

Дмитро Степовик

**ПЛАН ВНУТРІШНЬОГО МИСТЕЦЬКОГО ОФОРМЛЕННЯ
ВОЛОДИМИРСЬКОГО СОБОРУ:
ІКОНОСТАСИ І НАСТІННЕ МАЛЯРСТВО**

Усі автори, які писали про Володимирський собор, не оминають того факту, що кандидатура Адріяна Прахова як головного проєктанта внутрішнього оздоблення нав'язав Києву Петербург. Одні автори писали про це з неприхованим розчаруванням, інші – начебто вибачаючись. Так, Київське церковно-археологічне товариство (далі – КЦАТ) не затвердило надані на розгляд А. Праховим попередні рисунки, плани, проєкти. Певно, що товариство не було упередженим проти цілей А. Прахова. Але українська творча інтелігенція все ж зауважила його активність у «проштовхуванні» наспіх зроблених рисунків інтер'єрів собору.

Папери А. Прахова рецензував професор Київської духовної академії і член КЦАТ І. Малишевський, який радився з головним міським архітектором О. Беретті, можливо – з керівником Київської рисувальної школи М. Мурашком, художниками М. Пимоненком та І. Їжакевичем та напевно – з архітектором В. Ніколаєвим. Останній мешкав у Києві з 1873 р. до свого упокоєння 1911 р.; був міським архітектором (1873–1887), єпархіальним архітектором Київської православної митрополії (1875–1898), архітектором Києво-Печерської лаври (1893–1899). І. Малишевський доручив йому розглянути альтернативний «прахівському» план-проєкт іконостасів та розписів собору. Виконавши це доручення, В. Ніколаєв представив на розгляд КЦАТ кошторис майбутніх робіт, орієнтуючись на архітектурно-мистецькі традиції Київської Руси-України, зокрема, Софію Київську, яку він реставрував, як і Андріївську церкву, Успенський собор Києво-Печерської лаври. Завершував він і спорудження Володимирського собору (після інтриги проти О. Беретті і його усунення), будував Трапезну палату з церквою свв. Антонія й Феодосія у Києво-Печерській лаврі; споруди Флорівського, Братського Богоявленського і Введенського монастирів; Микільський та Покровський собори у Покровському жіночому монастирі тощо.

У 1888 р. В. Ніколаєв «поставив крапку» у затягуванні спорудження у Києві бронзового пам'ятника Б. Хмельницькому, створивши для нього проєкт постаменту у вигляді степового пагорба і переконавши громадськість, що місце пам'ятника – на Софійському майдані. Пізніше В. Ніколаєв керував спорудженням за проєктом П. Бойцова і В. Городецького будівлі нинішнього НХМУ (вул. Грушевського, 6) та нинішньої Національної опери України за проєктом В.-Й.-Г. Шретера (вул. Володимирська). Цілком можна погодитися з твердженням, що В. Ніколаєв «...відзначався надзвичайною творчою активністю і застосуванням найрізноманітніших стильових форм: неоренесансу, необароко, неоготики, неороманіки, так званого цегляного стилю, неоросійського, неовізантійського, неомусульманського тощо». Можна уявити, які владні важелі задіяв А. Прахов, щоб усунути такого авторитетного архітектора як В. Ніколаєва і домогтися затвердження своїх власних планів. Коли Володимирський собор був розмальований за проєктом А. Прахова, цю історію забули й відгукувались про собор переважно схвально. Втім, навіть у потоці похвал (яких побільшало після приїзду у серпні 1896 р. на освячення собору царя Миколи II) об'єктивні оглядачі відзначали певні недоліки плану А. Прахова. Видавець С. Кульженко, написавши про внутрішнє убранство собору чимало добрих слів, м'яко натякнув на відсутність належного естетичного відчуття у проєктанта розписів, а, можливо – і у митців-виконавців: «...Назагал собор, не зважаючи на деякий еkleктизм в його внутрішньому убранстві, на деяку навмисну парадність яскравих та пістрявих барв малярства, на чудернацькі орнаменти, що бавлять погляд, на безліч позолоти, справляє сильне і цілісне враження».

У тогочасній літературі, присвяченій Володимирському собору, автори часто протиставляли архітектуру і малярство. Мовляв, архітектура нікудишня, собор «...мало вражаючий зовні, приземистий від контрфорсів» (В. Дедлов); «...таких ми й без того маємо з подостатком» (І. Александровський). Малярство ж оцінювалося як світле, витончене, прекрасне! Тому ремарка С. Кульженка про еkleктизм та чудернацькі орнаменти сприймалася як безтактність.

Час показав, що у протиставленні архітектури і малярства не було сенсу, оскільки позитивні моменти архітектури наче продовжились в пристосованому до неї малярстві, як і недоліки будови відобразились у живописі. В самому протиставленні, на мій погляд, віддзеркалені певні симпатії або антипатії критиків, які явно переоцінили В. Васнецова і упереджено недооцінили О. Беретті.

На жаль, сьогодні не можна простежити зміни в архітектурі собору за проектами, які по чергово представляли І. Штром, П. Спарро і О. Беретті з поправками й доповненнями Ю. Бернгардта і В. Ніколаєва. Цікаво було б глянути на проект І. Штрома, за яким будівництво собору планувалося біля Золотих воріт. Але усі плани І. Штрома забрав в Петербург і доля їх невідома. Проміжні плани П. Спарро і О. Беретті також не збереглися, бо переробки плану собору тривали близько трьох десятиліть. Зберігся остаточний графічний рисунок головного фасаду собору (очевидно, в редакції О. Беретті), який майже без змін простежується у сучасному вигляді собору. У будівлі собору немає жодної приземкуватості: він струнко й потужно підноситься вгору; він «не потонув» навіть серед сучасної багатоповерхової забудови Києва. А серед невисоких київських будинків другої пол. XIX ст. це був елегантний красень!

У рисунку фасаду про візантійську архітектуру нагадують лише вузькі вікна з півциркульними завершеннями та три потужні арочні уступи. У всьому іншому бачимо пропорції ренесансного стилю, і чим вище сягає зір, тим це враження міцнішає. У куполів нема нічого від присадкуватості та приплюснутості греко-балканських чи візантійських бань. У центральному куполі та чотирьох менших впізнаємо у зменшених формах обриси собору св. Петра в Римі. Це – не куполи московитських храмів, а гранчасті куполи західних базилік або давніх українських храмів: кожна грань широка унизу біля барабана, але вужчає, наближаючись до хреста. Грані чітко відділені одна від одної лініями, які посилюють враження чіткої пропорційності.

Симетричність дещо порушена в інтер'єрі храму; зокрема, це стосується арок північної та південної сторін головної нави. Але вона майже непомітна, оскільки асиметрію «приховує» малярство: барвиста поверхня стін та стовпів, масивні освітлювачі-панікадила відповідають пропорціям внутрішнього простору, його сприйняттю як гармонійного цілого. Не в останню чергу цьому сприйняттю допомогли здібності А. Прахова як декоратора, який розробив проекти п'яти різьблених мармурових іконостасів.

Якби КЦАТ наполягло на програмі розписів В. Ніколаєва, розмалювання собору завершили б за 4 роки, оскільки розміщення живопису планувалось лише на окремих ділянках стін, переважно у вівтарі головної нави. До речі, В. Васнецов погодився їхати до Києва на розписи собору, тому що А. Прахов обіцяв йому контракт на 4 роки. Але, оскільки А. Прахов спланував «килимову» систему замалювання стін, не залишивши жодного квадратного метра без малярства, живописні роботи розтяглися на 10 років (1885–1895). Внутрішнє убранство Володимирського собору перетворює його на один з найбільш декоративних храмів Києва: крім численних живописних однофігурних постатей святих і багатофігурних сцен на біблійні теми, в соборі багато орнаментів, різьбярства по мармуру, бронзового лиття тощо.

Декоративні уподобання проектанта налаштували членів Комітету будівництва собору погодитися на однарусні іконостаси: головний у центральній наві та 4 – у південній та північній навах і на другому поверсі (т. зв. хорах). А. Прахов хотів, щоб у вівтарях були видні намальовані постаті й щедрі декоративні композиції, які б закрили високі п'ятирусні іконостаси. Усе це вписувалося в заявлену «килимову» систему розписів і, відповідно, у можливість отримання більшого фінансування. До того ж, однарусні іконостаси (на відміну від кількарусних, які б не витримали ваги каменю) мали бути споруджені з дорогого каррарського мармуру. На жаль, це спричинило те, що віряни бачать в іконостасах переважно блиск полірованого інкрустованого мармуру, а не красу і духовність ікон, розташованих між колонками й округлими завершеннями.

Система розмалювань Володимирського собору складна і багатопланова. Сумнівно, щоб вона повністю була опрацьована перед початком малярства. А. Прахов, з'явившись у Києві на початку 1880-х рр., коли собор ще був добудовувався, захопився реставрацією малярства Кирилівської церкви і шукав мистця, який би намалював ікони для її намісного яруса. Тоді в Київ

з Італії було привезено чимало блоків мармуру, і А. Прахов запропонував для Кирилівки (як іноді кияни називали цей храм) однарусний мармуровий іконостас. Ікони для нього могли б намалювати місцеві українські мистці – вихованці Рисувальної школи М. Мурашка чи Ікономалярської майстерні Києво-Печерської лаври. Втім, з цим завданням могли б впоратися і світські мистці М. Пимоненко, М. Мурашко, П. Мартинович, І. Їжакевич, В. Красицький, М. Ге, які добре знали іконографію і стилістику української національної школи ікономалярства.

Працюючи в Кирилівці, А. Прахов обдумував шляхи, як йому вийти на провідну роль в майбутніх розписах майже готового Володимирського собору. Спробувавши діяти через КЦАТ й отримавши відмову, А. Прахов поїхав до Петербурга, щоб заручитися підтримкою Міністра внутрішніх справ графа Толстого та знайти мистців для малювання ікон для іконостасу Кирилівської церкви. Для цього А. Прахов вирішив скористатись авторитетом відомого професора Петербурзької академії мистецтв П. Чистякова: «У черговий приїзд до Петербурга Прахов навідався до академічної майстерні Павла Чистякова, сподіваючись знайти серед його учнів виконавця роботи. Під час розмови у двері постукали, і в майстерню увійшов стрункий, худорлявий молодий чоловік середнього зросту, із блакитними очима, світлим волоссям, обличчям неслов'янського типу. Чистяков вигукнув: «Ну, ось, на ловця і звір біжить! Ось тобі й художник! Кращого, талановитішого і більш підходящого для виконання твого замовлення я не можу рекомендувати». Це був 28-літній М. Врубель. На початку літа 1884 року він приїхав до Києва, де почався найкращий, найяскравіший період творчості мистця, який згодом назвуть київським» [3, 26].

А. Прахов залучив М. Врубеля до роботи над настінними мальовилами Кирилівської церкви, головним з яких було «Зішестя Святого Духа на Богородицю й апостолів». Не обтяживши себе вивченням затвердженої церквою іконографії кожного з дванадцяти апостолів, М. Врубель змальовує усіх «з натури» – з киян, які погодились йому позувати: прототипом Богородиці стала М. Єршова; апостола Якова – А. Прахов, Івана Богослова – священик Петро Лебединцев. Київські церковні та світські кола були незадоволені композицією «Зішестя Святого Духа на Богородицю й апостолів» на хорах Кирилівської церкви, але це не зупинило ні А. Прахова, ні М. Врубеля. За порадою А. Прахова М. Врубель у листопаді 1884 – травні 1885 р. виїхав до Венеції, де на прикладі мозаїк і фресок собору св. Марка і церкви Богородиці Привітної (Санта Марія дель Салюте) вивчав іконографію святих у візантійському стилі. У Венеції М. Врубель на цинкових бляхах намалював 4 ікони для київського Кирилівського іконостасу: Христа, Богородиці та двох святих отців ранньої церкви Христової – Кирила та Афанасія Олександрійських. У Венеції М. Врубель багато запозичив від колориту майстрів Дж. Белліні, Карпаччо і Канальяно. Та у Києві він знову вдався до малювання облич святих з конкретних людей. Про те, що обличчю пресвятої Богородиці Марії в намісному ярусі Кирилівського іконостасу М. Врубель надав рис дружини А. Прахова, Емілії Львівни, в яку був закоханий, гомонів увесь Київ. У церкву перестали ходити на Літургію і за требами: «Ми на Льолю Прахову молитися не будемо!». Виправдання М. Врубеля і А. Прахова, що, мовляв, це – образ, почерпнутий з венеційської поїздки М. Врубеля, не були привидиві. Багато років по тому син Прахових, Микола, згадував: «У нашої матері були чудові очі темно-василькового кольору й гарно окреслені уста. Зберігся в родині дуже цікавий рисунок італійським олівцем, на якому зображена напівпостать матері у профіль, схилена над якоюсь роботою. Мабуть, мати залишила роботу й вийшла з кімнати, а Врубель перевернув цей шматок ватманського паперу й накидав, у три чверті повороту голови те ж саме обличчя в іншому плані, як воно йому уявлялося доречним до типу Богородиці. Так, відштовхнувшись від цілком реального першого рисунка у профіль, після другого – з натяком на майбутній образ – він створив по пам'яті третій рисунок, що тепер зберігається в Державній Третьяковській галереї. Останній, четвертий робочий рисунок голови Богородиці він нарисував на піваркуші ватманського паперу «торшон», де на звороті була прекрасна акварель «Букет квітів». Тут, на рисунку, зробленому по пам'яті, велика портретна схожість з оригіналом, який дав мистцеві ідею обличчя Богородиці» [3, 107–108; 4, 116–117]. Мало хто з вірян та відвідувачів Кирилівської церкви (що багато років була музеєм) не замислювався над дивовижним зображенням Богородиці пензля М. Врубеля. Зокрема, А. Ахматова так говорила про неї: «Київський Врубель. Богородиця з божевільними очима в Кирилівській

церкві. Дні, наповнені такою гармонією, яка, відійшовши, так до мене й не повернулася» [3, 109].

Тим часом А. Прахов працював над програмою «килимового розмальовування» Володимирського собору, розраховану на кілька сотень квадратних метрів площі. Треба також було виготовити ікони для п'яти іконостасів, подбати про різьблення, виливання з металу, золочіння тощо. Розмах роботи був співмірний кипучій активності А. Прахова, якого Міністр внутрішніх справ граф Толстой призначив головним організатором внутрішнього оформлення собору. Отримавши владу й кошти, мистецтвознавець не міг не замислитися, де брати взірці облич і постатей для численних святих, намальованих на стінах, стелях, у куполах, на барабанах, стовпах, на іконах іконостасів. А. Прахов не заперечував, щоб малярі, яких він запросив, змальовували святих в «портретних варіантах», тобто з окремих людей. Як діяч з претензіями на провідного мистецтвознавця Росії, А. Прахов мав би знати, що малювати святих з облич пересічних людей заборонив Сьомий Вселенський собор Церкви 787 р. [6, 256–269]. Таку практику не схвалювали як західні мистці Ч. Ченніні, Л.Б. Альберті, Дж. Вазарі, Дж. Б. Арменіно, так і східні ікономалярі, зокрема, афонський ієромонах Діонісій з Фурни. Для мистців були розроблені спеціальні лицьові Біблії та збірники взірцевих святих церковної історії [1, 13–30]. Можливо, А. Прахов знав про це, але його та найнятих ним мистців чомусь влаштувало малювати святих з «живства», хоч це й суперечило практиці сакрального мистецтва. Прикладом «іконографічного самоправства» були сакральні мальовила М. Врубеля, які схвалював А. Прахов, але відкидав Комітет будови собору. На невдоволення А. Прахова, після скандалу з розписами у Кирилівській церкві, М. Врубелю у Володимирському соборі дозволили малювати лише орнаменти та різні обрамлення.

Сам же А. Прахов у товаристві сина графа Толстого та головного маляра собору В. Васнецова відбув у закордонні поїздки, завдяки яким російське сакральне мистецтво могло бути виведене з ізоляції [3, 26].

Можна припустити, що на формування програми розписів собору вплинула думка Комітету будови собору, Митрополії та КЦАТ. Зокрема, немає інформації щодо ролі Київської митрополії як учасника програми, наглядового органу чи консультанта. Спорудження й розмальовування собору (1885–1895) тривало при шести київських митрополитах: Філареті Амфітеатрові (1837–1857), Ісидорі Нікольському (1858–1860), Арсенії Москвині (1860–1876), Філотей Успенському (1876–1882), Платоні Городецькому (1882–1891), Йоаникії Рудневу (1891–1900). Двоє останніх мали б бути безпосередньо причетні до складання та втілення програми малярства собору мистцями, яких запросив А. Прахов. Митрополити та їхні представники, певно, не благословили б малювання святих з натурників-киян, навіть коли б такий намір мав іменитий мистець. Вони б не дозволили, щоб на іконах святих зображували у півпрофіль і вони б дивились убік, а не на вірян, що моляться, як того вимагає іконографічний канон.

Своє бачення програми й системи розписів собору А. Прахов виклав у листі від 17 червня 1885 р. до В. Васнецова, з яким у квітні того року було укладено договір на розпис Володимирського собору: «Милий друже, Вікторе Михайловичу, душевно радий, що Ви вдало з'їздили та вивезли сильні і нині для Вас дуже важливі враження. Бажаю тепер добренько відпочити та в жодному разі не буду Вас даремно турбувати. Тепер же я керуюся такими міркуваннями.

1. З огляду на таку важливу і тривалу роботу, Вам необхідно на цей час ґрунтовно застановитися в Києві, щоби ніщо й нікуди Вас не тягнуло й не відвертало Ваших думок від головного. Нам же з Вами треба добре зіспіватися й до початку роботи біля стін з'ясувати все. Стосовно купола також все залежить від Вас. Я, зі свого боку, потурбувався про Ваше бажання й заклав ніші, так що широкий цілісний пояс уже готовий. Сюжети такі: 1. На дні купола – Ісус Христос Вседержитель. 2. Матір Божа. 3. Іван Предтеча – Деїсус. Нижче вікон – Рай. В парусах – чотири євангелісти, а між ними в замках арок – чотири медальйони. 4. Святий убрус (Нерукотворний образ Ісуса Христа. – прим. авт.). 5. На чотирьох арках головного квадрата зазвичай малювалися сорок мучеників у медальйонах – по десять на кожній арці. Якщо ми не втримаємо сорок мучеників, то відповідне число медальйонів – з ангелами або російськими святими. 6. Нижче медальйонів – постаті й орнаменти, між вікнами – орнаменти тощо. Стосовно собору повідо-

мляю Вам, що ми спільно придумали: Вселенську Церкву; стародавню Церкву гонінь: Яків – брат Господній; Ігнатій Богоносець; папа Климент Римський; архідиякон Стефан; архідиякон Лаврентій.

2. Представники християнської освіти й літератури першої епохи торжества Церкви: Афанасій Великий, Василій Великий, Григорій Богослов, Іван Золотоустий, Кирило Єрусалимський, папа Римський Григорій Двоєслов, Кирило Олександрійський, Микола Мирлікійський.

3. Засновники монашества: Антоній Великий, Пахомій Великий, Сава Освячений, Федір Студит.

4. Поети й музиканти: Іван Дамаскин, Косьма Маюмський.

Російська Церква: Кирило і Мефодій – просвітителі слов'янства; Михаїл – перший митрополит Київський; блаженний Іларіон – митрополит і учитель Церкви Російської; Леонтій – єпископ і просвітитель Ростовський; новгородський архієпископ Ніфонт; єпископ Володимирський святий Симеон; митрополити Київські, Московські і всієї Руси Петро і Олексій; просвітитель Пермі Стефану просвітитель Казанський Гурій; просвітитель Іркутський Інокентій; Димитрій Ростовський; Митрофан Воронежський; Тихон Задонський. Начальники іночеського життя й письменники: Антоній і Феодосій Печерські, Сергій Радонезький, Зосима і Саватій Соловецькі, Нестор Літописець.

Обидві Церкви (святі Вселенської та Російської Церков. – прим. авт.) повинні зайняти низ продовговуватих вівтарних стін, а що залишиться – по боках на сусідніх пілонах.

Ваша думка пов'язати пророків із зображенням Богоматері у головній апсиді – гарна і знаходить підтвердження у стінописі та в іконописі. В цьому випадку пишуться такі пророки: Мойсей, Даниїл, Яків, Давид, Ісая, Захарія, Валаам, Соломон, Єзекиїль, Аарон, Авакум, Геден, Єремія. Увесь Ваш – А. Прахов» [2, 13–14].

Означений лист був написаний після повернення М. Васнецова з Італії, куди, услід за М. Врубелем, А. Прахов порадив йому поїхати для вивчення візантійського мистецтва. Подорож В. Васнецова тривала місяць: він відвідав Венецію, де зрисував та змальовував мозаїки в соборі св. Марка, по кілька днів був у Равенні, Флоренції й Неаполі. У Римі художник відвідав церкву св. Климента.

Програма, викладена А. Праховим у листі до В. Васнецова, зазнала змін під час її виконання: нові постаті і багатофігурні композиції додавались до цього списку з запрошенням нових мистців. Програма, накреслена у листі А. Праховим, свідчить про його поверхневі знання Святого Письма й історії Церкви. Зачислення Кирила і Мефодія до Російської Церкви не витримує критики. У список святих потрапили маловідомі діячі Гурій Казанський, Митрофан Воронежський та деякі інші. Дивує і список перелічених А. Праховим пророків: замість 16-ти пророків, книги яких увійшли до канону Старого Заповіту (Ісая, Єремія, Єзекиїл, Даниїл, Осія, Йоїл, Амос, Овдій, Йона, Михей, Наум, Авакум, Софонія, Огій, Захарія, Малахія). Саме їх зображували у християнських храмах. А. Прахов називає осіб, що не є пророками канону. Якщо царя Давида відносять до пророків, то царя Соломона, суддю Гедена, Якова й Аарона – ні. Валаам же є швидше негативним персонажем Біблії – про його переступ мовить книга «Числа», а також Новий Заповіт «Вони покинули просту дорогу та й заблудили, і пішли слідом за Валаамом Беоровим, що полюбив нагороду несправедливості, але був докорений у своїм беззаконні: німа під'яремна ослиця проговорила людським голосом, та й безум пророка спинила» (Друге Соборне послання святого апостола Петра, 2:15–16); «Горе їм, бо пішли вони дорогою Каїноюю, і попали в оману Валаамової заплати, і загинули в бунті Корея!» (Соборне Послання святого апостола Юди, 1:11). Тож незрозуміло, нащо А. Прахов пропонує В. Васнецову малювати Валаама поруч справді великих і славних пророків.

Оселившись у 1885 р. у Києві, В. Васнецов за кілька тижнів підготував 22 ескізи майбутніх розписів. А. Прахов схвалив їх і відвіз до Москви, де показав тамтешнім мистцям, насамперед, П. Третьякову, який пізніше придбав їх. Тим часом треба було думати про решту розписів і їх

виконавців, оскільки програма роботи для В. Васнецова, розрахована на три роки, була заповнена вщерть.

План розписів храму складався поступово через складне внутрішнє планування Володимирського собору. Його перший поверх поділений на три нави: вищу центральну та нижчі бічні. У них розміщено три іконостаси: головний на шість намісних ікон, північний (на честь рівноапостольних Константина і Єлени, Кирила і Мефодія) та південний з іконою св. великомучениці Варвари (мощі якої в коштовній раці перебувають у соборі), свв. Арсенія Великого, Філарета Милостивого та Миколи Чудотворця. На другому поверсі (хорах) собору, що має вигляд широкого балкона на потужних стовпах, розташовані північний Борисоглібський та південний Ольгинський іконостаси.

Ці п'ять мармурових іконостаси були встановлені після завершення основних малярських робіт. Священначальство непокоїло, що усі вони були лише з намісними іконами, однорядні, що суперечило православній традиції спорудження п'ятиярусних іконостасів, що передбачала розміщення у нижніх ярусах ікон з т. зв. жертвами старозаповітних патріархів Ноя, Авраама, Мелхиседека та Мойсея, у 3-му ярусі – 12 ікон із зображеннями великих свят церковного року, у 4 та 5-му ярусах – образів апостолів та пророків. Очевидно, керівник розписів переконав духовенство, що високі іконостаси закрийють розписи у вітварях та й кам'яні іконостаси недоцільно робити високими через дорожнечу мармуру і його вагу. Було знайдено компромісне рішення: образи і сюжети, які не увійшли в іконостаси, малювали на стінах собору, оскільки їх значна площа уможлиблювала втілення цього грандіозного задуму. Для цього потрібно було розмалювати собор «килимовим» стилем, запросити до виконання малярства цілу артіль мистців та одержати значно більше коштів, ніж планувалося спочатку. Ці проблеми не можна було вирішити за передбачувані три-чотири роки, тому оздоблювальні роботи розтяглися на десятиліття. Саме тоді стало у нагоді уміння А. Прахова переконувати і «вбивати». На завершальному етапі розмалювання собору до роботи запросили українських мистців, які завершили з професійною майстерністю те, що намічав у ескізах В. Васнецов.

При плануванні розписів найважливіші образи і сюжети розташовували в центральній наві. У головному куполі – неодмінний образ Господа Ісуса Христа Вседержителя (грецькою – Пантократора), який в одній руці тримає Святе Письмо, а другою благословляє молільників. Розташовані нижче підкупольного простору, у барабані, 12 вікон з півциркульними завершеннями обрамлювали тільки орнаменти. Під вікнами, в нижньому поясі барабана, А. Прахов також спочатку планував розмістити орнамент, який би був неспівмірно великим. Тому пізніше у цьому поясі розмістили для не зовсім традиційну для православних храмів композицію «Перед входом до Раю». На чотирьох трикутних площинах (які у хрестово-купольних та базилікальних храмах утворюються у місці завершення барабана і початку плафона) були зображені чотири євангелісти.

На плафонах головної нави передбачалось зображення Розп'яття Господнього та Бога Отця, що приймає Господа Ісуса Христа; над входом до храму, під хорами, мав бути зображений Святий Дух у вигляді голуба на тлі блакитного неба.

Так планувалося представити на склепіннях головної нави собору Святу Трійцю, наче розділену на три окремі сюжети, що втілювали догмат про те, що в трьох особах – один Господь. Проте, це не була ані ікона Старозаповітньої Трійці (три янголи), ані Новозаповітна Трійця.

Тридільні плафони бічних нав мали бути замальовані сценами на сюжети Старого Заповіту Біблії: шість площин надавалися для змалювання Бога Отця, що упродовж шести днів творить Всесвіт, Землю, океани, материки, рослин, тварин і людину. Ідея таких композицій була зустрінена схвально, але створені і реалізовані конкретні сюжети були після розпису центральної нави.

Особливу увагу А. Прахов і його дорадники приділили композиціям у головному вітварі храму. Округла форма конхи (традиційного місця для розміщення образу Богородиці) наче символізує перехід від неба до землі, втілений в образі Пречистої Діви, покликаної змінити світ і врятувати його від панування гріха і смерті. В малярстві конхи й апсиди Володимирсько-

го собору мала наслідуватися копозиційна побудова константинопольської св. Софії з мозаїками Богородиці Молільниці й Заступниці (Оранти) та сценою Євхаристії (причастям Господом Ісусом Христом апостолів). У нижній частині апсиди мало розташовуватися сідалище (трон), який під час Божественної Літургії займав архієрей. На бічних стінах вітваря передбачалося зобразити шість найвизначніших святих отців ранньої Церкви Христової та шість вітчизняних святих. Це відповідало ідеї собору, який мав утвердити спадкоємність східноєвропейського православного християнства від стародавньої Церкви і Візантії.

Ідея «русскості» мала запанувати в малярстві центральної нави, фланкованої з боків масивними стовпами, на які опиралися широкі арки. Чотири грані кожного стовпа мали достатню висоту й ширину, щоб намалювати того чи іншого святого у повен зріст. Цих «стовпових» постатей мало бути тридцять. Коли, по кількох роках праці мистців, ця галерея була викінчена і кожна постать обвита рослинними орнаментами, відкрилася доволі строката панорама осіб, з якої віками складалося поняття «русская вера»: «Тут ми бачимо мучеників, юродивих Христа ради; святих жінок; князів – то в пишних князівських строях, то у всеозброєнні; то схимників у чорних рясах, які відмовилися цього світу. Уся історія руської віри, усі поривання духу, який шукав правди й подвижництва, оповіджені в цих глибоко національних постатях. Вони, незважаючи на свій реалізм та історичну вірність різним епохам російської історії, наповнені загальнолюдським розумінням і яскраво виражають вкладені в них ідеї боротьби – і всепрощенського смирення; нестримної душевної спраги, і спокою, нав'язаного розумінням звершеного доброго подвигу» [5, 37; 7, 740–744].

Отже, при плануванні настінних розписів на найбільш видне місце, де буває багато молільників, винесена ідея «святої Русі» як компонент ідеї цього собору, а для євангельських сюжетів залишені бічні нави. З-поміж сюжетів, які А. Прахов подав до Комітету, священочальство митрополії порадило змалювати у бічних навах сцени перед страстями і під час страстей Господа Ісуса Христа – від воскресення Лазаря до Розп'яття Ісуса Христа на Голгофі. Можливо, отці передали право вирішення що і де малювати керівникові розписів та самим мистцям. А даремно, тому що розміщення сцен між південною й північною навою спочатку було доволі вільне і, швидше всього, пристосоване до розміру стін та числа персонажів на кожному зображенні. При цьому порушувалася хронологічна послідовність описаних в Євангеліях подій. Проте коли почалося змалювання бічних нав, втрутилися члени митрополійного комітету, або ж корективи внесли самі мистці. Розташована праворуч головного входу до собору південна нава мала вміщувати три настінних сюжети: «Чудо воскресіння Лазаря» (західна стіна), «Тайна Вечеря» (східна стіна), «Вхід в Єрусалим» (південна стіна). У північній наві передбачались такі настінні композиції: «Молитва Ісуса Христа про чашу у Гефсиманському саду» (східна стіна), «Суд Понтія Пілата над Ісусом Христом» (північна стіна), «Розп'яття Господа Ісуса Христа на Голгофі» (західна стіна).

Залишалось спланувати настінні розписи у західній частині головної нави при вході до собору, тобто над хорами. Праворуч входу розташована хрещальня, де пізніше встановили мармуровий мозаїчний киворій. Тут же планувався розпис, присвячений Хрещенню Ісуса Христа в Йордані. Над входом до хрещальні на стіні передбачалася композиція «Хрещення князя Володимира». На протилежній стороні головної нави – ліворуч головного входу до собору, над сходами на хори, була запланована композиція «Хрещення киян у Дніпрі». На західній стіні над головним входом мав бути представлений Страшний Суд, причому стінопис наче обіймав вхідні двері угорі, праворуч і ліворуч та спускався дотолу. Ідея настінних мальовил на теми Страшного Суду, яку з виховною метою мали споглядати молільники, залишаючи храм, у християнському мистецтві відома з перших віків ранньої Церкви.

Володимирський собор двоповерховий. Потужні чотиригранні стовпи підтримують другий поверх – балкон, який у вигляді літери «П» обперізує інтер'єр храму з трьох сторін: північної, південної і західної. Хоч цей простір зазвичай називають хорами, але власне хористи співають тільки у західній частині другого поверху. Північна й південна частини цього балкона – невеликі церкви на пошану страсотерпців-князів св. Бориса і Гліба і рівноапостольної княгині Ольги. На другий поверх вели мармурові сходи з поручнями, розташовані ліворуч входу в собор. Ними кожного дня піднімалися співаки, регенти і ті, хто служив у Борисогліб-

ській чи Ольгинській церквах. За однарусними іконостасами у вівтарях Ольгинської і Борисоглібської церков були заплановані настінні малюнки Різдва та Воскресіння Христового. Малі куполи над вівтарями в цих храмах повинні були мати зображення хреста в крузі, від рамен якого і від круга відходили б зірчасті промені, сягаючи крилатих херувимів. У плафонах горішніх церков намічалось зобразити Христа Підлітка («Отрока»), Переображення Господне, Вознесіння Господне, Перших людей в Раю, Гріхопадіння Єви, Вигнання Адама і Єви з Раю.

На стінах обох церков другого поверху мали бути намальовані святі у медальйонах. Одночасно з однофігурними та багатофігурними зображеннями планувалося зображення різноманітних орнаментів, медальйонів, картушів, які А. Прахов добирав із своїх подорожніх замальовок, з книжок, альбомів. У цьому він був фахівцем і, крім зразків візантійських орнаментів, використовував т. зв. арабески, малюнки капітелів колон, проекти різьби по мармуру для балюстрад, форми колон для мармурових іконостасів тощо.

Отож, ще до початку розпису собору була виконана велика підготовча робота в рисунках. Звичайно, усе передбачити було неможливо, тому планування деталей тривало аж до освячення собору у 1896 р. Попередні рисунки зазнавали змін та корекцій. Але цілісна концепція розпису була сформована 1885 р., пройшовши богословську апробацію членів комітету, і мистецьку апробацію фахівців щодо образотворчого мистецтва.

Література

1. *Василиев А. Ермینیи: Технология и иконография.* Софія, 1976.
2. *Киркевич В. Собор Святого Владимира в Киеве: историко-искусствоведческий очерк.* Київ, 1995.
3. *Марголіна І. Ангели Врубеля.* Київ, 2012.
4. *Прахов Н. Страницы прошлого: очерки-воспоминания о художниках.* Київ, 1958
5. *Собор св. князя Владимира в Киеве.* Киев, 1898.
6. *Туркало Я. Нарис історії Вселенських Соборів.* Нью-Гейвен; Брюссель, 1974
7. Чудесне явлення зображення Богоматері // *Хроніка 2000: Український культурологічний альманах. Вип. 69-70: Хрестителі землі руської.* Київ, 2007.