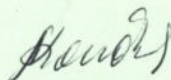


Міністерство культури і мистецтв України  
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

КОНДРАТЮК Аліна Юріївна



УДК [75.052+726.54] (477-25)

**Монументальний живопис  
Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври.  
Семантика. Стилїстика.**

17.00.05 – образотворче мистецтво

Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2003



00762146 (Q)

Дисертацією є рукопис

Роботу виконано на кафедрі теорії та історії образотворчого мистецтва і архітектури міністерства культури і мистецтв України

**Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, професор, академік АМУ,  
професор НАОМА  
**Міляєва Людмила Семенівна**

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,  
член-кореспондент АМУ, провідний науковий співробітник  
Інституту мистецтвознавства фольклористики та етнології  
ім. М. Рильського НАН України  
**Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна**

кандидат мистецтвознавства, завідувача відділом  
Національного музею у Львові  
**Гелитович Марія Йосипівна**

**Провідна установа:** Львівська академія мистецтв  
Міністерства культури і мистецтв України (м. Львів)

Захист відбудеться 25 XI 2003 р. о 12<sup>00</sup> годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 26.103.01 в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури за адресою: 04053, м. Київ, вул. Вознесенький узвіз, 20.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури за адресою: 04053, м. Київ, вул. Вознесенький узвіз, 20.

Автореферат розіслано: "15" X 2003 р.

Учений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, професор

Ю.В. Белічко

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

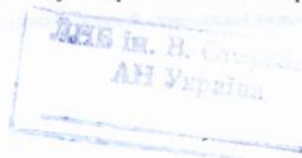
**Актуальність теми.** Розписи Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври 20 – 30-х рр. XVIII ст. становлять для дослідження винятковий інтерес. Нині це єдиний повністю збережений ансамбль монументально-декоративного живопису Києво-Печерської малярської майстерні 1-ї пол. XVIII ст. Аналіз пам'ятки дозволяє прослідкувати світоглядні основи культури українського бароко, адже стінопис храму Св. Трійці не гірше за писемні джерела розкриває особливості тогочасної української теології.

Проблематику дослідження ансамблю Троїцької церкви ще далеко не вичерпано. На подальше висвітлення заслуговує цілий ряд питань, пов'язаних із стінописом. Це, зокрема, питання атрибуції. Навіть зараз дослідники не дійшли спільної думки про час виконання розписів храму. Досі не припиняються спроби пов'язати певні композиції церкви з конкретними іменами. У мистецтвознавчій літературі побутує протягом тривалого часу кілька стереотипних гіпотез щодо виконавців розписів. Однак ці гіпотези не підкріплені документальними свідченнями.

Актуальне також питання про стиль розписів Троїцької церкви. Вирішуючи цю проблему, необхідно узагальнити висновки вітчизняних учених, котрі робили стилістичний аналіз пам'ятки і виявити перш за все стилістичні риси, які надають право вважати ансамбль бароковим. Ретельний аналіз стилістики настінних розписів є також найбільш плідним шляхом вирішення атрибуційного питання.

Сучасний стан розвитку мистецтвознавства вимагає використання у дослідженні розписів Троїцької церкви принципово нових методів. Упродовж десятиліть, головними методами вітчизняної мистецтвознавчої науки були описовий, історико-джерелознавчий та метод стилістичного аналізу. Саме в таких аспектах, переважно, розглядався й живопис лаврського надбрамного храму. Застосування до розписів Троїцької церкви методології інших наук дозволить створити широкий культурний контекст для цього мистецького явища. Стінопис храму слід розглядати у нерозривному зв'язку з іншими проявами культурного життя: тогочасною шкільною драмою, музикою, церковною літературою, і найбільше – з ораторським проповідницьким жанром. Це дасть можливість виявити іконологію ансамблю.

Проблема іконографії розписів була майже не розроблена. Не існувало навіть повного переліку та опису композицій церкви. Більшість дослідників указувало лише на значну їх кількість та нетиповість для православного храму. Щодо витоків зображень Троїцької церкви вчені, переважно, обмежувалися твердженням, що храм розписаний за зразками Біблії Піскатора. Отже, подальші дослідження у цьому напрямку були особливо актуальні. З метою визначити джерела іконографії сюжетів храму в дисертаційній роботі залучено різноманітний матеріал європейської ілюстративної гравюри та естампа XVII ст.



Автором даної роботи був складений “Каталог монументального живопису Троїцької надбрамної церкви” (К., 1998), із яким можна ознайомитися в кабінеті теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури та у фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. У ньому описані композиції стінопису та факсимільно відтворені написи на них. У ряді випадків запропонований власний варіант назви до композиції. Назви було складено, керуючись текстами Св. Письма.

**Зв’язок роботи з науковими програмами, темами, планами.** Дисертаційне дослідження виконане згідно з планом підготовки наукових кадрів кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

**Мета й завдання дослідження.** Дана робота виявляє закономірності появи монументального живопису Троїцької надбрамної церкви у 20 – 30-ті рр. XVIII ст. Основними завданнями дисертації автор вважає необхідність:

1. Розглянути монументальні розписи Троїцької церкви в колі богословських суперечок щодо Євхаристичного перетворення в Україні та Росії на межі XVII – XVIII ст.
2. З’ясувати й пояснити програму ансамблю, виявити провідні богословські теми в системі розписів.
3. Дослідити семантику сюжетів Троїцької церкви за аналогіями до творів церковної літератури.
4. Визначити композиційні принципи системи розписів храму.
5. Дослідити передумови виникнення нових сюжетів у розписах лаврської школи.
6. З’ясувати джерела іконографії сюжетів Троїцької церкви, при цьому залучити матеріал європейської ілюстративної гравюри та естампа.
7. Розкрити поняття синтезу мистецтв у 1-й пол. XVIII ст.
8. Розглянути розписи храму як приклад барокового синтезу.
9. Спростувати атрибуційні “міфи” щодо майстрів-виконавців стінопису.
10. На основі стилістичного аналізу виявити окремі “почерки” виконавців.

**Об’єктом дослідження** є монументальний ансамбль Троїцької надбрамної церкви – стінопис храму та його іконостас.

**Предметом дослідження** є семантика сюжетів Троїцької церкви у взаємозв’язках із творами церковної літератури XVII – поч. XVIII ст. та стилістика розписів. Це відображені в монументальному малярстві світоглядні зміни, що відбулися на межі XVII – XVIII ст. Це також утілені в розписах Троїцької церкви нові принципи синтезу мистецтв, що знаменували відхід від візантійської традиції й створення національного варіанта барокового стилю.

**Хронологічні рамки дослідження** обмежено кін. XVI - сер. XVIII ст., що викликано необхідністю виявити передумови досліджуваного явища, прослідкувати процес входження нових тенденцій до української теології та образотворчого мистецтва.

**Методологічна основа дисертації.** У дисертації застосовано традиційні методи теоретичного дослідження, в яких історико-культурологічний метод поєднано з системним підходом і доповнено компаративною методикою. Тому об'єкт вивчення – монументальний ансамбль Троїцької надбрамної церкви розглянуто у широкому історико-культурному контексті, як закономірне й типове явище у мистецтві певної доби. Застосовано також і методи суто емпіричних досліджень, такі як спостереження реставраторів, натурні дослідження, порівняння. Вони покладені в основу мистецтвознавчого аналізу при з'ясуванні джерел іконографії сюжетів Троїцької церкви та при вивченні стилістичних особливостей стінопису. Семантику розписів досліджено оригінальним методом комплексного використання джерел, який базується на синтезі класичних прийомів мистецтвознавства й методів аналізу церковної літератури доби бароко, що застосовуються у сучасному літературознавстві.

**Джерельна база дисертації.** У ході дослідження аналізувалися як бібліографічні, архівні (писемні, іконографічні) джерела, так і наявні емпіричні дані у вигляді пам'яток іконопису й гравюри. Найважливішим джерелом є монументальний ансамбль Троїцької надбрамної церкви. Це, крім того, твори іконописців Києво-Печерської школи: уцілілі пам'ятки монументальних розписів в Україні та Сербії й ікони 1-ї пол. XVIII ст., а також малюнки учнів лаврської майстерні. Специфіка обраної теми зумовила необхідність аналізу цілого комплексу творів української церковної літератури XVII – поч. XVIII ст. Залучена велика кількість архівних матеріалів: вивчено архівні й музейні документи, які зберігаються в Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику, Центральному державному історичному архіві України у м. Києві, Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського, Російському державному історичному архіві у м. Санкт-Петербурзі, відділах рукописів і образотворчих видань Російської державної бібліотеки. Як інформаційні джерела використані наукові фахові видання, статті, наукові доповіді та матеріали наукових конференцій з проблематики українського бароко.

**Наукова новизна дослідження.** Дисертація є першим у вітчизняному мистецтвознавстві дослідженням семантики та стилістики розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври у їх повному обсязі. Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що:

- монументальний живопис Троїцької церкви вперше розглянуто у широкому контексті європейського мистецтва, що дозволило по-новому розкрити сам феномен українського бароко, виявити його національну своєрідність;
- на основі ретельного вивчення монументального ансамблю Троїцької церкви вперше показано наскільки тісним був зв'язок різних галузей української культури доби бароко,

яким чином іконопис запозичував з інших видів мистецтва засоби художньої виразності;

- докладно простежено богословську програму стінопису лаврського надбрамного храму, виявлено її провідні теми й розкрито таким чином іконологію ансамблю;
- на основі складеного автором каталогу композицій Троїцької церкви доведено тісний зв'язок монументального малярства Києво-Печерської школи з українською церковною літературою XVII ст.;
- віднайдено першовзірці до ряду композицій Троїцької церкви у європейській ілюстративній гравюрі XVII ст.;
- на відміну від попередніх досліджень, присвячених Троїцькій церкві, де зроблено окремі зауваження щодо стилістики розписів, або стилістичні особливості охарактеризовано загалом, у даній роботі виявлено ті стилістичні риси живопису храму, які перш за все надають право вважати ансамбль бароковим, завдяки чому обґрунтовано-систематично розкрито нове розуміння синтезу мистецтв у монументальному ансамблі;
- спростовано "міфи", які існували в атрибуції розписів;
- у процесі стилістичного аналізу вперше виявлено й охарактеризовано індивідуальні "почерки" майстрів-виконавців стінопису Троїцької церкви.

**Практичне значення одержаних результатів.** Результати проведених досліджень можуть бути використані в науково-педагогічній роботі, при написанні Історії українського мистецтва XVII – XVIII ст., а також у музейній практиці.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація апробована на засіданнях кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Основні принципи, положення й результати дослідження виносилися на обговорення на міжнародних наукових конференціях: V Могилянські читання – 2000: Києво-Печерська Лавра в контексті світової історії (Київ, 2000); Велика Успенська церква Києво-Печерської Лаври. Слід у віках (Київ, 2001); VI Могилянські читання – 2001: Літературна й видавнича діяльність Києво-Печерської Лаври XI – XX ст. (Київ, 2001); Филёвские чтения. Седьмая научная конференция по проблемам русской художественной культуры XVII – первой половины XVIII века (Москва, 2001); VII Могилянські читання – 2002: Київський церковно-археологічний музей при Київській Духовній академії. Музейна справа в Україні на зламі тисячоліть (Київ, 2002); на науково-теоретичній конференції: Перші читання пам'яті академіка П.О. Білецького (Київ, 2002).

**Публікації.** Результати дисертаційних досліджень опубліковані у п'яти збірниках наукових праць та фахових журналах, акредитованих ВАК України, трьох збірниках матеріалів наукових конференцій, а також у наукових культурологічних журналах.

**Структура.** Дисертація (284 стор. тексту) складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків (206 стор.), приміток (48 стор.), списку використаних джерел (181 позиція), додатків (4 таблиці), списку ілюстрацій та альбому ілюстрацій (88 репродукцій).

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ**

У **Вступі** обґрунтовано актуальність обраної теми, її хронологічні рамки, визначені мета й задачі, об'єкт, предмет і методи дослідження, показаний її зв'язок із науковими програмами, а також наукова новизна і практичне значення отриманих результатів.

**Розділ 1 - "Історіографічний огляд. Історія пам'ятки"** - складається з трьох підрозділів.

У підрозділі 1.1. **"Критичний аналіз літератури з проблематики барокових розписів Києво-Печерської школи. Визначення головних напрямків дослідження Троїцької церкви"** висвітлено джерелознавчу основу роботи. Барокові розписи Києво-Печерської малярської майстерні потрапляють до поля зору вітчизняної наукової громадськості у 2-й пол. XIX ст. Однак дослідники цієї доби не вважали живопис українського бароко мистецтвом високої художньої якості. Звернення до розписів київської школи XVIII ст. відбувалося, головним чином, у рамках практичної та теоретичної діяльності Київського Церковно-археологічного товариства, й, переважно, у зв'язку з дослідженням архітектурних споруд, стіни яких вони прикрашали. Розписи Троїцької надбрамної церкви згадуються в кількох розвідках ученого секретаря Товариства М.Петрова (1896, 1913). Згадки про стінопис Троїцької церкви є й в іншого видатного вченого 2-ї пол. XIX ст. М.Істоміна (1901), котрий вивчав діяльність Києво-Печерської майстерні доби бароко. У працях цих дослідників було поставлено ряд питань щодо ансамблю Троїцької церкви, які актуальні й дотепер, зокрема, атрибуції та іконографії. Підіймалися також загальні проблеми: питання про шляхи поширення впливу лаврської майстерні за межами України та про характер співвідношення у розписах київської школи візантійської та західної традиції. Не завжди можна погодитися з тим, як учені XIX ст. оцінювали барокові стінописи лаврської майстерні. Однак фактологічний матеріал, що міститься в їхніх працях є дуже цінним.

Гідну оцінку монументальний ансамбль Троїцької надбрамної церкви отримав лише у 2-й пол. XX ст., коли переглянули ставлення до епохи українського бароко. Розписи храму досліджували майже всі видатні вітчизняні вчені, котрі опікувалися проблематикою мистецтва цього періоду. Одним із перших, хто у повоєнні роки вивчав стінописи лаврської школи XVIII ст., і, зокрема, живопис Троїцької церкви був Г.Логвин (1958, 1982). Учений підіймав питання атрибуції розписів надбрамного храму, здійснював їх стилістичний аналіз.

Грунтовним дослідженням стінопису лаврського храму Св.Трійці стала монографія Ф.Уманцева "Троїцька надбрамна церква" (1970), на основі якої автором була захищена дисертація. У роботі викладено історію пам'ятки, інтерпретуються її ідейно-художній зміст,

зроблено розгорнутий стилістичний аналіз розписів. Однак частина інформації позначена впливом тогочасної ідеології.

У монографіях П.Білецького (1981) та П.Жолтовського (1988), що підіймають проблематику стилю українського мистецтва XVII – XVIII ст., приділено увагу й розписам Троїцької церкви. Пам'ятка аналізується в історичному контексті, як закономірне й типове явище доби.

У публікаціях Л.Міляєвої (1976, 1988) та С.Пашенко (1977, 1983), присвячених питанню взаємодії лаврської художньої школи XVIII ст. з мистецтвом інших слов'янських народів, зокрема, сербів ukazano на безпосередній зв'язок розписів Троїцької церкви Печерської Лаври з живописом XVIII ст. сербського монастиря Крушедол. Одержані у ході досліджень висновки знаходять підтвердження у працях сербських учених.

Вітчизняні мистецтвознавці почали аналізувати твори релігійного мистецтва в теологічному контексті лише останнім часом. Були здійснені спроби реконструкції богословських програм ряду пам'яток, у тому числі – й лаврської Троїцької церкви. Найбільш переконлива інтерпретація теологічного задуму храму належить Л.Міляєвій (1994). Стінопис Троїцької церкви розглянуто в даній публікації у колі понять барокової естетики й поетики.

Таким чином, у працях вітчизняних учених 2-ї пол. XX ст. визначено головні напрямки дослідження ансамблю Троїцької церкви. Однак деякі аспекти вивчення пам'ятки в розглянутих роботах розкриваються лише частково. Залишається невирішеною низка важливих проблем, пов'язаних з атрибуцією, іконографією та стилістичними особливостями розписів. У світлі останніх публікацій подальше дослідження семантики розписів Троїцької церкви постає як найактуальніший напрямок. Для вирішення цього питання слід залучити цілий комплекс творів української церковної літератури XVII – XVIII ст. Аналіз пам'ятки необхідно здійснювати в колі богословської проблематики доби і, насамперед, у контексті діяльності Києво-Могилянської академії – визначного осередку православного богослов'я того часу. Академія готувала високоосвічені кадри для Києво-Печерської Лаври й поділила з нею славу своєї просвітницької діяльності. Творці богословської програми церкви Св. Трійці були виховані саме в цьому середовищі. Розглядові цих питань і присвячена дана дисертаційна робота.

У загальнотеоретичному осмисленні проблем, порушених у дисертації, основою стали дослідження українських і зарубіжних учених П.Білецького, П.Жолтовського, Г.Логвина, Д.Медаковича, Л.Міляєвої, В.Свенціцької, О.Сидора, В.Овсійчука, Ф.Уманцева та інших.

У підрозділі 1.2. **“Розписи лаврської школи в контексті теології й мистецтва”** змальована ситуація в культурному й духовному житті Наддніпрянської України 1-ї трет. XVIII ст. Розписи лаврської школи розглянуто в контексті провідних тенденцій тогочасного європейського мистецтва. Визначається характер взаємодії Києво-Печерської малярської майстерні – центру

київської школи монументального живопису з мистецтвом Західної Європи та країн візантійської традиції. У монументальних ансамблях лаврської малярні 1-ї пол. XVIII ст. не лише з'являється цілий ряд нових сюжетів і тем, але й виробляються нові принципи системи розписів. Притому вироблена Києво-Печерською школою система розписів перебувала у тісному зв'язку з православним богослужбовим ритуалом, отже, відповідала найбільш загальним принципам храмової декорації поствізантійського мистецтва. Культурні й мистецькі традиції двох визначних просвітицьких осередків Наддніпрянської України – Києво-Могилянської академії та Києво-Печерської Лаври викликають наслідування далеко за межами Києва. Різноманітні контакти київських теологів із церковними діячами православних країн у цей період особливо поживаються. Лаврські малярі роблять значний внесок до образотворчого мистецтва ряду держав східнохристиянського віросповідання. Усе це сприяло входженню до мистецтва даних країн певних принципів європейської художньо-формотворчої системи.

У підрозділі 1.3. **“Історія створення розписів Троїцької надбрамної церкви”** викладено історію пам'ятки. Незважаючи на чисельні поновлення, які проводилися з кін. XVIII ст., розписи інтер'єру церкви зберегли стилістику українського бароко. Вони дають уявлення про тогочасне розуміння синтезу мистецтв, характерну для лаврської малярської майстерні колористичну гаму. Ансамбль стінопису й іконостаса об'єднує спільний теологічний задум. У кожному з **“розділів”** храмового розпису – живопису притвору, церкви й іконостаса – відображені провідні теми загальної богословської концепції

**Розділ 2 - “Теологічна програма храму”** - складається із шести підрозділів, у яких висвітлено семантичний аспект проблеми. Розписи притвору та власне приміщення церкви проаналізовано окремо. Основна увага зосереджена на теологічному задумі храму та його провідних темах: Св.Трійці (Св. Духа) і Св. Літургії. Ансамбль Троїцької церкви розглянуто в контексті української церковної літератури. Богослужбові й проповідницькі твори 2-ї пол. XVII – поч. XVIII ст. у великій мірі зумовили тематику розписів Києво-Печерської школи. Написи на композиціях Троїцької церкви у більшості випадків мають відповідники у творах Петра Могили, Феодосія Софоновича, Іоанникія Галятовського, Лазаря Барановича та інших українських богословів XVII ст. Часом - це тексти літургійних піснеспівів та молитов, що запозичені з богослужбових книг. Ці тексти є **“ключем”** для розуміння теологічного задуму стінопису.

У підрозділі 2.1. **“Концептуалізм мистецтва українського бароко. Проект живопису Великої церкви Києво-Печерської Лаври як показовий приклад взаємодії теології й мистецтва”** відзначено нове розуміння стінопису в монументальних ансамблях лаврської школи 1-ї пол. XVIII ст. Традиційна система розпису в цей час перетворюється на засіб алегоричної оповіді. Першорядне значення для дослідження характеру зв'язку українського богослов'я та

образотворчого мистецтва у XVII – 1-й пол. XVIII ст. має проєкт живопису Великої Успенської церкви. З огляду на це у дисертаційні роботі цій пам'ятці приділено особливу увагу.

У підрозділі 2.2. “Провідні теми богословського задуму Троїцької церкви” означено богословські теми й виявлено головні композиційні принципи “живописного казанья” лаврського надбрамного храму. Форма, в якій була реалізована програма розписів, обумовлювалася синкретичним характером мистецтва епохи. У добу бароко на усі сфери культурного життя впливала риторика. На основі її положень програмувались і розписи лаврських храмів. Власне живописним роботам передувало вироблення теологічної концепції за участю освічених богословів. Композиційні принципи системи розписів Троїцької церкви також були узгоджені з настановами трактату І.Галіятовського “Наука, або способ зложення казанья”. У відповідності до правил побудови ораторської промови, живопис храму містить “фему” (тему) із Св. Письма, яка вказана на початку “казання”, а потім набуває розвитку і всебічно розкривається.

Підрозділ 2.3. “Стінопис притвору” є інтерпретацією теологічної програми розписів сіней Троїцької церкви. Тут уже намічені провідні теми і подана ніби ідейна “квінтесенція” богословського задуму. Зображена на стінах і склепіннях приміщення процесія з дев'яти великих багатофігурних груп святих та двох груп меншого масштабу репрезентує Небесну торжествуючу Церкву. В окремих елементах живопису відчутні мотиви Апокаліпсиса. З ними пов'язані, зокрема, зображення ангелів із сурмами на склепінні, Адама і Єви під композицією “І Царство Боже наблизилось” у лонеті над дверима, самий мотив ходу праведників та велика композиція склепіння “Соберет избраннія своя от четырех вітров”. Мотиви Церкви та Апокаліпсиса у притворі виступають як складові літургійної теми. Характер і тематика зображень змушує згадати деякі особливості православного добового богослужіння. Автори концепції живопису виходили з положень трактату визначного українського теолога XVII ст. Ф.Софоновича “Виклад о церкви святой”. Тому триумфальний хід святих у розписах сіней символізує вхід із кадилом на Всенощній. У “живописному казанні” Троїцької церкви стінопис притвору ніби поєднує функції “ексординіуму” – початку промови та “конклюдії” – її завершення. Він сприймається відвідувачем у першу чергу, але при цьому містить наче “моральний висновок” з усієї “проповіді”. Це аналогічно до принципів драматургії української шкільної драми цієї доби. Та сама тема “Страшного Суду”, яка найчастіше порушувалася у заключних частинах шкільних драм, виражена й у прибудові. Алюзії на театральні вистави дають навіть окремі мотиви розписів. Персонажі, що “очолюють” композиції великих груп, тримають картусі з текстами своїх “монологів” й дуже нагадують акторів українського театру XVII ст. Хору, який у драмі виконував роз'яснювальну функцію, коментував дію, відповідає “небесний хор” херувимів на композиції склепіння. Ці зображення склепіння змушують також згадати барокові хорові концерти. у розписах передано зорове враження багатоголосного співу.

У підрозділі 2.4. “Розписи церкви” інтерпретується теологічний задум приміщення самого храму. Паралельно з монументальним малярством розглядаються композиції іконостаса. Якщо вже у притворі окремі сюжетні мотиви переплітаються, накладаються один на один, то у стінопису церкви провідні богословські теми набувають підголосків, виступають у складному поєднанні. Рефреном у системі розписів проходить тема Св. Трійці. Сюжет Св. Трійці проілюстровано як у старозавітній іконографії (храмова ікона, дві суміжні композиції північно-західного стовпа), так і в новозавітній. Новозавітна Трійця репрезентована на скуфії купола й у дієсусному ряді іконостаса – в обох цих випадках Вона заміщує зображення Вседержителя. Таким чином, живопис іконостаса весь час виступає в органічній єдності з монументальними розписами. Св. Трійці Новозавітній присвячено також композицію склепіння центрального нефа. Особливо величне зображення Св. Трійці Новозавітної розміщене на склепінні й у консі центральної апсиди. Щоб підкреслити значення Троїчного догмата у програмі живопису підкреслена роль Нікейського Вселенського собору, що засудив аріанство і сформулював Символ Віри. Композиція “Перший Вселенський собор” займає майже всю західну стіну. З метою актуалізації події до неї введено зображення сучасників: гетьмана Скоропадського в оточенні козацької старшини. Як це було типовим для мистецтва українського бароко, незважаючи на складний богословський задум, у розписах храму відчутні актуальні патріотичні ноти. Значна частина живопису Троїцької церкви є тематичними циклами, які ілюструють популярні богословські догмати: такий підхід дозволив творцям теологічної концепції виразити провідні ідеї свого часу за зразком традиційних форм. Так, розписи стовпів, пілястр, підпружних та малих арок є візуальними аналогіями до молитви “Отче наш”, “Євангельських Блаженств”, догматів “Сім Дарів Св. Духа” та “Сім Таїнств”, вони ілюструють притчі та проповіді Христа тощо. Ці зображення розкривають богословський задум храму в тому самому напрямку теології, якому українські церковні діячі даної доби надавали найбільшого значення. Розписи мали також нагадувати прочанину про особливості богослужіння храмового свята: характер і тематика цілої низки зображень відбиває зміст святкових піснеспівів, молитов й проповідей. У добу бароко за традицією, що сягала Середньовіччя, зображення на теми Св. Письма, як і самі біблійні тексти, могли тлумачитися у кількох сенсах. Будь-який біблійний сюжет міг залучатися для роз’яснення різних теологічних догматів. Саме цим зумовлена поліфонія богословських тем та поліваріантність їх тлумачення в ансамблі Троїцької надбрамної церкви. У процесі дослідження розкривається головна особливість системи розписів храму Св. Трійці: вона побудована за законами тієї драматургії, що становить основу літургійного дійства. Автори концепції ансамблю Троїцької церкви блискуче вирішили й більш складне завдання: розписи храму в деяких випадках є “коментарем” до догматичної символіки.

У підрозділі 2.5. “Вівтарні розписи” зазначено, що сюжетний підбір вівтарного стінопису зумовлений тими самими богословськими темами, що й живопис передіконостасного об’єму.

Поділ приміщення стіною іконостаса не порушив цілісності загального задуму. У деяких випадках вітварні зображення є бароковими антитезами до розписів в інших частинах церкви. У стінопису вітваря найбільш виразно виявляється тема Св. Літургії. Це пов'язано, насамперед, з ритуальним призначенням приміщення.

**Підрозділ 2.6. “Відображення в лаврських стінописах богословської проблематики”** виявляє світоглядні основи живопису Троїцької церкви. На межі XVII – XVIII ст. у богословських колах у Києві та Москві особливою гостроти набуло питання про Євхаристичне перетворення. Теологічна ситуація, що склалася в цей час у Наддніпрянщині, вимагала передачі у монументальному малярстві провідних богословських ідей. У стінопису Успенського собору Печерської Лаври 20-х рр. XVIII ст. ідея візуального відображення літургійної служби була втілена вперше. Тема Св. Літургії акцентована й у розписах Троїцької надбрамної церкви, які виконувалися майже в той самий час. За таким самим принципом були створені й інші стінописи Києво-Печерської малярської майстерні.

**Розділ 3 – “Іконографія”** – складається з двох підрозділів.

У підрозділі 3.1. **“Нові тенденції в українському образотворчому мистецтві кін XVI – XVII ст.”** показаний процес поступового входження нової тематики до українського мистецтва з кін. XVI ст. У цей період у свідомості митця відбуваються якісні світоглядні зміни, що спричинили можливість використання західноєвропейських взірців в українському іконопису та гравюрі. Щоб виявити тематичні й сюжетні аналогії до розписів лаврської школи залучений матеріал іконопису православних країн та живопису Західної Європи. У монументальному ансамблі Троїцької надбрамної церкви 1-ї трет. XVIII ст. з'являється велика кількість маловідомих до цього часу в українському мистецтві сюжетів, які майже не входили до системи церковних розписів. Це зображення апостольських Діянь, багатьох старозавітних тем, новозавітних циклів, а також пов'язаних із новозавітними циклами алегоричних композицій (таких, як “Отче наш”, “Заповіді Блаженств”, “Сім Таїнств”, “Сім Дарів Св. Духа”). В іконопису ряду православних країн ці сюжети були вже відомі. В українському мистецтві у розписах давніх мурованих і дерев'яних церков деякі з цих нових тем також з'являються ще в XVII ст., або навіть раніше. Однак, саме в 1-й трет. XVIII ст. подібна тематика набуває широкого розповсюдження в стінописах лаврської школи. Вона залучена до системи розписів не тільки Успенського собору та Троїцької церкви, але й багатьох інших храмів у Києві та за його межами. Нові тематичні й іконографічні рішення в лаврських стінописах були зумовлені добрим знайомством українських митців із європейськими ілюстрованими виданнями. Процес швидкого засвоєння українськими майстрами досягнень європейської графіки стимулювався бурхливим розвитком друкарської справи. В Україні цього часу з'являється велика кількість бібліотек при монастирях, друкарнях й особистих. Значну

частину в цих збірниках складала саме європейські ілюстровані книги. Усе це сприяло входженню нових тем до “масової свідомості”.

У підрозділі 3.2. “Першовзріці та аналоги до композицій Троїцької церкви” з’ясовано джерела іконографії сюжетів храму. Гравіровані ілюстрації Біблії Пискатора були далеко не єдиним взірцем до композицій надбрамної церкви. При виконанні розписів лаврські малярі користувалися цілою низкою популярних у даний час лицевих Біблій, а також іншими збірниками європейських гравюр, насамперед, гравірованими рисувальними школами. Крім видань Пискатора це були альбоми Вайгеля, Меріана, Данкертца. Зразками могли бути й окремі естампи. Проблема пошуку першовзріців ускладнювалася тим, що далеко не завжди композиція гравюри переносилася до стінопису без змін. По-перше, лаврські майстри мали рахуватися з архітектурними площинами, які були в їхньому розпорядженні, зважати на особливості архітектури споруди. При цьому композиція гравюри неминуче змінювалася. По-друге, специфіка монументального малярства зовсім інша, ніж у гравюрі, розрахованій на близький контакт із глядачем, в якій можна дозволити велику кількість дрібних деталей. При перенесенні композиції до стінопису подробиці нерідко опускалися. Іноді малярі створювали розписи “за мотивами” гравюри. У таких випадках визначити першовзрінець майже неможливо, хоча й повністю “оригінальними” творами ці зображення вважати не можна. Питання про “оригінальність” тоді взагалі не ставилося: в цьому аспекті тогочасний український іконопис мало чим відрізнявся від української графіки й цілком схвалював “плагіат”. Автором дисертації було вивчено найбільш “популярні” в означену добу європейські ілюстровані видання й віднайдено конкретні прототипи до багатьох композицій Троїцької церкви. Проблема з’ясування джерел іконографії постала ясніше й у процесі дослідження фонду “кужбушків”. Це зібрання учнівських малюнків та гравюр лаврської майстерні 1-ї пол. XVIII ст. подає багатий матеріал для порівнянь та аналогій. Деякі учнівські вправи були виконані за тими самими взірцями, що й живопис Троїцької церкви. Окремі роботи можна вважати ескізами до розписів храму. “Кужбушки” дають можливість скласти уявлення про ступінь обізнаності лаврських малярів із європейською графікою та про поширеність тих чи інших тем у розписах Києво-Печерської школи цієї доби.

Розділ 4 – “Стиль” – складається з чотирьох підрозділів.

У підрозділі 4.1. “Розуміння синтезу мистецтв у 1-й пол. XVIII ст.” українське бароко охарактеризоване як якісно нове мистецтво, що відбивало світоглядні зміни в українському суспільстві. Якісно новим у цей час стає й характер взаємодії різних видів художньої творчості. Ансамбль монументальних розписів та іконостаса Троїцької церкви розглянуто як класичний приклад барокового синтезу для Наддніпрянської України. У новому розумінні храмового ансамблю знайшли прояв тенденції, що були притаманні європейському мистецтву тієї епохи взагалі.

У підрозділі 4.2. “Ансамбль Троїцької церкви. Акценти в системі розписів і втілення головних тем програми” аналізується монументальний задум храму. Створюючи розпис у бароковому стилі, майстри в Троїцькій церкві мали рахуватися з особливостями давньоруської архітектури храму XII ст., зважати на архітектурні площини, що були у їхньому розпорядженні. При цьому лаврськими іконописцями був застосований типowo бароковий прийом: вони використали майже всі придатні для розпису конструктивні частини приміщення. Іноді спроби створити ілюзорний живопис входили у суперечність із давньою храмовою спорудою. Окрему увагу приділено розписам притвору. У прибудові XVIII ст. підхід до заповнення площини живописними зображеннями зовсім інший, ніж у приміщенні церкви. У стінопису притвору немає того “станковізму”, яким позначені розписи храму. Композиції церкви чітко відокремлені одна від одної і обведені золотою облямівкою. У притворі ж відбувається “взаємопроникнення” живопису верхнього, середнього й нижнього ярусів. Розпис тут виконано цілком у відповідності до нових художніх поглядів: він не рахується навіть із віконними прорізами, композиції переходять на їх укоси. Розписи самого храму демонструють значні успіхи в принципах інтерпретації простору. Завдяки рухомості простору й ефектам освітлення можливості стінопису дуже зросли. На більшості великих композицій церкви майстерно побудована перспектива. Часом реальна архітектоніка приміщення “доповнена” ілюзорною архітектурою. Розподіл акцентів у системі розписів та сюжетний підбір зумовлено загальною богословською концепцією. Зображення, які знаходяться на “ключових” місцях, набувають символічного значення: у них найповніше виражено провідні теми теологічного задуму. Кожну таку композицію оточує ареал менших. Вони додають нових нюансів до провідних ідей, виражених у великій композиції. На прикладі живопису Троїцької церкви з’ясовано, що в лаврських стінописах I-ї пол. XVIII ст. відсутня традиційна для поствізантійського мистецтва прив’язка того чи іншого сюжету до обов’язкових місць у системі розписів. Крім того, в залежності від ходу літургійної служби ті самі композиції храму змінюють своє смислове значення. Одна з головних особливостей системи розписів Троїцької церкви полягає у зіставленні великих кольорових площин та дрібної форми. У компактному приміщенні храму це виглядає ще досить гармонічно. Однак даний прийом уже є свідченням “руйнації” того принципу заповнення площини живописними зображеннями, що був притаманний візантійському мистецтву.

У підрозділі 4.3. “Стилістичні особливості розписів” у процесі аналізу ансамблю Троїцької церкви виявлено типологічні й специфічні риси розписів Києво-Печерської школи. Стінопис храму Св. Трійці і за характером, і за манерою виконання майже не відрізняється від станкового малярства. Це було властиве бароковим розписам Києво-Печерської школи взагалі та співзвучне до провідних тенденцій тогочасного західноєвропейського мистецтва. У мистецтві Західної Європи з XVII ст. панівну роль відіграє станковий живопис, що вийшов із меж

монументального. З розвитком техніки гравірування цей процес посилюється. Тому стало можливим використання станкових форм й у стінопису. Живопис Троїцької церкви був споріднений також з українським портретом даної доби. Тлумачення постатей фігур й одягу на ряді композицій храму має аналогії в українському репрезентативному портреті XVII – XVIII ст. Пейзажні композиції набули у системі розписів особливого значення. Хоча краєвид в ансамблі храму не виходить за межі релігійних композицій і вводиться, переважно, для позначення місця дії, в деяких випадках він виступає рівнозначним чинником разом із фігуративними зображеннями. Такі самі прийоми краєвиду, як у стінопису Троїцької церкви, застосовано в цілій низці ікон лаврської майстерні даного часу.

**Підрозділ 4.4. “Майстри-виконавці стінопису”** присвячено питанню атрибуції. Стінопис Троїцької церкви є насамперед пам’яткою київської школи монументального малярства. Приналежність до цієї школи зумовила характерні особливості живопису. Притому в розписах храму можна виділити декілька “почерків” виконавців. Ретельний стилістичний аналіз дозволив виявити й охарактеризувати індивідуальні манери у системі розписів.

## ВИСНОВКИ

1. Аналіз семантики і стилістичних особливостей монументального живопису Троїцької надбрамної церкви дає фактичне й теоретичне обґрунтування вживаному у мистецтвознавстві апіорному відношенню цієї пам’ятки до проявів стилю бароко в українському мистецтві.
2. У барокових розписах Києво-Печерської майстерні відбувається ускладнення сюжетного задуму, з’являються нові тематичні й іконографічні рішення. Концептуалізм бароко, схильність митців епохи до “розумової гри” втілилися в монументальних ансамблях Наддніпрянщини I-ї пол. XVIII ст. у складні богословські програми розписів, які вимагали від глядача певної теологічної ерудиції. Перетворення традиційної системи монументального розпису на засіб алегоричної оповіді було в цей час закономірним явищем: теологічна ситуація, яка склалася в Україні на межі XVII – XVIII ст., коли особливої гостроти набуло питання про Євхаристичне перетворення, вимагала передачі у монументальному малярстві провідних богословських ідей. У цій ситуації формальні прийоми зображення набули першорядного значення: необхідно було знайти зображальні засоби, спроможні вмістити якісно новий зміст.
3. Результативність методу комплексного аналізу стінопису Троїцької церкви переконливо доводить, що монументальний задум храму за прийомами організації системи розписів споріднений до будови барокової проповіді.

4. Відповідно до нової природи змісту, в ансамблі Троїцької церкви застосовано принципи іншої художньо-формотворчої системи, яка значно різнилася від візантійської. Вони полягали у новому розумінні синтезу мистецтв, коли специфіка кожного виду мистецтва наче нівелюється, в організації ілюзорного внутрішнього простору, в новому методі введення глядача до монументального ансамблю та новому характері зв'язку сюжетів, значення кожного з яких могло змінюватися під час церковної служби.

5. Застосування в розписах Троїцької церкви виражальних засобів, споріднених до принципів драматургії інших видів мистецтв – ораторської прози, шкільної драми, музики дозволило створити художню форму, що відбивала складний богословський задум.

6. Аналіз написів на композиціях храму Св. Трійці дозволив з'ясувати, наскільки тісним був зв'язок церковної літератури й образотворчого мистецтва українського бароко. Ці тексти не тільки розкривають зміст кожного конкретного зображення, але й визначають загальний напрямок теологічної ідеї розписів.

7. Аналіз композицій гравюр найбільш поширених європейських ілюстрованих видань XVII ст. з вітчизняних та зарубіжних збірок дозволив з'ясувати джерела іконографії багатьох сюжетів лаврського храму Св. Трійці.

8. Вивчення документів про діяльність Києво-Печерської Лаври кін. XVII – 1-ї пол. XVIII ст. з архівів і бібліотек України та Росії дозволило спростувати “міфи”, що існували в атрибуції розписів Троїцької церкви. Доведено, що спроби пов'язати певні композиції храму з іменами конкретних малярів поки що безпідставні.

9. Метод стилістичного аналізу дозволив виділити в монументальному ансамблі Троїцької церкви й охарактеризувати індивідуальні “почерки” майстрів-виконавців.

10. Таким чином, приклад монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви доводить, що Києво-Печерська іконописна школа у XVIII ст. визначила стилістику і високий рівень майстерності художників не тільки України, але й Балкан.

11. Результати аналізу монументального ансамблю Троїцької надбрамної церкви дозволяють зробити й більш широкі висновки, наблизитися до розуміння внутрішньої природи українського мистецтва XVII – 1-ї пол. XVIII ст., побачити не тільки його принципову відмінність від мистецтва попередніх століть, але й спадкоємний зв'язок. Дослідження феномена розписів храму Св.Трійці показало, що монументальне малярство лаврської майстерні 1-ї пол. XVIII ст. остаточно не пориває з візантійською традицією. Але в деяких аспектах цей живопис виглядає як заперечення самих основ того, що було створене візантійським мистецтвом. Нові тенденції й традиція співіснують у національному варіанті бароко в складному поєднанні. Однак кінцевий результат, що виникнув унаслідок такого поєднання, дозволяє говорити про розписи київської

школи даної доби як про цілком оригінальне явище в історії європейського монументального живопису.

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Стінопис притвору Троїцької надбрамної церкви // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. Академії мистецтв України. – К.: В-во “Кий”, 2001. – Вип. 2. – С. 34-40.
2. Барокові розписи лаврської церкви Св. Трійці. (Історія пам’ятки, атрибуція, теологічна програма) // Українська Академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К.: “ДА”, 2002. – Вип. 9. – С. 156-167
3. Вівтарні розписи Троїцької церкви Києво-Печерської Лаври // Народознавчі зошити. – 2002. – № 3-4. – С. 222-228.
4. Стінописи Лаврської школи 1-ї трет. XVIII ст. в контексті європейського мистецтва // Лаврський альманах: Зб. наук. пр. – К.: “Віпол”, 2002. – Вип. 7. – С. 99-104.
5. Семантика деяких сюжетів Троїцької надбрамної церкви. (До питання про реконструкцію теологічного задуму) // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. Академії мистецтв України. – К.: СПД Кравчук В.К., 2003. – Вип. 3. – С. 323-330.

\*\*\*

1. Проблематика дослідження Троїцької надбрамної церкви // Могилянські читання – 2000 року: Зб. наук. пр. – К.: “Пульсари”, 2001. – С. 170-175.
2. Розписи Великої Успенської та Троїцької надбрамної церков 1-ї трет. XVIII ст. як відзеркалення провідних тенденцій мистецтва та теологічної думки // Велика Успенська церква Києво-Печерської Лаври. Слід у віках: Матеріали міжнар. наук. конф. – К.: “Віпол”, 2002. – С. 101-110.
3. Лаврські видання XVII – поч. XVIII ст. та стінопис Троїцької надбрамної церкви (семантичний та іконографічний аспект) // Могилянські читання – 2001 року: Зб. наук. пр. – К.: “Віпол”, 2002. – С. 102-110.

\*\*\*

1. Чотири тематичні цикли розписів Троїцької надбрамної церкви // Collegium. – 2002. – №13. – С. 133-141.
2. “Незауважені” композиції Троїцької церкви Києво-Печерської Лаври // Collegium. – 2003. – № 14. – С. 136-144.

## АНОТАЦІЇ

**Кондратюк А.Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври. Семантика. Стилїстика. – Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2003.

Дисертацію присвячено дослідженню семантики та стилістичних особливостей монументального живопису Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври 20 – 30-х рр. XVIII ст. Пам'ятку розглянуто в контексті загальноєвропейського художнього процесу XVII – поч. XVIII ст. Простежено богословську програму стінопису церкви. Це дозволило визначити ступінь взаємодії теології та мистецтва українського бароко. На прикладі ансамблю храму Св. Трійці виявлено типологічні й специфічні риси монументально-декоративних розписів Києво-Печерської малярської школи, розглянуто втілення в стінопису принципів барокового синтезу мистецтв.

**Ключові слова:** Троїцька надбрамна церква, монументальний живопис, Києво-Печерська малярська школа, теологічна програма, стилістичні особливості, бароковий синтез.

**Кондратюк А.Ю. Монументальная живопись Троицкой надвратной церкви Киево-Печерской Лавры. Семантика. Стилїстика. – Рукопис.**

Дисертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.05 – изобразительное искусство. Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Киев, 2003.

Дисертация посвящена исследованию семантики и стилістических особенностей монументальных росписей Троицкой надвратной церкви Киево-Печерской Лавры 20 – 30-х гг. XVIII в. Памятник рассматривается в контексте общеевропейского художественного процесса XVII – нач. XVIII вв. Показано, что вследствие восприятия тенденций европейского искусства в монументальной живописи Приднепровской Украины 1-й пол. XVIII в. произошли существенные изменения. По сравнению с монументальными росписями предшествующих столетий, в них усложняется сюжетный замысел, появляются новые тематические и иконографические решения. В ансамблях киевской школы система монументально-декоративных росписей становится средством аллегорического повествования. Для этих росписей было традиционным создание визуальных аналогий богослужебному ритуалу.

Основное внимание в работе уделено богословской программе стенописи Троицкой церкви и ее ведущим темам: Св. Троицы (Св. Духа) и Св. Литургии. Отмечено, что выбор сюжетов в системе росписей был тесно связан с богослужением храмового праздника. В зависимости от хода

литургической службы одни и те же сюжеты изменяли свое смысловое значение. Акцентирование темы Св. Литургии в ансамбле было обусловлено актуальной богословской проблематикой, спорами о моменте Евхаристического Пресуществления в Киеве и в Москве на рубеже XVII - XVIII вв.

Отмечена неразрывная связь живописи храма с церковной литературой 2-й пол. XVII в. и, в наибольшей степени, с ораторским проповедническим жанром. Принципы организации системы росписей соответствуют также особенностям драматургии других видов украинского искусства того времени, прежде всего - школьной драмы и хоровой музыки.

Охарактеризован монументальный ансамбль храма. Проанализированы его композиционные принципы, показано воплощение главных тем программы. На примере стенописи Троицкой церкви выявлены типологические и специфические особенности монументально-декоративных росписей Киево-Печерской живописной школы 1-й пол. XVIII в. Доказано, что в росписях храма воплощены принципы барочного синтеза, которые проявились в организации иллюзорного внутреннего пространства и в новом методе введения зрителя в монументальный ансамбль. В процессе стилистического анализа выделены и охарактеризованы индивидуальные манеры мастеров-исполнителей живописи.

Исследование семантики и стилистических особенностей монументальной живописи Троицкой надвратной церкви позволило обосновано отнести данный памятник к проявлениям стиля барокко в украинском искусстве. Феномен росписей храма Св. Троицы 20 - 30-х гг. XVIII ст. можно рассматривать как отражение ведущих тенденций искусства и богословской мысли эпохи. Пример данного ансамбля убедительно свидетельствует о том, что Киево-Печерская школа монументально-декоративных росписей в XVIII ст. определила стилистику и высокий уровень мастерства живописцев не только Украины, но и Балкан. Результаты анализа стенописи Троицкой церкви позволили лучше понять внутреннюю природу украинского искусства XVII - 1-й пол. XVIII вв., увидеть не только его принципиальное отличие от искусства предшествующих столетий, но и преемственность. Изучение феномена росписей надвратного храма показало, что стенописи лаврской мастерской 1-й пол. XVIII в. окончательно не теряют связи с византийской традицией. Однако во многих отношениях эта живопись является отрицанием самих основ того, что было создано византийским искусством. Новые тенденции и традиция сосуществуют в национальном варианте барокко в сложном соотношении. Результат взаимодействия этих двух факторов дает основание считать росписи Киево-Печерской школы 1-й пол. XVIII ст. вполне оригинальным явлением в истории европейской монументальной живописи.

**Ключевые слова:** Троицкая надвратная церковь, монументальная живопись, Киево-Печерская живописная школа, теологическая программа, стилистические особенности, барочный синтез.

**Kondratyuk A.Yu. Mural painting of the St. Trinity Church On-the-Gate. Semantics. Stylistics. – Manuscript.**

Thesis for a candidate's degree by speciality 17.00.05 – fine art. – The National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv, 2003.

The thesis is devoted to semantic and stylistic peculiarities of mural painting of the St. Trinity Church On-the-Gate of the Kyiv-Pechersk Lavra of the 20's and early 30's of the XVIII-th century. The monument is considered in context of general European process of XVII-th – beginning of XVIII-th century. The theological programme of the murals of the church was reconstructed. That permitted to define measure of interaction of art and theology of the Ukrainian baroque. By the example of the monumental ensemble of the St. Trinity Church typical and specific features, which were peculiar to Kyiv-Pechersk painting school of monumental-decorative art in the first half of XVIII-th century were determined. The embodiment of principles of baroque synthesis of arts in the murals was considered.

**Key words:** The St. Trinity Church On-the-Gate, mural painting, Kyiv-Pechersk painting school, theological programme, stylistic peculiarity, baroque synthesis.

Підписано до друку 11.08.2003 р.  
Ум. друк. арк. 1,0.  
Формат 60x84/32.  
Папір офсетний.  
Тираж 100 прим.  
Ціна договірна.  
Зам. № 627

ІВЦ Держкомстату України  
01023, Київ – 23, вул.Шота Руставелі, 3.



453815

AB 56.749  
Мист.

AB 56.749

ПЕРЕВІР

Мист