніх фресок Кирилівської церкви. У реставрації цих фресок брали участь засновник Київської рисувальної школи М. І. Мурашко та його учні. Пізніше виконавцем головних робіт був М. О. Врубель. До цього часу належить і будівництво Володимирського собору. Прахов і художники зацікавились спорудою, що добудовувалась, і дізналися, якими сюжетами збирається Київське церковно-археологічне товариство розписати її стіни.

У них виникла думка зірвати плани царя і розписати стіни собору творами на історичну тематику доби Київської Русі.

Обійшовши київські власті і використавши свої зв'язки у Петербурзі, Прахов добився призначення керівником робіт по внутрішньому опорядженню і розпису собору і представив на затвердження частину своєї програми. Вона різко розходила з завданням царя і була відхилена. Тоді Прахов, зманеврувавши, мобілізував своїх друзів з Російського археологічного товариства, використав хороші стосунки з міністром внутрішніх справ Толстим і домогся схвалення своїх планів. Петербург наказав київським властям рахуватися із думкою Прахова, як видатного вченого.

Доки точилися ці розмови, Прахов шукав для участі у розписах собору таких художників, чиї імена допомогли б йому боротися з косністю духовенства і «Будівельного комітету».

Він часто бував у Абрамцеві, де збирався цвіт художніх талантів. Там на нього велике враження справила недавно побудована і розписана Поленим, Васнецовим та іншими художниками церква.

Васнецов саме був вільний, бо тільки-но закінчив фриз «Кам'яний вік» для історичного музею у Москві. Йому хотілося в цьому ж плані продовжувати роботу. Тому, коли Прахов запропонував йому взяти участь у розписах Володимирського собору, Васнецов зрадив, але всупереч деяким твердженням, згодився не відразу.

Біографи розповідають, що Прахов виїхав з Абрамцева без певної відповіді від Віктора Михайловича. Сам же Васнецов всю ніч не спав, думав, прийняти пропозицію, чи ні. По-перше, боявся тиску церковників, а по-друге, сумнівався у власних силах. Карався, докоряв собі за нерішучість. «Конкуренції старих європейських майстрів злякався».

Він прагнув так зобразити богоматір, щоб вона не була схожою на зображення знаменитих італійських та іспанських художників... Згадав, як колись весною Олександра Володимирівна (дружина художника) винесла на повітря сина Мишка, і він, побачивши хмари,

В. М. Васнецов. Богоматір. Фрагмент картини «Страшний суд».



що пливли по блакитному небу, і пролітаючих пташок, сплеснув рученятами, ніби хотів обійняти, притиснути до свого серця все, що побачив осмислено вперше у своєму житті.

— В цей час уявилося мені ясно, що саме так треба зробити. Адже так просто ніхто ще не писав.

Цікаву деталь з приводу цього повідомив сучасник Васнецова Остроухов: «...На другий день після від'їзду Прахова з Абрамцева Віктор Михайлович... приніс написаний ним за ніч ескіз Богоматері, вирішений в основному так, як він згодом написав його в соборі».

Вранці того ж дня Віктор Михайлович надіслав Прахову телеграму про свою згоду взяти участь у розписах київського Володимирського собору, і листа, в якому висловлював побоювання, що консервативні діячі Києва можуть перешкодити виконанню задуманої програми. Прахов і сам знав, як важко буде боротися за історичний живопис на стінах собору, але покладаючись на свій авторитет, на зв'язки у Петербурзі, заспокоював Васнецова: «...Спасибі за вашу згоду. Забудьте всілякі побоювання. Оскільки у вас така важлива і тривала робота, вам необхідно на цей час зручно оселитися у Києві... Нам з вами треба ґрунтовно порозумітися і з'ясувати все».

І ось Васнецов із своєю численною сім'єю у Києві. Нашвидку влаштувавшись, художник знайомиться з столицею Древньоруської держави.

З початком робіт розгорнулася жорстока, невидима боротьба художників не тільки з «Будівельним комітетом», Київським церковно-археологічним товариством і губернатором, але й з декадентськими художніми колами, які використовували доступну їм пресу для цькування «соборян», як тоді називали колектив художників, що працювали у соборі.

Приймаючи з усіх боків удари, художники вперто йшли до накресленої мети, спираючись на підтримку передових художників-реалістів Росії й України.

Васнецов подавав хороший приклад молоді, придивляючись до української народної творчості, вивчаючи художню мову Древньої Русі. Для творчої переробки у Києві було багато матеріалів: тут і древні фрески Кирилівської церкви, і неповторні мозаїки Софії, до роґоцінні емалі, шитво, орнаменти.

У суцільному розписі стін Володимирського собору ми ясно бачимо традиційні візерунки українських рушників, сорочок, віконниць, печей — дещо стилізованих, але які зберегли характерні риси народної творчості. Орнаменти писалися без особливих перешкод, але що стосується історичних картин, то війна починалась з першого мазка пензля.

Однак «соборяни» діяли вміло, противники фактично не досягли своєї мети, хоча галасували надто багато.

Звернімося до того ж ректора духовної академії протоієрея Петрова. Вже коли собор був освячений, він писав, що Прахов ухилився від передачі до «Тимчасового будівельного комітету» загальної програми стінопису, виробленої Київським церковно-археологічним товариством, окремих ескізів.

Далі Петров нарікає, що Прахов сам добирав художників. Так, коли комітет відмовився від Селезнева, Прахов не допустив до роботи художника князя Кудашова, запрошеного віце-губернатором Баумгартеном.

Одного разу Київська духовна консисторія послала запит Прахову відносно того, «скільки має бути престолів у Володимирському соборі, на чіє ім'я і у яких місцях». Прахов, не відповівши, виїхав з Києва, і «Тимчасовий будівельний комітет» написав у консисторію: «...відносно числа престолів, а також і розміщення святих зображень у соборі Комітет не має ніяких відомостей, бо професор Прахов одноособово призначає свої зображення».

Петров обурюється і тим, що на всіх офіційних засіданнях і в листах Прахов і художники визнавали програму, вироблену Київським церковно-археологічним товариством, насправді ж видозмінювали цю програму, відступали від неї і перевищували її. У раковині апсиди головного вівтаря проектувалося написати знамення божої матері, а зображена була Богоматір з немовлям на руках, і до того ж із символічним рухом рук божої дитини, зрозумілим не для кожного.

Суперечать духу православної церкви багато з картин Васнецова. На іконостасах ми бачимо обличчя не святих, а начебто нині здравствуючих осіб. Нижній пояс апсиди головного вівтаря розписаний сонмами святих руської церкви, серед яких виявились і не

святителі. Замість пророків Самуїла і Захарія — написав Гедеона, Соломона та інших, зовсім і не пророків.

Суперечать духові православної церкви картини «Переддвер'я раю», «Бог-отець і розп'ятий син». Зображення Ісуса на стінах хорів як агнца заборонено вселенським собором. Петров наводить довгий список порушень канонів, куди входить і зображення Богоматері у головному нефі, зображення якої його ж колеги пропагували як «чудо». Так, не дивлячись на численні рогатки, художники вперто робили своє. Звичайно, уникнути церковних сюжетів при розписі храму вони не могли, тим більше, що епоха Володимира і епоха боротьби з татарською навалою тісно пов'язані з християнством. Однак вони прагнули євангельські сюжети писати на бокових площинах або давати їм зовсім нове трактування.

Розміщена на стелях головного нефа трилогія, на яку нападає Петров, як і решта живопису, позбавлені канонічності. Це грандіозні полотна, сповнені динаміки і темпераменту.

Зображення Христа у світлих переливчастих тонах у вигляді агнца з ледь помітним німбом на блакитному фоні, який стоїть серед таких же дванадцяти агнів, розміщено біля карниза головної вітальної апсиди і є прекрасним доповненням до рами головного образу Богоматері з немовлям на руках.

Масові картини «Хрещення Русі», «Хрещення Володимира» та інші — чисто побутові, історично достовірні, дійові особи подані на фоні тогочасного пейзажу, у відповідному епосі вбранні з аксесуарами. Трактуються вони не як казкові міфічні «небожителі», позбавлені всього земного, а як люди сповнені життєвих прагнень, ідей, надій, жалю і сподівань.

Художники зобразили різні верстви населення у великий переломний період і зуміли правдиво передати суперечливе ставлення їх до нововведень Володимира.

Картина «Хрещення Русі» вводить нас у давні часи, пережиті нашими предками, яких силою загнали у води Славутича, допомагає зрозуміти їх душевний стан, коли вони відривались від старого, звичного і йшли за новим, незвіданим. У рисах Володимира, у його суворій, напруженій позі і погляді ховається тривога — «чи не осудять мене нащадки, зрозуміють, для чого порушив старий закон?»

На картині «Хрещення Володимира» (праворуч від входу) зображено внутрішній вигляд візантійського храму. У центрі — мармурова купіль і Володимир, що приймає хрещення. Про цю картину свого часу було багато розмов. Церковники намагались приписати погляду Володимира «велику святість». Друзі Васнецова докоряли художникові за солодкуватість у композиції.

Вся справа в тому, що ескізи «Хрещення Русі», «Хрещення Володимира» та «Страшний суд» писались Васнецовим останніми. Художник був до краю виснажений церковною рутиною, до того ж члени Комітету вимагали переписувати небажані зображення. Наприклад, у «Хрещенні Володимира» їм не сподобались обличчя присутніх на процедурі древноруських воїнів, «у яких лики не благообразні і не єлейні». Але Віктор Михайлович залишив у цій картині небажані лики, які явно виражають песимістичне ставлення до того, що відбувається. Володимир, написаний Васнецовим з древніх монет, — звичайна людина з чисто слов'янською хитринкою в очах.

Для того щоб створити справжні типи, художники вивчали стародавню історію і писали портрети, підбираючи натуру серед реальних людей.

Так, у рисах обличчя пророка Мойсея впізнаємо художника С. Святославського, в Іоанні Златоусті — відомого у ті часи психіатра І. Сікорського, а в Єфросинії Полоцькій — М. Гудим-Левкович, молоту дівчину, котра позувала у соборі за проханням Васнецова.

Художник не просто підбирав натуру, він місяцями шукав прототипів, відчуваючи велику відповідальність перед наступним поколінням, якому він, а також усі «соборяни» мріяли донести образи патріотів, що вболівали за землю руську, і сміливих її захисників від ворожих наскоків, «людей могутніх ратних подвигів, крем'яних характерів і великої державної мудрості». Недарма тодішній київський митрополит говорив, що не хотів би один на один зустрітись з васнецовськими святими.

«Я стремился в своих писаниях идти от жизни, от привлекавших меня в ней людей, но одевал их, конечно, в соответствующие по времени одежды. Припоминая волнующие меня образы прошлого, я всегда учитывал, что творю в канун двадцатого века, — говорил впоследствии о своей работе в соборе Виктор Михайлович Васнецов.

Говорил он и о трудностях: — Какую борьбу, именно борьбу, пришлось выдерживать нам, художникам, с чиновниками, с комитетом в Киеве. Они ревниво следили за тем, чтобы мы не сбились с толку. Отношением комитета к нам во многом объясняется судьба врубелевских, а также нестеровских работ для собора. Слежка была и за мной, хотя я и считался столпом»¹.

М. В. Нестеров взял за модель для створення поетичного образу великомучениці Варвари молодшу дочку Прахова і викликав цим бурю протестів.

— Не будемо молитися на Льольку Прахову, — найголосніше кричала губернаторша, — і Комітет прижусив переписати картину. Губернаторша та інші високопоставлені відвідувачі страшенно драгували Васнецова. М'який по натурі, з ними він був навіть грубий. Одного разу якась манірна генеральша запитала:

— Звідки ви берете всі ці картинки?

— З мозку, пані, з мозку! — відповів художник, стримуючи роздратування. Дама не зрозуміла іронії і, піднявши брівки, здивувалась:

— А ми гадали, ви з «Нивы» змалюєте!

Тепер стосовно докору Петрова щодо святих в іконостасах. Вони дійсно реальні люди. Ось підходимо до перепони головного вітаря. Праворуч від вітарних воріт (після обов'язкового образу Христа) у рамі між двома сірими мармуровими колонами написаний Володимир, в образі якого втілені рішучість, суворость, вимогливість, владність і уперта непохитність у досягненні великої мети. У зведених над владним поглядом бровах — політ великої думки. Руки тримають хрест, ніби меч. Він забув про царське вбрання і корону, він і без них суворий владика і страдник землі руської.

Поряд зображена Ольга в одязі яскравої розцвітки. Типова російська жінка, ставна, сильна, вольова, з розумним рішучим поглядом.

В. М. Васнецов. Володимир і Ольга (з перепони головного вітаря).

В. Лобанов. В. Васнецов в Москві. Изд-во «Московский рабочий», 1961.



Ольга — це збірний образ древньоруських жінок, що вміли любити рідну землю і ненавидіти її ворогів.

Ліворуч від воріт — Олександр Невський. Слов'янське обличчя з русавою бородою світиться задумливим, заклопотаним поглядом. На багато орнаментованій одязі сталеві броня, у правиці — меч, у лівій — древко стяга. На Невському зброя воїна, але він мирна людина і зібрався на битву тільки тому, що у небезпеці вітчизна. За неї він готовий віддати життя.

Васнецов створив прекрасний образ нашого мужнього співвітчизника, що усвідомлює свою відповідальність за долю народу.

Можливо, правильно підмітили деякі сучасники, що Васнецов у цих трьох портретах виявив ставлення до релігії трьох поколінь державних діячів. Ольга — в ній нема нічого покірливо-єлейного. Це грізна войовниця, озброєна хрестом, а очі таять глибоко заховані спогади про страшну помсту за Ігоря. Володимир — патріарх «помазаник» з виправкою воїна, з чолом державного діяча, він має намір використати повністю надане йому з хрещенням у Візантії право «помазанника божого» як у ставленні до західних владик, так і у боротьбі з внутрішніми ворогами Русі.

Олександр Невський — це представник покоління, якому нічого боятися за підданих. Вони твердо стоять за віру батьківську. У нього інша турбота — як в ім'я віри об'єднати їх для боротьби з ворогом.

Продовженням цього задуму є низка портретів на стовпах головного нефу. Але про них мова йтиме далі. Тепер повернемося до робіт Васнецова на перепоні головного вівтаря. Крім Ольги, Володимира, Олександра Невського, тут є ще два образи — Христоса і Богоматері на троні з немовлям на колінах.

Зображення Богоматері справляє велике враження завдяки дивній експресії обличчя, освітленого почуттям материнської любові, ласки і зворушливої ніжності.

В. М. Васнецов і С. П. Костенко. Михайло Тверський (на стовпі головного нефу).
М. В. Нестеров. Великомучениця Варвара.



Образ настільки реалістичний і натхненно живий, що здається, ніби ось-ось молода жінка відведе погляд від своєї дитини і посміхнеться вам щасливою посмішкою материнства.

За Олександром Невським — зображення Марії Магдалини. Воно повністю відповідає євангельській легенді про неї як про жінку експансивну, нервову, що легко піддається ілюзіям.

На стовпах головного нефа написані історичні портрети Михайла Тверського і Михайла Чернігівського (1200 рік).

З історії відомо, що Михайло Чернігівський очолював посольство до Батия і не погодився з вимогою татаро-монголів поклонитися їхнім божествам. За це був по-звірячому закатований. В такий спосіб слов'янський воїн висловлював протест проти насильства і довів хану непереможність російського духу.

Художники створили достовірні образи вольових людей, втіливши у них велич моральної сили.

На блакитному тлі неба, ніби вилиті з темних сплавів, виділяються їх могутні постаті у темно-коричневих з червоним відтінком узорчастих плащах з богатирськими мечами.

Портрет Нестора-літописця Васнецова написаний на фоні дніпрових берегів з кріпосними баштами. На човнах дружина — захисники столиці. Обличчя Нестора з розумним, високим, поборозненим зморшками чолом, напружено вдумливе і в той же час спокійно мудре. На характерній для того часу підставці — книга, у яку літописець вписує історію пройдених батьківщиною шляхів. Ми немовби входимо до келії мудрого літописця Нестора, стаємо його сучасниками.

Несподівано у розпал робіт у Київ приїхав В. В. Верещагін і прийшов у собор «подивитись, що вони там наробили».

Переходячи від однієї картини до іншої, від портрета до портрета, він захоплювався:

— Чудово! Просто і строго, ніякої нудотності, ніякої крикливості. Створено прекрасну пам'ятку руської історії. Ви зуміли показати тут головне — історію Русі. Добре, що більшість зображених осіб є історичними. — Він зупинився біля зображення Прокопія. Васнецов посміхнувся:

В. М. Васнецов. Нестор-літописець
(на стовпі головного нефа).



— Цього ми з Праховим помістили як популярного нашого земляка, що за життя вболівав за народ. Хотів я й Авакума розстригу зобразити, та не вдалось обійти попів.

Верещагін повернувся до головного вітаря і довго не міг відвести погляду від створеного Васнецовим шедевра. Велична і в той же час невагома постать прекрасної жінки з немовлям на руках ніби відокремилась від золотого фону і ширяє у повітрі на сіровато-рожевих хмарах. Обличчя її ніжне, жіноче; у великих з блиском очей вимога, надія, туга і безмежна материнська любов. Жінка пригортає до себе немовля, що простягло рученята у світ незнаний, але прекрасний. Очі немовляти пильно вдивляються в людей, вони питають, вимагають, чекають відповіді.

І ми, як і Верещагін, зачаровано дивимось на поетичний образ матері і дитини, створений великим художником, і думаємо, у чому ж сила твого генія, наш талановитий співвітчизнику? Чи не в музикальній злагодженості ліній і кольорів, в умінні відібрати характерні риси для створення полум'яного образу руської жінки? А можливо, і з тому, і в другому? Милуючись створеним тобою образом, забуваєш мистецтвознавські терміни і відчуваєш, що не знайти слів, якими можна було б повною мірою висловити захоплення. Наче сила магнетизму з'єднує нас із нею, і ми опиняємось у просторі, по якому прямує до нас одухотворена жінка, і таке відчуття, що мине ще секунда і вона пройде поряд, торкнувшись краєм одежі, засліпивши вогненними променями сходу, що відкриються за її спиною.

— Я не вірю в бога,— нарешті сказав Верещагін,— до попів на сповідь не ходжу, але на вашу, Вікторе Михайловичу, владичицю, яка покорила мене, ладен молитися... Дозвольте за всю вашу прекрасну роботу від щирого серця до пояса вклонитися.

Якби знав Верещагін, до яких хитрощів довелося вдатися Васнецову, щоб Комітет не заважав створювати цей образ!

Ми не знаємо, як Прахов і художники змовлялись обійти цензуру, але з документальних джерел відомо, що Прахов захоплювався образом Богоматері з немовлям на руках у Абрамцевській церкві, написаним Васнецовим у 1882 році. Цей образ, в основному, і вирішено було протиставити канонічному «Знаменню», запропонованому Київським церковно-археологічним товариством і Комітетом.

4 січня 1885 року Прахов привів у собор голову «Будівельного комітету» київського віце-губернатора Баумгартена і відразу з порога вигукнув:

— Пане генерале, зверніть увагу на запрестольну стіну головного вітаря.— Я бачу контури жінки з немовлям на руках!

Заперечувати Баумгартену було нічого, бо дійсно на штукатурці темними плямами вирисовувався контур жінки з немовлям.

Не давши отямитися генералу, Прахов тут же накидав ескіз «чуда» і під ним написав акт:

«4 січня 1885 року, прибувши до Володимирського собору для різних міркувань, ми, нижчепідписані, зупинились біля вхідних дверей, обговорюючи прикраси головного вітаря. Потім після мовчання, під час якого кожен з нас вдивлявся у запрестольну стіну, спочатку недовіркою стали перевіряти один одного, що ввижається кожному з нас на тій стіні, а потім призналися один одному, що бачимо на ній зображення, тут накреслене, утворене з плям штукатурки.

Голова комітету по будівництву собору віце-губернатор Баумгартен.

Професор С-Петербурзького університету Андріян Прахов».

Комітет і церковники розгубились. Не могли ж вони заперечувати «чудо». Донесли царю, і вже ніхто не насмівся заважати Васнецову писати намічений образ.

Так на запрестольній стіні Володимирського собору з'явився реалістичний образ жінки-матері.

Про акт мало хто знав. Кому з освічених людей приємно було набути репутації мракобіса, а признатися у підробці — означало накликати гнів обманутого царя, та й справу загубити.

Дослідження показують, що через будівельні неполадки і неправильно підготовлену під живопис штукатурку художники у багатьох місцях самі виправляли недоліки. Таким чином, було зовсім не важко нанести у будь-якому місці темнішим тоном бажаний контур. До цього додамо одержане мною підтвердження з Абрамцевського заповідника, у якому наукові співробітники Шаселенко і Масаліна повідомляють:

«Ікона Богоматері, що знаходиться у Абрамцевській церкві, є ескізом розпису на вітарній стіні Володимирського собору. Зображен-

ня Богоматері подано на повний зріст, на хмарах. Внизу ліворуч на іконі — підпис художника і дата: «Вик. Васнецов, 82 г.»

Нам відомо, що свої роботи у Володимирському соборі Віктор Михайлович розпочав у 1885 році. Стає очевидним, що Прахов і художники, вкінцець вимотані рутинною Комітету і Київського церковно-археологічного товариства, вирішили у такий спосіб позбавитися контролю.

Саме в цей період Васнецов писав Третьякову, що відчуває таку втому і духу, і тіла, що змушений перед святом припинити роботу.

Декілька зауважень щодо висловлювань про «фанатичну релігійність» Васнецова.

Що стосується ставлення Віктора Михайловича до православної віри, то слід узяти до уваги, що він народився у сім'ї сільського священника, і, зрозуміло, войовничим атеїстом бути не міг. Однак пізніше дружба з І. М. Крамським та іншими передвижниками, ностіями демократичних ідей, а також сутички з дволикими чинами вищого духовенства змінили його ставлення до релігії. Цей розлад особливо поглибився у київський період роботи художника. І. Ю. Рєсін писав, що в період найбільшого піднесення його творчості комісія і духовенство ставились до Васнецова скептично, не розуміючи його творінь.

Усвідомлюючи, що таку величину, як Васнецов, нелегко скомпрометувати або усунути з роботи, Комітет всіляко ускладнював умови, за яких доводилось працювати художнику.

Понад 10 років творив у соборі Віктор Михайлович майже за копійки, кожної хвилини ризикуючи життям, бо Комітет під виглядом економії коштів будував нетривке ристування. Одного разу художник упав і вижив лише завдяки міцному здоров'ю.

Васнецов палко любив батьківщину, людей, мистецтво, якому служив і віддавав своє життя.

Він говорив, що тільки тоді можна внести вклад у скарбницю всесвітнього мистецтва, коли всі сили свої спрямувати на розвиток рідного мистецтва, тобто коли з можливою довершеністю і повно-



В. М. Васнецов і С. П. Костенко. Головний образ богоматері.

тою зобразити і висловити красу, міць і смисл наших рідних образів — нашої природи і людини, нашого справжнього життя, нашого минулого, наших мрій... і треба зуміти у своєму істинно національному відобразити вічне, невідторне.

Михайло Васильович Нестеров, який брав участь у розписах собору, згадував, що під'їжджаючи до Дніпра, він побачив чудову картину — високий берег широкої ріки, вкритий квітучими садами з пірамідальними тополями, і серед цієї південної краси то там, то тут промайнуть золоті куполи, а праворуч — сині: це Володимирський собор — мета його поїздки. Там Віктор Михайлович, як ходять чутки, «творить чудеса». Там живе мрія, мрія про «російський ренесанс», про відродження давно забутого чудового мистецтва Діонісія і Андрієв Рубльових... Назвав пароль, його пропустили, зайшов, а перед очима риштування, риштування: у проміжках то там, то тут виблискувала позолота. Між риштуванням, перед величезним полотном постать у синій блузі з великою круглою палітрою у руці. Це і був сам Васнецов. Сердечно привіталися. Віктор Михайлович повів Нестерова оглядати створене ним. Тут же, за два кроки, була одна із стін, яку Михайлу Васильовичу належало розписати.

Загальна площа, розписана Васнецовим у соборі, становить 2880 квадратних метрів. У перші п'ять років Васнецов створив кращу частину робіт, а помічники підготували стіни. Завдяки їх титанічній праці голі стіни некрасивої споруди архітектора Беретті змінились так, що про них заговорили не тільки вдома, в Росії, а й за кордоном.

Далі Нестеров говорить про те, що Прахов зробив велику помилку, запросивши з Рима П. О. Сведомського і В. О. Котарбінського — вихованців дюсельдорфської і римської художніх шкіл, у творчості яких безперечна технічна майстерність поєднувалась з бідністю задуму і шаблонними нежиттєвими персонажами. В. Д. Попленов, відвідавши собор, зауважив, що у Сведомського — з гріхом пополам, у Котарбінського — до того ж досить безглуздо. Виконані ним розписи плафонів у бокових нефах першого поверху на тему

В. М. Васнецов і С. П. Костенко. Євангеліст.



«Створення світу» порушили загальну композицію внутрішнього розпису собору.

Пензлю Нестерова належать твори на вітварях і на вітварних перепонах другого поверху, а також історичні портрети на перепонах дияконника і жертownika у головному вітарі. За ескізами Васнецова він писав на стовпах головного нефу Бориса та Гліба.

Молодий Нестеров під впливом Васнецова порушив канони церковного живопису, чим викликав незадоволення церковників. М. І. Петров у своїй статті з подивом відмітив, що, хоча Нестеров і має досвід з іконопису, однак у його соборних роботах є недоліки. Так, зображене ним «Народження Христове» у раковині правого вітваря другого поверху не відповідає євангельському вченню, бо тут Богоматір має страдницький вигляд подібно до справжньої породіллі.

І все-таки більшість святих Нестерова, особливо у верхніх бокових вітварях, позбавлені життєвої пристрасності, активності, якими так відрізняються портрети Васнецова. Святі Нестерова, хоча і зображені на фоні російської природи, але вони якісь невагомі, з блаженным поглядом не від миру сього. Їх душевний стан межує з містицизмом. Це останні роботи, створені художником, який раніше захоплювався релігійними сюжетами на тему відречення від мирського життя. У зрілому віці він пожалкує, що створив їх. Написані вони не за ідейною переконаністю, а скоріше з почуття протесту проти поглинання васнецовським генієм самостійності. Про це сам Нестеров згадує у «Давніх днях». І справді, дивлячись на розпис дияконника і жертownika (головний вітар), важко відразу визначити, чиєму пензлю вони належать — Нестерова чи Васнецова. Це можуть зробити лише спеціалісти. Тоді як на вітварних перепонах другого поверху ми відразу бачимо руку Нестерова.

У 1900 році Нестеров уже розумів, що переконання його юності про буття людини вдаліні від мирської суєти, у служінні релігії викоринили себе.

Що стосується Врубеля, то його творчість зовсім вивела з рів-

В. М. Васнецов. Загальний вигляд внутрішнього розпису головного нефа.



новаги Комітет. Дії цих поборників православ'я тяжко відбилися не лише на матеріальному становищі художника, який витратив багато часу на підготовку ескізів для собору, але й на його здоров'ї. Зовні він мужньо пережив відмову Комітету, але в душі страшенно страждав, бо загинула його надія на втілення монументальних задумів.

Михайло Олександрович Врубель був одним з найосвіченіших людей свого часу. Сучасники, згадуючи Врубеля у зрілому віці, розповідають, що він мав той рівень освіченості, який був властивий великим поетам початку XIX ст. і який надавав їм такої винятковості.

Взимку 1884 року, за рекомендацією викладачів Академії, Врубель перериває навчання і відбуває до Києва для роботи у Кирилівській церкві. Там й розпочалась його самостійна творча діяльність.

Керівник Київської рисувальної школи М. І. Мурашко згадує, що Врубель повинен був як керівник робіт по розпису храму постійно відриватися від своєї праці, — одному вказати, іншому власноручно щось виправити. Інтелегентна людина, поважаючи себе, він поважав навіть найменшого члена артілі.

Всі свої роботи Врубель виконував, не розбиваючи на клітини. Він мав рідкісну рису монументаліста — підкоряти собі простір.

Чудові твори, виконані художником у Кирилівській церкві, не задовольняли його, він мріяв про створення більш досконалих монументальних полотен. У листі до сестри Врубель скаржився, що за ці півтора роки зробив багато нікчемного і гірко бачити, скільки ще треба працювати над собою.

Коли почався внутрішній розпис київського Володимирського собору, Врубель, що мріяв про втілення у життя своїх монументальних задумів, енергійно взявся за розробку накреслених Праховим тем.

У композиціях ним досягнута неповторна майстерна монументальність. З найвеличніших форм, із урочистих аметистових, сапфірових, смарагдових тонів виникли образи «Надгробного плачу». В цих образах майстер втілює особисте проникнення у людські долі й тайники душі. Зображення матері з повними сліз очима, яка схилилась над гробом Христа, свідчить про глибоке розуміння художником безутішності горя матері, що втратила сина.

Ескізи — закінчені і досконалі твори Врубеля. Художній вираз думки в них настільки високий, що його не могли зрозуміти ренегати від мистецтва.

Видатні сучасники вже тоді оцінювали ці роботи художника як капітальні.

Нестеров, який мало знав Врубеля як людину, розповідає: «В Києве мне пришлось поклониться Врубелю, когда я увидел его иконостас и стенную роспись в древнем Кирилловском монастыре... Однако в это время я еще не видел его эскизов, забракованных предыдущей соборной комиссией. В них более, чем в чем-либо предыдущем, Врубель вышел совершенным творцом... И если можно где найти подобное — это у... Мانتенья или А. Иванова. Во Владимирском соборе за год до моего приезда Врубель расписал в южном приделе арку орнаментами. Они были очень ритмичны... написаны в мягких тонах... надо сказать, что они больше шли бы к врубелевским композициям, чем ко всем остальным, какими был заполнен собор»¹ (Нестеров має на увазі роботи Свєдомського і Котарбінського, розміщені у південному та північному нефах першого поверху біля врубелівських орнаментів).

Постає питання, чому так трапилось, що у Володимирському соборі Врубель був поставлений у найпринизливіше становище — чи не нижче підмайстра у бездарних сановитих дворянчиків, що підвизались біля художества.

Чи тільки одні чини духовенства винні в цьому, чи, можливо, занадто яскравий талант Врубеля так, як і юнака Костенка, вихованця Київської рисувальної школи, заважав чийсь честолюбним планам?

Біографи розповідають про сварку Врубеля з Праховим у період роботи у Кирилівській церкві. Коли ж почалась підготовка ескізів для Володимирського собору, Врубель поборов у собі справедливу образу в ім'я великої громадської роботи і сам пішов на примирення з Праховим. Його геній, що тяжів до монументального мистецтва, прагнув висловити свою думку з найбільшою повнотою на стінах собору.

¹ Н. В. Нестеров. Давние дни. М. «Искусство», 1959.

Однак, як твердить О. Іванов, Прахов не підтримав художника, хоча відверто не відмовив йому. Понад два роки Врубель лише спостерігав, як його товариші працювали над розписами, і бачив, як з кожним днем все менше й менше залишається незавершених тем, все менше шансів на одержання місця для виконання розроблених ним композицій.

О. Іванов також пише, що Прахов, мабуть, не менше за інших був наляканий ескізами Врубеля і, посилаючись на те, що робота вся розподілена, запропонував лише орнаменти у бокових нефіх та виконання за ескізами Сведомського чотирьох плафонів на стелях тих же нефів. Чи можна було більше принизити генія?

Пізніше Прахову самому було незручно за свою пропозицію і він пообіцяв Врубелю надати якусь частину стіни для написання хоча б одного сюжету з ескізів. Михайло Олександрович, не втрачаючи надії, почав роботу над орнаментами.

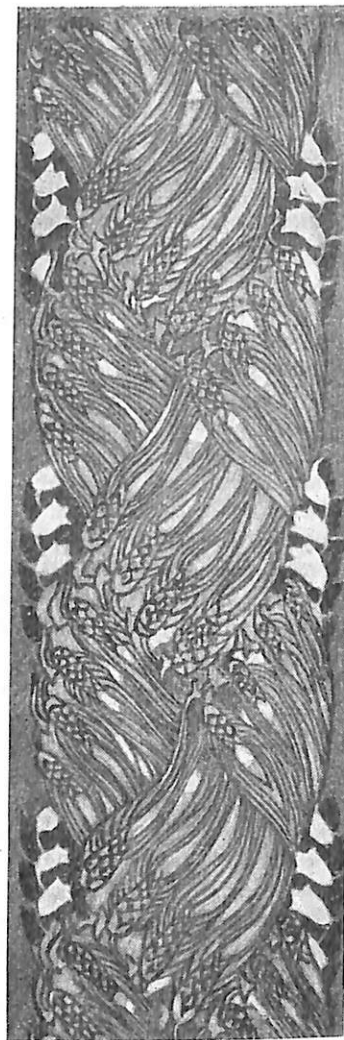
Художник вкладав у цю роботу невичерпну видумку. Кожна окрема лінія, кожна форма, кольоровий відтінок відбиваються у серці глядача музичною фразою. У них яскраво виявляється здатність Врубеля втілювати почуття серця у барвистій гамі співзвучностей.

На стінах переливаються сині, блакитні, фіолетові, золотисті потоки в образах фантастичних павичів, у стеблинах пшениці з колосками, зливаючись з прозорими струменями води, де серед водоростей виблискують золоті рибки. Під склепінням аркад із срібних посудин спадають фантастичні рослини, пучки хвойних голок з кедровими шишками, листям рожі та орхідеї.

Що стосується згадуваних у листі до сестри робіт на плафонах, то тільки одна з них була виконана Врубелем, а пізніше перероблена Сведомським. Очевидно, Михайлу Олександровичу були обіцяні історичні портрети на стовпах бокових нефів.

С. П. Яремич згадує, що у 1891 році частина ескізів для собору була виконана Врубелем під час перебування в Римі. «А вот где эти картины? Я помню бесподобно нарисованные руки и великолепные головы; эти последние, впрочем, были пройдены Сведомским. Страх

М. О. Врубель. Орнаменти бокових наосів першого поверху.



перед Врубелем был так велик, что ему даже не дали написать сверху над окнами ангелов, замыкающих его же собственные орнаменты. Да и орнамент ему достался благодаря фантастически низкой цене. Я работал над этими орнаментами под руководством Врубеля. Михаил Александрович прямо на стене рисовал мотив углем, оригинал раскрашивался, по этой раскраске составлялись тона для всей остальной площади. Мы все любили Врубеля. Получить его одобрение было особенно лестно, несмотря на то, что в обращении он был необыкновенно мягок¹.

Прахов теж дивувався швидкості, з якою Врубель виконував орнаменти. Але похвала Прахова не зачіпала Михайла Олександровича. Він писав сестрі, що не любить, коли Прахов стовбичить у нього за спиною під час роботи (цікаво, що пізніше у всіх виданнях Кульженка, а також у періодиці тих часів орнаменти приписувались то Васнецову, то Прахову. Причому, говорилося прямо, що Врубель був учнем Прахова. У останнього не вистачало мужності заперечити). Прахов та деякі дореволюційні мемуаристи нав'язливо доводять, що Врубель навіть не помічав образ і зневаги, у всякому разі на них гостро не реагував. Був, мовляв, дещо чудним... Проте це зовсім невірно. Високоінтелектуальний, вихований і гуманний, він соромився вчинків невихованих людей і намагався робити вигляд, що не помічає їх нетактовності. Одного разу Врубель довів, наскільки глибоко він знає їх натуру.

Один з таких шанувальників мистецтва відмовився прислати на організовану В. О. Серовим виставку картину Врубеля начебто через побоювання, що її пошкодять при перевезенні. Михайло Олександрович зауважив: «Ви гадаєте, що він мене любить як художника? Ще б пак! Він розраховує, коли я помру, на мені заробити».

Звичайно, художник від цього страждав. З ранньої юності йому було неадекватно обивательське багн.

Безпринциповість в ім'я практицизму, пошлість, дріб'язковість почуттів викликали глибоке обурення і внутрішній опір Врубеля. Він не міг примиритися з цим і виражав свій протест символічними формами, запозиченими з євангелія.

¹ С. П. Яремич. «Наши дни». 1918, № 16.

Йому давно вже була чужа віра свого дитинства, але слова і образи деяких євангельських розповідей загадково перетворювались у його незвичайному світовідчутті і ставали виразниками найзаповітнішого, що ховалось у глибині душі. Врубель володів рідкісним хистом відображати їх у символах свого мистецтва.

У 1889 році тяжка хвороба батька вимагала негайного від'їзду Михайла Олександровича з Києва. Не маючи коштів для поїздки, він заставив якомусь Дахновичу частину соборних ескізів та «Східну казку», але у Київ більше не повернувся і викупити свої роботи не зміг.

У Дахновича, за твердженням О. Іванова, їх викупив Мурашко і перепродав І. М. Терещенку з метою передачі у надійні руки. Потім деякі роботи бачили у аптекаря Золотницького, у Ханенка, в сім'ї Прахових. Одну з робіт Врубеля вихованець школи Мурашка В. Д. Замирайло знайшов у печі серед зваленого туди різного сміття.

Свого часу було надруковано багато вигадок з приводу хворобливої творчості Врубеля. Радянські дослідники повністю відкидають ці вигадки. Незважаючи на трагічно складене життя і страшну ролю самотності, невизнання, відсутність підтримки, через що він не зміг здійснити своїх грандіозних задумів, Врубель залишився відданим мистецтву, своєму могутньому стилю.

Явища реального життя, проходячи через сприйняття великого майстра, набували чарівної сили, кожен предмет, зображений ним, ставав прекрасним.

Безмежне уявлення — найрідкісніша здатність розуму — було властиве художнику, у цьому його головна відмінна особливість і значення.

Київський період роботи Врубеля у Володимирському соборі став однією з головних причин душевного надлому генія, саме тут грубо зневажили кращі поривання неперевершеного монументаліста.

Тяжке життя художника, якого не розуміли, відбилась на його здоров'ї. Але всі, хто знав Врубеля близько, — друзі, родичі і навіть лікарі, — твердили, що творчість Михайла Олександровича була здоровою навіть у критичний момент, коли насувалась сліпота. Однією з його останніх робіт був автопортрет (1905 рік). О. Іванов згадує, що

цей невеликий малюнок олівцем назавжди залишиться для нас найчіткішим, справжнім з усіх останніх його зображень: обличчя схудле, змарніле, але натхненне, сповнене тремтливості життя, дивно молоде, із задумливим поглядом, обличчя, що слухає, пильно дивиться. Таким він залишив нам своє відображення у дзеркалі останній раз. Таким збережеться його образ у прийдешній людській легенді про Михайла Врубеля.

З каталога виставки, присвяченої 100-річчю з дня народження М. О. Врубеля, дізнаємось про титанічну роботу художника по підготовці ескізів для Володимирського собору. Так на теми «Надгробний плач» і «Воскресіння» він написав дев'ять варіантів, для плафонів бокових нефів першого поверху на тему «Створення світу» шість ескізів, «Моління про чашу» і орнаменти.

Всі ці роботи, забраковані соборною комісією, були схвалено зустрінути на виставках в Петербурзі, Києві, Венеції, Парижі і Берліні в 1903, 1905, 1906 рр. До речі, ескізи «Моління про чашу» і для плафонів «Створення світу» використав, частково змінивши, для розпису собора П. Свєдомський.

Так розправилась миколаївська епоха з одним з найталановитіших майстрів образотворчого мистецтва. Він ходив по київській землі, де зараз ходимо ми. На розі Хрещатика і Фундуклеївської сучасники щодня зустрічали молодого, невисокого на зріст художника з прямою енергійною поставою, білявого, з великими задумливими темними очима, який поспішав до Володимирського собору.

Найпершими і найблагодороднішими цінителями його мистецтва були молоді українські художники — вихованці Київської рисувальної школи Мурашка: Шаврін, Яремич (потім біограф Врубеля), Замрайло, Дядченко, Костенко та інші.

СОБОР І УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИКИ

«... Країна збентежена. Тріщить злочинницька каста царських радників та підлих прислужників. Загибель чудових сердець і душ, занападених вами, волає і вимагає розплати».¹

Ще до початку робіт по розпису собору, у 90-і роки художні сили Києва різко розділились. Групу, підтримувану реакційними колами, складали декаденти. Зростаюча реалістична течія захопила, в основному, художників з народу, вихованців школи Мурашка (1875—1901). Ця школа організувалась за ініціативою передових людей України, при підтримці демократичних сил Росії всупереч реакційній кліці царських прислужників — великодержавних шовіністів, які прагнули задушити всілякий прояв національної культури. Перші спроби організації художніх класів при Київському університеті зазнали невдачі.

У зародку була задушена думка лаврського монаха, майстра древнього іконопису Аліпія, який мріяв дати своїм учням у лаврській іконописній майстерні серйозну художню підготовку. «Крамольному монаху» ледве не оголосили анафему.

До початку існування Київської рисувальної школи Мурашка художнє життя Києва було у повному занепаді. Не було спеціальних учбових закладів, музеїв, навіть значного приватного зібрання картин. Малочисленні художники жили розрізнено. Виставки носили випадковий характер.

Але ось із Петербурга у Київ повернувся молодий художник Микола Іванович Мурашко, який залишив Академію через поганий стан

¹ М. І. Мурашко. Спогади старого вчителя. Київ, «Мистецтво», 1964.

здоров'я. Спочатку він викладав малювання у гімназії, а потім у реальному училищі.

Переконавшись, що талановита молодь з ремісників і селян не має ніякої можливості одержати художню освіту, Мурашко поставив собі за мету організувати у Києві рисувальну школу.

Ідейно-політичні погляди Мурашка сформувались ще в петербурзькій Академії художеств, де він дружив з Рєпіним, Антокольським та іншими прогресивно настроєними художниками-передвижниками, які жились ідеями Чернишевського, Добролюбова, Бєлінського. Це спілкування допомогло йому стати на правильну реалістичну позицію в мистецтві.

Про свій задум створити у Києві рисувальну школу і об'єднати навколо неї передову художню громадськість України Мурашко написав петербурзьким друзям і одержав палке схвалення. Але коштів для здійснення цього задуму не було. Урядові кола, налякані ростом революційного руху, у будь-якому спілкуванні з народом вбачали крамолу, тому Миколі Івановичу не те, щоб кошти, а навіть дозвіл на відкриття класів у своїй квартирі ледве вдалося одержати.

Не встиг він зрадіти, як його обсіли тіснота, бідність, адже до школи приходили талановиті бідняки, які не мали зовсім коштів.

З усією своєю кипучою енергією взявся Мурашко відстоювати існування школи, мобілізуючи громадськість і використовуючи модне тоді серед капіталістів прагнення до меценатства.

Нарешті у 1876 році Міністерство народної освіти змушене було офіційно визнати школу, однак відзначило, що заклад цей приватний і тому субсидії на нього не поширюються. А приватний заклад, що тулився у тісній квартирі Мурашка, вже нараховував 50 учнів. Бюджет школи становив 50 карбованців на місяць за рахунок внесків забезпечених учнів.

Мурашко писав у Петербург: «Становище моє в школі жахливе без грошей і без наочного приладдя, люди прибувають щогодини все більше і більше, а зайняти їх нічим... допоможіть нам, чим тільки можете».

До школи приймали, як у Запорізьку Січ, тільки дещо іншими були запитання. Приходить юнак:

— Добрий день!

— Добрий день. Малювати хочете навчитися? Ну, добре, принес-ли з собою папір, олівець?

— Приніс.

— Сідайте, помалюємо.

Було й так. Приходить скромна жінка, з виду бідна служниця. З нею хлопчина років тринадцяти-чотирнадцяти.

— Прийміть до школи мого хлопчика, дуже малювати любить, а батька в нього немає, платити нічим.

Це були мати і син Костенки.

Або старенька бабуся із згорбленою спиною:

— Я живу у будинку для бідних, мені не можна там утримувати внука-сирітку. Візьміть до школи, — і подає малюнки — якісь паровози, вагони (виявляється, жили вони біля вокзалу).

Так прийняли до школи В. Андрєєва, Г. Дядченка та інших талановитих юнаків, які дивували потім не тільки викладачів школи, але й великих художників, що розписували Володимирський собор, — В. Васнецова, М. Нестерова, М. Врубеля, а також І. Рєпіна, який приїздив до Києва, та інших.

Окрім художньої освіти, Мурашко прагнув дати юнакам і загальну підготовку.

До програми вводилось вивчення літератури, історії мистецтв, пластичної анатомії та інших предметів. Допомогали загальному розвитку учнів «суботи», де обговорювались класичні твори, співали, декламували вірші, грали у домашніх виставах («Ревізор» Гоголя, «Доходне місце» Островського та ін.).

За ініціативою учнів — Костенка, Дядченка, Мурашка, Андрєєва, Шавріна видавались рукописні журнали «Учень», «Палитра», «Школьник». Цікаво, що незважаючи на сувору заборону властей, журнал писалися й українською мовою.

У 1891 році кількість учнів вже досягла 250 чоловік. З величезними труднощами вдалося, нарешті одержати просторе приміщення по Володимирській вулиці (будинок 47), збільшився штат викладачів.

І. Ю. Рєпін, І. М. Крамської, Г. Г. М'ясоєдов, І. І. Шишкін, А. І. Куїнджі, К. П. Брюллов, К. Е. Маковський, О. Д. Литовченко, В. Г. Перов, В. Д. Полєнов, В. І. Суріков, М. К. Клодт та інші надіслали посібники.

Надихали мурашківців і друзі, які виступали у столичній пресі. Зокрема, Прахов у журналі «Пчела» писав, що школа Мурашка має величезне значення для розвитку реалістичної течії на Україні.

Все це виводило з рівноваги реакційні кола Києва, але вже неможливо було закрити школу простим наказом, не викликавши громадського протесту, тому міська дума (1888 рік) позбавила школу допомоги, яку надавала раніше, а меценат Терещенко заявив, що тільки в тому випадку виділятиме дотацію, якщо Мурашко доповість йому про всю свою діяльність.

Мурашко тоді писав друзям, що цим капіталістом керує не людов до розвитку вітчизняної культури, а бажання набутти репутації українського «Третьякова».

Щоб зберегти школу з усіма її високими принципами, Миколі Івановичу довелося весь час знаходитися між двох вогнів, і все ж таки він прагнув перетворити її у самостійний учбовий заклад, зробити опорою художньої освіти і передової художньої думки України.

Не жаліючи ні сил, ні часу, він з викладачами та старшими учнями організовує художні виставки, читає популярні лекції про образотворче мистецтво, виступає у пресі, слідує за тим, щоб всі художники, які приїждять у столицю, побували у школі. Мурашко високо цінував труд і талант. У своїх спогадах він так говорить: «Про Врубеля немає середньої думки. Він для одних геній, для інших щось надто дивне, ні на що не схоже з того, до чого так звикли. Врубеля дуже важко пояснити іншому, його тільки можна показати і спитати: сприймається це чи ні?.. Ось його шматочок моря з усіма кольорами, з усіма переливами. Сумбурно це, безформно, дивно. Я сам це бачив у натурі, але я й не подумав і не насмілюся це зобразити, а він зробив...»

Крім того, у нього була своя фантазія, свої уявлення, своя творчість з натхнення, з неба. Це... щодо внутрішнього змісту, а щодо зовнішнього, то він пристрасно любив барви і витягав з них таку силу й красу гармонії, якої звичайний художник, що так собі пише, і не уявляє...

Врубель не сказав останнього слова, привести все до одного знаменника йому, бідолашньому, не довелося. М. М. Ге сказав, що на Русі у нас тільки 14 художників. До цих небагатьох одиниць на-

лежить Врубель. До 1888 року включно М. О. Врубель проводить у тісному спілкуванні з нами. Навчає у школі, робить... свої композиції, ліпить. Сформувавши його нам нікому не спадало на думку. Усе своєрідне так важко сприймається. Тяжко своєрідному талантові... серед нас, звичайних людей»¹.

Що стосується Ге, то він, коли приїздив у Київ, завжди приходив у школу, де проводив з учнями цілі дні. Про те, як жила, яким повітрям дихала шкільна молодь, розповідає у спогадах К. Є. Маковський (1905 рік).

«Перше, що вразило мене при відвідуванні школи, — це не була школа у казенному розумінні... створена нашою бюрократією на основі різних циркулярів... ні, це був насправді храм вільного... від будь-якої канцелярщини мистецтва... у ній був завідувачий М. І. Мурашко, були у нього помічники з його ж учнів... талановитої групи, це були ікс і ігрек... але перш за все це були люди, що безмежно і любовно присвятили себе служінню мистецтву і... передачі його ближнім без... лукавства і фарисейства»².

Цікава стаття була опублікована у журналі «Искусство и художественная промышленность» (№ 4 за 1907 рік). У короткому вступі автор малює загальний стан художньої думки на Україні до організації школи Мурашка, а потім вказує, що заслуга школи, яка згуртувала навколо себе молоді сили Києва, величезна. Школа виховала групу талановитих юнаків, якими по праву може пишатися Україна.

Їх роботи, що експонувалися на київських виставках, доставляли велику радість передовій громадськості. Автор, зокрема, виділяє талановитого юнака С. Костенка, який у 22-річному віці був прийнятий у товариство передвижників, куди не так просто було одержати запрошення.

В історії українського мистецтва другої половини XIX і початку XX століття говориться, що «Костенко — талановитий український художник, вихованець передових російських і українських художників». За своє коротке життя він створив ряд прекрасних художніх творів.

¹ М. І. Мурашко. Спогади старого вчителя. Київ, «Мистецтво», 1964.

² Архів Київського державного українського мистецтва.

Найбільш відомі його картини «За уроком», «Фауст і Маргарита», «З базару», «Перекупки», «Важкий акорд».

Образи, створені С. Костенком, сповнені лірики, внутрішньої динаміки, життя і глибокого ідейного змісту.

Пролетарська дітвора зображена художником у таких картинах, як «Біла звіринця», «Морозивник» та ін.

У пейзажах «Вечір над Дніпром» та «Сінний базар» художник висловив свою любов до рідної природи, до вітчизни. «Козак у степу» (графіт і туш) — твір великої ідейної насиченості. Вся природа ніби насторожилась і допомагає козаку охороняти рубежі своєї вітчизни.

С. Костенко залишив нам автопортрет, який зберігається у Київському державному музеї українського образотворчого мистецтва.

Коли В. Васнецов приїхав до Києва, він відразу ж виділив Костенка серед учнів школи Мурашка і взяв помічником по розпису Володимирського собору.

М. Мурашко, О. Курінний, С. Яремич та інші сучасники твердять, що Костенко писав у соборі за ескізами Васнецова Михайла Тверського, Михайла Чернігівського, частково «Хрещення Русі», «Хрещення Володимира», «Переддвер'я раю», «Страшний суд» і ще деяких святих у центральному нефі. У біографічному нарисі Яремича про Врубеля (під редакцією І. Грабаря) ми знаходимо додаткові дані про те, що Костенко писав ще і херувимів біля головного образу Богоматері, а також одного з ангелів біля євхаристії у головному вівтарі (другого писав Курінний).

Сучасники тоді говорили про Костенка, що це буде художник, сильніший за Васнецова. Як людині, йому прекрасну характеристику дав вчитель і вихователь М. Мурашко. Він говорив, що це був скромний юнак, морально чистий, який багато читав і працював над своїм загальним розвитком.

У 1892 році Костенко написав картину «Фауст і Маргарита» і віддав її на організовану у Києві виставку. Ця картина народилась не відразу. Автор довго виношував свій задум, радився з товаришами та з М. Ге, який по-своєму трактував образ Фауста і, зокрема, говорив, що треба так зобразити Фауста, щоб був у ньому і Мефі-

стофель, бо це, по суті, одна і та ж особа — дві сторони людини, які кожен у собі має. Костенко закінчив картину після тривалої і впертої праці. На виставці картину дуже тепло прийняли численні відвідувачі. Але цього не могли стерпіти декаденти і організували цькування у пресі. У київських газетах з'явився фейлетон, повний нахабних натяків на походження художника. Юнак не був підготовлений до грубої несправедливості. У школі Мурашка, із своїми старшими товаришами у соборі Васнецовим, Врубелем та іншими, у сім'ї Ге він живився духом гуманності і справедливості. Його тонка художня натура була легко вразлива. «Значить, син кухарки і більше нічого... Талант, праця, все пусте...» — мучився він.

Мурашко довго говорив із юнаком, переконував його не звертати уваги на злісні цькування задрісників-декадентів. Дружні бесіди вчителя повернули художника до праці. До 1893 року Костенко продовжував підвищувати свою теоретичну підготовку у школі, будучи вже сам викладачем, а також працював у Володимирському соборі. Але все ж таки нервові потрясіння давало себе відчувати.

«Соборяни», стурбовані його станом здоров'я, порадили на деякий час поїхати за кордон.

Науковим співробітникам Центрального державного архіву УРСР пощастило розшукати цікаві матеріали. Виявляється, що С. Костенко народився у Києві, куди його мати, Марія Якимівна, селянка Черкаського повіту після смерті чоловіка прийшла в найми. Хлопчик з дитинства любив малювати і викликав здивованість своїм хистом у навколишньої бідноти. Почувши про відкриття художньої школи Мурашка, Марія Якимівна привела туди 14-річного Сергія. Мурашко відразу ж прийняв долю хлопця близько до серця. І не помилюся. Сам ще навчаючись, юнак став одним з помічників Мурашка по вихованню бідної дітвори.

Костенку ще не було і 20 років, як його запросили прийняти участь в реставрації давньоруських фресок Кирилівської церкви. А у 1886 році професор живопису Віктор Михайлович Васнецов бере його своїм першим помічником для розпису стін київського Володимирського собору.

Крім соборних робіт Костенко ще виконував «Тайну вечерю» в храмі на Аскольдовій могилі і Христа в Сретенській церкві.

Всі свої роботи, в тому числі ряд жанрових картин, Костенко виконував не залишаючи навчання в школі.

В березні 1892 р. на конкурсній виставці в Києві Костенко одержав першу премію Товариства заохочування художників за жанрову картину «За уроком». На 19-й пересувній виставці було виставлено його картину «Після базару», а на 20-й виставці — «Морозивник».

У 1893 році, одержавши деяку суму за роботу в соборі і допомогу Товариства заохочування художників, Костенко їде до Франції, де вивчає живопис, працює над підвищенням своєї майстерності. У 1894 році в паризькому салоні на Марсовому Полі з'являється його картина «Біля звіринця», яка відразу ж привернула увагу не лише глядачів, а й великих майстрів. Саме в той час у Парижі перебував І. Рєпін, який написав у Петербург про успіх молодого вихованця Київської школи Мурашка у Парижі. Лише тоді у київській пресі з'явилися статті про талант юнака. Та пізно, Костенко тяжко захворів. На кошти паризького Товариства художників його помістили в лікарню. Але чужина не допомагала поліпшенню здоров'я. Душа рвалася додому.

Нещасна мати дізнавшись про хворобу сина, звернулась у канцелярію київського генерал-губернатора Ігнат'єва (того самого, який і досі красується на меморіальній дошці в київському Володимирському соборі як меценат вітчизняної культури) за допомогою, бо у неї не було грошей, щоб привезти з Парижа сина додому. Вивчивши справу, чиновник Сніжко писав Ігнат'єву: «Колишній учень рисувальної школи Мурашка і художника І. Ге Сергій Костенко знаходиться в Парижі в лікарні, за відзивом тамтешніх лікарів безнадійно хворий. Йому допомагає Товариство паризьких художників як талановитому художникові... Зважаючи на це перевіз Костенка у Київ згідно бажання матері, представляється некорисним».

13 січня 1897 року побоюючись громадської думки, генерал-губернатор запитує Париж про стан здоров'я Костенка. Одержавши відповідь про погіршення здоров'я художника і що для перевозу його додому потрібен супроводжуючий, що буде коштувати три тисячі франків, генерал-губернатор сказав бідній матері, що фонди на матеріальну допомогу вже витрачені й розпорядився видати їй 15 карбованців.

Як поховали Костенка — невідомо. Останні спогади про нього читаємо ми у Мурашка, який під час хвороби Костенка був у Парижі, але чомусь не розшукав і не відвідав учня у лікарні. Він пише: «Під час закордонних подорожей мені цікаво було побачити всі порядки школи... вивчити нові течії. Найпопулярніша у Парижі школа Жюльєна. Її називають навіть Академією. Ми побачили у молодіжній масі французів, англійців, американців та інших... почали оглядати розвішані як взірці рисунки та етюди учнів, і мені тут показали дві роботи учнів київської рисувальної школи... етюд фарбами С. Костенка являв собою справді щось видатне... У сріблястих кольорах він був так натушований, що створював дуже приємний рельєф. Це не той рельєф, що так і пре з рами, що навіть огидно буває дивитись. Ця фігура вставала, бувши у глибині картини. У техніці було щось васнецовське. Серце стиснулося на думку, що юнак, автор картини, був у цей час тяжко хворий»¹.

Так миколаївська епоха, оспівана у виданнях С. Кульженка, розправилася не тільки із Врубелем та іншими російськими художниками-реалістами, але і з багатьма талановитими художниками України.

Український художник С. Костенко залишив на стінах Володимирського собору чудові роботи.

Добру пам'ять залишив про себе ще один вихованець школи Мурашка — В. Замирайло, який перебував під сильним впливом Врубеля. Його пензлю належать слов'янські написи золотом на стінах, на вітарі, арках, стелі і стовпах. Вони так гармонійно зливаються із зображеннями та орнаментами, що надають незвичайно казкового колориту всьому розпису.

Є також відомості про те, що М. Пимоненко писав два образи у окремі кіоти.

На жаль, поки ще не вдалось точно визначити, які роботи у соборі виконували інші українські художники, однак навіть з того, що нам відомо про Костенка, Курінного, Пимоненка, Замирайла і Яремича, видно, що більша частина праці випала на долю молодих, ще початкуючих вихованців школи Мурашка, які працювали поруч із

¹ М. І. Мурашко. Спогади старого вчителя. Київ, «Мистецтво», 1964.

великими художниками Росії і представниками старшого покоління — українськими художниками-реалістами.

Створюючи на стінах собору історичні полотна, всі художники прагнули донести до наступних поколінь в образотворчому монументальному мистецтві одну з найяскравіших сторінок історії нашої Батьківщини.

Про учасників внутрішнього розпису собору можна було дізнатись або із статей, надрукованих у «Трудах Київської духовної академії», чи з невеликих брошур окремих авторів, або з ілюстрованих книжок Кульженка.

Всі ці джерела мали спрямований характер, переслідуючи мету піднести історію спорудження і внутрішнього розпису собору недовіданому читачеві у вигляді вихваляння царюючих осіб та їх помічників з різних відомств і єпархій.

У цих виданнях також не згадувались ні українські художники, ні Врубелі. Зате не забули купця Ховалкіна, який прокрився, та інших йому подібних ділків.

Ще тоді Врубелі при всій своїй скромності та терпимості звернувся до журналу «Мир искусств» (1899 рік) з листом, у якому писав: «В номере третьем журнала «Искусство и художественная промышленность» на странице 137 помещен в красках орнамент из Владимирского собора. Как и в выше упомянутом журнале, так и в издании Кульженко означенный орнамент приписывается В. М. Васнецову. Сим заявляю, что орнамент — это всецело моей работы, изображения и разработки»¹.

Зустрічаються ще й такі казуси. Очевидно, керуючись доповідною запискою Прахова, Олександров писав, що орнаменти у Володимирському соборі писав за ескізами Прахова і під його керівництвом його учень Врубелі (!). Усій освіченій громадськості у той час було відомо, що Врубелі був учнем Чистякова і аж ніяк не міг бути учнем Прахова, який пішов з Академії до вступу до неї Врубелі і не мав закінченої художньої освіти. Тим більше не мав таланту і майстерності, які давали б йому право оголошувати себе учителем великого художника.

Біляцерковні діячі нічого не могли зробити з Васнецовим і Не-

С. П. Яремич. Врубелі. Монографія. М., 1898, стр. 176

стеровим, які користувались величезним авторитетом, лише на Врубелі та молодих українських художників зривали вони злість за поразку планів по внутрішньому розпису собору.

Цькували з допомогою преси, ігнорували або применшували значення виконаних робіт.

Лише у 1915 році, на порозі революції, під тиском громадської думки Кульженко у нове видання про Володимирський собор вніс деякі поправки відносно Врубелі і Пимоненка без назв їх робіт. Решту прізвищ українських художників видавець поставив у дужки і зневажливо узагальнив, що підмальовку та інші роботи під керівництвом художників робили панове Науменко, Костенко, Замирайло та деякі інші. Як бачимо, навіть не художники, а «панове».

В. Замирайло після революції був художником-монументалістом, декоратором, графіком. За ескізами М. Реріха він розписав Казанський вокзал у Москві, а також ілюстрував твори Свіфта, Меріме, Лермонтова, Горького. Був професором графічного факультету в Академії художеств в Ленінграді.

С. Яремич за радянських часів був відомим художником-мистецтвознавцем. У 1918 році працював завідувачем реставраційного відділу Ермітажу. Його перу належать декілька монографій про видатних художників. З його картин найбільш відомі: «Княжа гора під Каневом», «Вид на Дніпро», «Українська дівчина», «Поле».

М. Пимоненко — представник старшого покоління, хоч виховувався теж у школі Мурашка. Після навчання у петербурзькій Академії художеств він тісно зійшовся з Товариством передвижників. З 1893 року експонує свої твори на пересувних виставках, а з 1899 року стає членом Товариства. З 1904 року він академік живопису. Найвідоміші його твори: «Галерка», «Весілля в Київській губернії», «Сва-ти», «Жертва фанатизму».

У Володимирському соборі, як свідчать сучасники, Пимоненко написав для кіотів св. Анну і Миколу Мірлікійського.

МАРМУР, БРОНЗА, ДЕРЕВО

Для повного уявлення про зовнішній вигляд і внутрішнє оздоблення собору коротко розповімо про використання мармуру, бронзи, а також пофарбування фасаду.

Усі іконостасні перепони собору виконані з світло-сірого карарського різьбленого мармуру. Над прикрашеними мозаїчним орнаментом іконостасними арками центрального вітаря розміщені бронзові кокошники, образи відокремлюються колонами.

Нижня частина стіни головного вітаря облицьована плитами темно-зеленого мармуру із смугою червоного. Між плитами у вітарному півколі — дванадцять плоских колон із золотистого мармуру. Іконостасні арки зроблені в Італії, там же зроблені колони верхніх іконостасів. Колони нижніх іконостасів разом з капітелями виготовлені в Києві.

Огорожа для хорів з білого різьбленого з кольоровим орнаментом мармуру зроблена в Одесі. Мрамуром темних тонів оздоблені панелі стін собору. Усі ходи також мають мрамурові облицювання. Головний хід на хори облицьований білим різьбленим мрамуром у вигляді трьох арок, що спираються на мрамурові стовпи з капітелями найтоншої різьби. Вони дуже гармонують з висячими мрамуровими сходами, збудованими за проектом архітектора В. Ніколаєва, які не мають ні кам'яних склепін, ні опорних стовпів.

Кінці мрамурових дощок, що утворюють сходинок, закладені у стіну, а дошки щільно прилягають одна до одної. Сходинок витримують велике навантаження.

Підлога внизу мрамурова (на хорах паркетна).

Малюнки всіх мрамурових прикрас, як і проект іконостасів, належать Прахову.

З бронзових робіт слід відзначити панікадила древноруського стилю. Вітарні ворота в усіх іконостасах зроблені з позолоченої бронзи і оздоблені високохудожніми емальовими прикрасами,

З великим смаком і майстерністю виконані свічники та інше церковне начиння.

Крім цього з горіха і дуба в майстерні Мурашка робили різьблені меблі для собору — комоди, столи, шафи та ін., які є справжніми перлинами художнього вітчизняного різьблення.

Всі ці роботи належать чудовим народним майстрам.

Архітектор Ніколаєв, який добудовував собор, багато разів радився з художниками про те, у який колір пофарбувати споруду.

Уміло підібрані тони для пофарбування стін та інших деталей набагато поліпшили архітектуру собору. Темно-коричневі смуги та білі ліпні прикраси добре виділялись на світло-жовтому полі стін, а мозаїчні портрети надавали йому особливої урочистості.

Над головним входом — портрет Володимира, над південним — Ольги, над північним — Олександра Невського (роботи виконані у Петербурзькій мозаїчній майстерні).

Дуже прикрашають головний фасад двостулкові двері з оксидованої бронзи з емаллю, різьбою, ажурними набивками. На одній ступці фігура Ольги, на другій — Володимира. Ці фігури рельєфного литва з бронзи на голубому емальовому полі. Вага дверей — 200 пудів.

Що стосується коштів, витрачених на собор, то ні в архівних матеріалах, ні в спогадах, ні в монографіях дореволюційних видань нема вичерпуючих даних про вартість будівництва і внутрішнього оздоблення собору. Воно й зрозуміло, комітети та інші організації, яким доводилось вести ці справи, не відзначались акуратністю. Навіть М. Петров, ректор Київської духовної академії, у статті про собор (1899 рік) визнає, що важко обчислити витрати на спорудження і оздоблення Володимирського собору.

Всього за найприближнішими підрахунками витрачено до 900 тисяч карбованців.

Оплата робітників у всіх джерелах узагальнюється, і складається враження, що Васнецов, наприклад, заробив на соборі досить велику суму. І Кульженко, і Петров, і Олександров, і архівні документи говорять, що Васнецов за свою роботу одержав 51 тисячу карбованців, однак не додають, що з цієї суми Міністерство внутрішніх справ вирахувало з нього за позолоту фонів у головному нефі.

ня помічникам теж видавалась за його рахунок. Нестеров одержав усього 11 700 карбованців, у той час як Свєдомський і Котарбінський — 60 тисяч карбованців.

Підводячи підсумки витратам, М. Петров нарікає, що не зважаючи на те, що вони дуже великі, архітектурні недоліки споруди досить прикрі, але головне, що живопис у соборі не відповідає програмі, виробленій Київським церковно-археологічним товариством, і не відповідає іконографічним переказам візантійської та російської православних церков. Це особливо стосується живопису Васнецова і Нестерова.

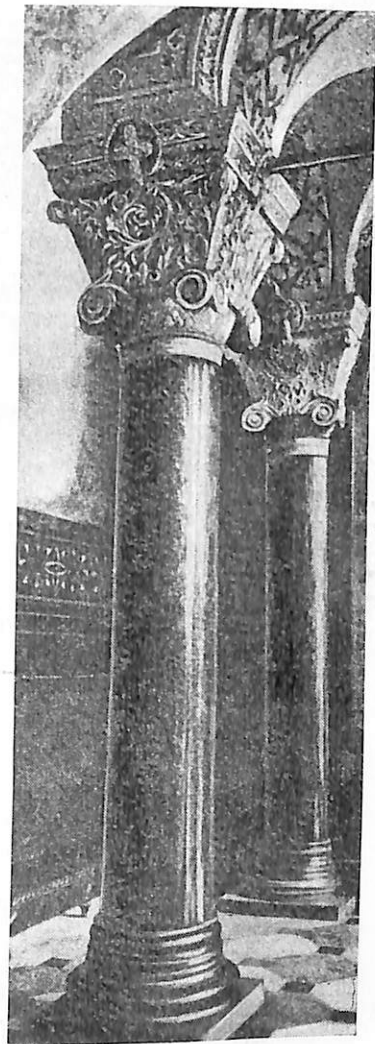
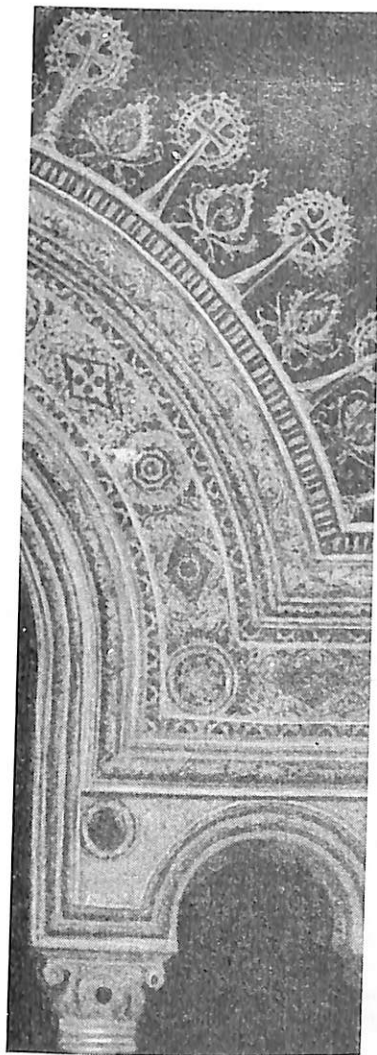
Чому ж «Будівельний комітет» і Київське археологічне товариство виступали проти втілення на стінах собору задуманих художниками картин? Та тому, що вони перешкоджали проповіді непротивлення злу, є реалістичними, історичними, близькими і зрозумілими народові, як саме життя. Люди заходили у собор, звертались до картин, і їх думка поринала у минуле, до джерел історії батьківщини. Вони замислювались над смислом колишніх подій, придивлялись до сучасного. Саме це було найстрашнішим для монархії.

Придивіться уважно до настінного живопису Володимирського собору і ви побачите, як художники у створених портретах втілили глибоко національні риси будівників Древньої Русі, сповнених військової відваги і ратної доблесті — Володимира, Олександра Невського, Андрія Боголюбського, Михайла Чернігівського, Михайла Тверського, — людей, що правили Руссю у важку годину міжусобиць, половецьких наскоків і татарського ярма. Це вони разом з народом, «не жалючі живота свого», боролися з ворогом.

Тут кожен образ глибоко індивідуальний, тут представлені історично достовірні типи.

Завдяки створеному на стінах собору, ми яскравіше уявляємо, як жили люди в епоху Володимира, який мали вигляд, який духов-

Фрагмент вітарної перепони головного нефа. Мармур, бронза.
Колони і капітелі арки, що веде на хори (за ескізами А. В. Прахова).



ний світ сповнював їх почуття і уявлення. Розширюється наше уявлення і про інші історичні події минулих віків.

Ідейно-художній характер соборного живопису і трактовка створених історичних полотен і образів Древньої Русі виключно реалістичні. Перед нами оживає стародавня Русь з її високою культурою.

Розпис Володимирського собору посідає значне місце в історії російського мистецтва. Багатьом великим майстрам того часу не була чужою ідея розпису церков історичними полотнами, бо мрія про відродження монументального національного мистецтва жила у кожному, хто любив вітчизну, а можливості одержати місце для втілення у життя цієї мрії були досить обмежені. Саме тому Васнецова, Нестерова, Врубеля, Пимоненка, Курінного, Яремича, Костенка та інших художників приваблювали стіни Володимирського собору. Ми вдячні їм за те, що вони через величезне напруження сил і творчої праці «відкрили» нам двері у минуле, всупереч бажанню царського уряду створили цілу галерею історичних образів.

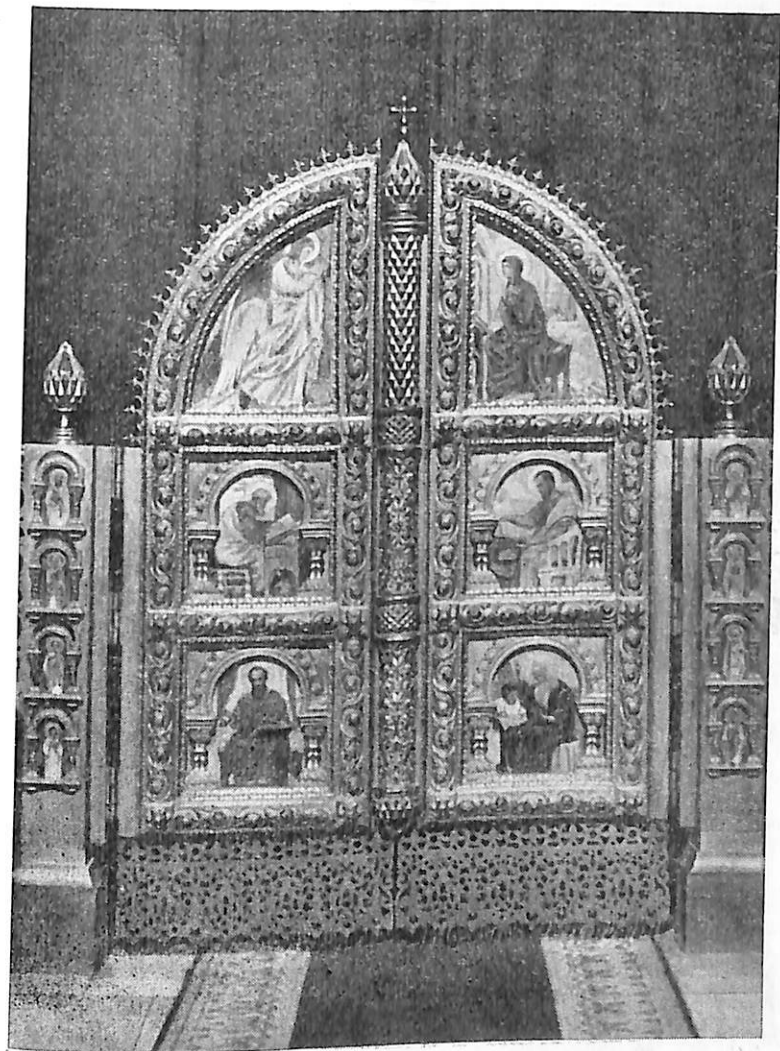
Важко повністю уявити епоху Володимира по тих творах живопису, що дійшли до нас, без усього створеного на стінах Володимирського собору. Адже ніхто з такою точністю, так реалістично не зобразив на полотні події тієї епохи, як «соборяни». Ніхто не написав портрети представників народу і державних діячів — просвітителів Древньої Русі — з усіма побутовими деталями і костюмами так, як це зробили вони.

Володимирський собор є пам'ятником культури другої половини XIX століття.

Багатство змісту і оригінальності художнього оформлення створили йому світову славу. Слава ця повністю заслужена, бо ні в царській Росії, ні в Європі за цей період не було створено нічого більш видатного.

Навіть несамовитий В. В. Стасов, висловлюючи своє ставлення до релігійної творчості, відгукнувся про собор із захопленням: «Орнамент и исторический костюм играет необыкновенно высокую роль... на стенах Владимирского собора... Это особый мир, полный красок,

Вівтарні ворота головного нефа.



жизни, света, блеска и непрерывного сияния... Относительно воплощения этой стороны... Руси Владимирский собор не имеет себе соперников»¹.

Внутрішній розпис собору представляє для нас і той інтерес, що молоді художники-монументалісти, безперечно, можуть багато перейняти з досвіду великих попередників, бо епоха соціалізму вимагає величезних масштабів робіт монументального образотворчого мистецтва. Соборні орнаменти гармонійно поєднуються з портретами, побутовими картинами, вони прекрасно вписані у площини стін та інших архітектурних форм. Крім того, у центральному нефі всі розписи підкорені загальному гармонійному кольоровому рішенню і композиційно сприяють органічному злиттю з архітектурою цієї частини собору.

Написи художника В. Д. Замирайла, їх своєрідний шрифт гармонує з усім живописом і внутрішнім оздобленням; ці написи не просто сполучення літер, а органічна частина всього розпису в цілому.

Традиції монументального живопису вимагають взяти від минулого все краще для створення величного сучасного мистецтва. Ми з вдячністю згадуємо художників, які залишили на стінах собору твори, що мають величезне значення у вихованні патріотизму і любові до Вітчизни.

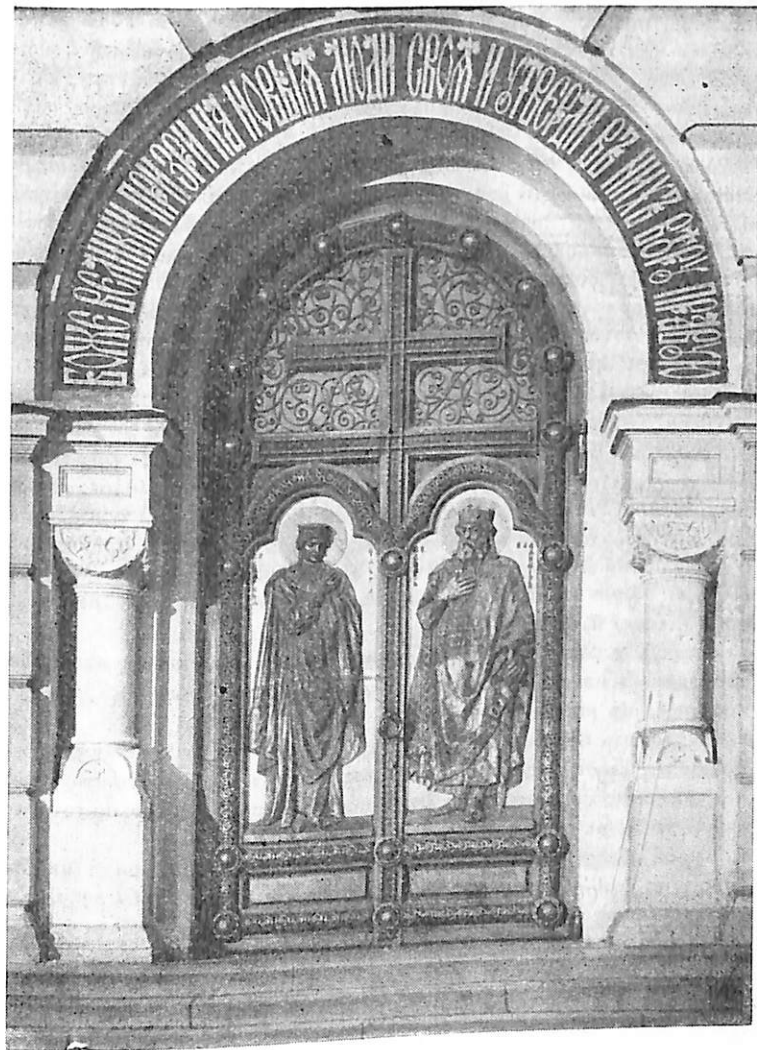
Кияни знають, що в роки фашистської окупації собор дуже постраждав. Були виламані вікна і двері разом з металевими перепльотами, зірваний дах, затоплені підвали. Вся споруда наскрізь просочилась водою. Пліснява світло-сірою плівкою покривала стіни. Найбезжалісніший варвар не міг би повестися з пам'ятником культури так, як повелися фашистські недолюдки.

Після визволення Києва, незважаючи на тяжке становище в країні, радянський уряд розпорядився про негайне врятування споруди і реставрацію живопису.

Вченим важко було розпочати роботи, бо у справах «Будівельно-

Зовнішні двері головного входу.

¹ Архивы Третьяковской галереи (переписка Стасова). Отд. 7, рук. Ф — 66, 1886—1898.



го комітету», крім відомостей загального характеру, не було ніяких креслень, планів, статистичних зведень, розрахунків чи хоча б пояснювальних записок. Довелось встановлювати всі елементи конструкції споруди, проходження каналів всередині стін собору, розташування трубопроводу по відводі конденсату з куполів, лінії дренажу тощо.

Було виявлено цілий ряд конструктивних недоліків: неправильне розташування димових каналів у стінах апсид і на склепіннях споруди поблизу від стін, покритих живописом; неправильне розташування системи трубопроводу по відводі конденсату з куполів з виведенням його на склепіння, що перекривають бокові нефі першого поверху; неправильно вирішено опалення. Відсутність вентиляції, дренажів, розташування неопалюваних тамбурів папертів біля входу до споруди з виходом у вівтар — ось далеко не повний перелік причин руйнування пам'ятника і його внутрішнього оздоблення.

Після детального вивчення стану споруди перейшли до капітальних робіт, які були закінчені у тому ж році. Створений режим всередині споруди дозволив приступити до реставрації настінного живопису. Роботи велись групою київських і московських художників-реставраторів під керівництвом досвідченого майстра Л. Калініченка.

Для постійної консультації були запрошені заслужений діяч мистецтв П. Корін і директор реставраційної майстерні при Третьяковській галереї Є. Кудрявцев.

Вперше у реставраційній практиці у таких величезних масштабах проводились найскладніші роботи. Доводилось вирішувати цілий ряд проблем, ще не вивчених.

Складність полягала у тому, що тут не можна було обмежуватися тільки так званою художньою реставрацією з вузьким колом технологічних заходів. Необхідно було провести ряд будівельно-технологічних та інших досліджень.

Треба було вивчити і розробити методи боротьби з цвілью, вологістю стін, укріпити штукатурний шар, знайти способи закріплення кольорового шару живопису, відшукати нові матеріали і виробити рецептуру їх застосування та багато іншого, що раніше було невідоме і практично не застосовувалося.

У зв'язку з цим до участі у роботах були залучені: Академія ар-

хітектури УРСР, Інститут будівельних матеріалів, Інститут монументального мистецтва, інститути Академії наук УРСР, Інститут мікробіології, Інститут хімічної технології і окремі відомі спеціалісти як у галузі живопису, так і в будівельній технології, інженери.

Завдяки цьому роботи у Володимирському соборі з самого початку набули не тільки широкого розмаху, але й глибокого наукового обґрунтування.

Ще на II Всеросійському з'їзді художників у 1912 році говорилося про те, що будівельні недоробки і неправильно підготовлена під живопис штукатурка у Володимирському соборі шкідливо впливають на збереження живопису.

Радянські вчені виявили численні сліди реставраційних заправок у композиціях і орнаментах часів перших років експлуатації собору.

Можна собі уявити, які труднощі довелося перебороти нашим вченим і спеціалістам при відбудованні собору після фашистської окупації.

І сьогодні в соборі проводяться систематично роботи з метою збереження як самої споруди, так і безцінного живопису Республіканським спеціалізованим науково-реставраційним Управлінням Держбуду УРСР під керівництвом реставраторів вищої кваліфікації.

КРАТКИЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО СОБОРУ

Мы рассказывали об основных моментах из истории строительства и внутренней росписи киевского Владимирского собора. Для того, чтобы помочь любителям изобразительного искусства и истории Родины ознакомиться с работами художников, прилагаем краткий путеводитель.

Переступив порог собора, вы сразу же обращаете внимание на запрестольную стену главного алтаря, где перед вами во всем великолепии выступает главное творение великого художника В. Васнецова — мадонна с младенцем на руках, плывущая на облаках. Лучше всего и начать осмотр со среднего, центрального нефа, от алтаря. Все сюжеты росписей алтарного помещения — Евхаристия, Ветхозаветные пророки, Русские святители, орнаменты и пр. — написаны Васнецовым. Его же кисти принадлежат иконы алтарной преграды главного алтаря: Христос, Богоматерь с младенцем, князь Владимир, княгиня Ольга, Александр Невский, Мария Магдалина. Центральный неф как бы отделен от боковых столбами, переходящими в арки. На них Васнецов и его помощники — воспитанники художественной школы Мурашко С. Костенко, В. Замирайло, О. Куренной и др. создали галерею портретов исторических лиц времени Древней Руси и несколько евангельских персонажей: апостолы Андрей и Павел, Нестор Летописец, князь Андрей Боголюбский, лаврский живописец Алипий, епископ Новгородский Никита, княгиня Евдокия (жена московского князя Дмитрия Иоанновича), а напротив она же в наряде монахини с новым именем — Ефросиния Полоцкая, князя Михаил Тверской и Михаил Черниговский, Борис, Глеб, просветитель вятичей — Кукша и обличитель стяжателей притворно юродивый Прокопий Устюжский. В куполе храма, на фоне неба, перерезанного «Млечным Путем», видим гигантское поясное изображение Христа. Его благословляющая рука равна 2 метрам.

На шее купола сюжет на тему «Преддверие Рая». В парусах четыре евангелиста. Драматично, не по церковным канонам, написана Васнецовым трилогия «Бог-отец и распятый сын» (потолок центрального нефа).

Пройдемся по боковым нефам первого этажа. Алтарные преграды как жертвенника (левая сторона), так и дьяконника (правая сторона) принадлежат кисти художника Нестерова. На жертвеннике он создал портреты царицы Елены и ее сына Константина, а также просветителей славянских — Кирилла и Мефодия, на преграде дьяконника — Арсения Великого, великомученицу Варвару, Николая Чудотворца и Филарета Милостивого.

Над алтарной преградой жертвенника нарисована картина «Моление о чаше», слева на стене «Исус перед Пилатом», на западной стене нефа, возле свечного ларя «Распятие Христа», над преградой дьяконника «Тайная вечеря», справа на стене «Вход Господен в Иерусалим», на западной стене «Воскрешение Лазаря» — работы Сведомского. Плафоны обоих боковых нефов на тему «Сотворение мира» и фигуры на столбах писали Сведомский и Котарбинский.

Все орнаменты боковых наосов первого этажа принадлежат М. А. Врубелю. Одним из его помощников был С. Яремич (в советское время известный художник и искусствовед).

В приделы второго этажа пройдем через тройную арку (у главного входа в собор), облицованную белым резным мрамором, по великолепной винтообразной лестнице.

Западную часть хор, т. е. продолжение центрального нефа, орнаменты, сюжетные картины на тему Адама и Евы — писал Васнецов.

Алтарные же преграды верхних приделов, а также их внутренние полотна принадлежат кисти Нестерова.

Сюжетные картины на евангельскую тему на потолках и стенах этих приделов писал, как говорили современники, в своей «фряжской» манере В. Котарбинский, некоторые орнаменты — молодой художник А. Мамонтов.

Все пять иконостасов собора мраморные. Колонны главного алтаря из светло-серого мрамора с такими же базами; капители и арки, связующие колонны, белые с прекрасной резьбой. По аркам проходит полоса мозаичного орнамента нежных тонов с золотом.

Завершаются арки бронзовыми кокошниками из стилизованных листьев и цветов.

Алтарные преграды на хорах состоят из цоколя, выполненного из черного мрамора с золотыми прожилками. На цоколь опираются двойные колонны серого мрамора, связанные «Гордиевым узлом», с белыми резными капителями. Над колоннами, несколько тяжеловатая, резная из белого мрамора арка с полосой красноватого мрамора.

Все стены собора отделаны мраморными панелями темных тонов, а полы из шахматных плит серого и белого колеров.

Согласно описям 1915 года в храме было шесть резных беломраморных киотов и несколько резных по дереву, работы иностранных и отечественных мастеров. Все работы по внутренней отделке собора исчислялись в 400 тысяч рублей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дело генерал-губернаторской канцелярии № 474, начатое в 1852 г. Державний історичний архів Української РСР у м. Києві.
2. «Строитель», 1895—1896, № 18, 19, 24, 171.
3. «Зодчий», 1905, № 22.
4. Кульженко С. В. Собор святого Владимира в Киеве. Киев, 1915.
5. Кульженко С. В. Собор св. равноапостольского князя Владимира в Киеве. Издание С. В. Кульженко в Киеве, 1905.
6. Архівні фонди Київського музею українського мистецтва.
7. Архивы Третьяковской галереи. 1886—1898, отд. 7, рук. ф—66.
8. Мурашко М. І. Спогади старого вчителя. Київ, «Мистецтво», 1964.
9. Нестеров М. В. Давние дни. М., «Искусство», 1959.
10. Беретти А. В. О строящемся соборе во имя св. Владимира в Киеве. 1884.
11. Дедлов В. Л. Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. М., издание книжного магазина «Гросман и Кнебель», 1901.
12. «Русский вестник», 1896, № 8.
13. «Искусство и художественная промышленность», 1898, 1899, 1907.
14. «Искусство», 1911—1912.
15. «Отблески», 1922.
16. Відбиток з «Киевской старины», 1869—1874 и 1901.
17. Труды Киевской духовной академии, 1898—1899.
18. «Киевская старина», 1884, 1904.
19. «Искусство и печатное дело», 1910—1911.
20. Крамской И. Н. Письма. М.—Л., 1937.
21. Моргунов Н., Моргунова-Рудницкая Н. Васнецов. Монография. М., «Искусство», 1964.

22. Турченко Ю. Київська рисувальна школа. Київ, вид-во Академії наук УРСР, 1956.

23. Лобанов В. В. Васнецов в Москве. М., «Московский рабочий», 1961.

24. Петров Н. И. О расписании стен и вообще об украшении Киевского Владимирского собора. Киев, 1809, стр. 52.

25. «Киевская мысль» (газета) за 22 мая 1910 г.

26. «Творчество», 1962, № 6.

27. «Искусство», 1962, № 6.

28. «Огонек», 1963, № 51.

29. Прахов Н. Страницы прошлого. Киев, изд-во изобразительного искусства и музыкальной литературы УССР, 1958.

30. Яремич С. Врубель. Издатель Кнебель, 1911.

31. Мамонтов В. Воспоминание о русских художниках. М., 1951.

32. «Киевские епархиальные ведомости», 1874—1876, 1896—1897.

33. «Искусство и печатное дело», 1910, № 2—7.

34. Былины древнего киевского эпоса. 1876.

35. Полное собрание русской летописи, т. 2.

36. Корольков И. Н. Монография по Владимирскому собору. Киев, 1910.

37. Маковский С. В. М. Васнецов и Владимирский собор. «Мир божий», 1898.

ЗМІСТ

Все, як було	5
Чудо	17
Собор і українські художники	45
Мармур, бронза, дерево	56
Краткий путеводитель по собору	66
Література	69

Мария Васильевна Царева

КАМЕННЫЙ СВИДЕТЕЛЬ

На украинском языке

Редактор *В. О. Кочан*
Художне оформлення *В. В. Руденко*
Художній редактор *М. С. Величко*
Технічний редактор *Т. М. Зубрицька*
Коректор *Е. С. Тополевська*

БФ 09439. Здано до складання 24.X. 1972 р.
Підписано до друку 19.11. 1973 р. Папір
друкарський № 1, 70×108¹/₃₂=1,125 папе-
рових, 2,25 фіз., 3,15 умовн.-друк., 2,94 об-
ліково-видавн. арк.

Тираж 58 000. Ціна 10 коп. Зам. 2475.

Видавництво «Будівельник», Київ, Володи-
мирська, 24.

Киевская фабрика печатной рекламы Рес-
публиканского производственного объеди-
нения «Полиграфкнига» Госкомиздата
УССР, Киев, Выборгская, 84.