

УДК 7.046.3:27-523.4(477-25)

ВЕРЕМЕЄНКО ТАРАС

аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6753-9583>

VEREMEYENKO TARAS

a Ph.D. candidate at the NASU M. Rylskiy IASFE. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6753-9583>

Бібліографічний опис:

Веремеєнко, Т. (2021) Мистецькі й технічні засоби лаврських малюнків у XVIII столітті. *Народна творчість та етнологія*, 1 (389), 110–119.

Veremeienko, T. (2021) Artistic Means and Technology of the Kyiv-Lavra of the Caves' Drawings in the XVIIIth Century. *Folk Art and Ethnology*, 1 (389), 110–119.

МИСТЕЦЬКІ Й ТЕХНІЧНІ ЗАСОБИ ЛАВРСЬКИХ МАЛЮНКІВ У XVIII СТОЛІТТІ

Анотація / Abstract

У статті на основі аналізу збережених малюнків у так званих кужбушках висвітлено походження лаврських малюнків, джерельну базу, процес функціонування ікономалярні. **Мета статті:** проаналізувати історіографічну наукову розробленість теми, джерельну базу, історію ікономалярні, опублікувати нові лаврські малюнки, проаналізувати їх авторство і стиль. Автор здійснив спробу на підставі цих малюнків встановити назви пігментів фарб, кольорів та перекласти їх сучасною українською мовою. **Методологічну основу** становить принцип історизму та об'єктивності, індукція, дедукція, історико-порівняльний, лінгвістичний та іконологічний методи. **Наукова новизна** полягає в дослідженні нових, досі невивчених проблем з історії Лаврської ікономалярні, творчості керівників та учнів. Опубліковано й проаналізовано лаврські малюнки, які до цього не були оприлюднені. Здійснено переклад сучасною українською мовою тогочасних назв пігментів фарб та кольорів, що досі не були досліджені. Визначено, що всі опубліковані малюнки унікальні, українські за духом і стилістикою. Автор дійшов **висновку**, що Лаврська ікономалярня навчала настінного та ікономалярства. Лаврські малюнки засвідчують, що існувала певна свобода інтерпретації релігійних сюжетів в українській традиції, але з дотриманням суто християнського стилю. У досліджуваних малюнках відчутний вплив українського бароко. Визначено, що пігменти фарб купувала тільки довірена особа. Імпортні фарби високо цінували вчителі й майстри. Інколи фарби могли використовувати як спосіб оплати за роботу. Назви пігментів та речовин переважно запозичені із західних мов. Іноді деякі види фарб були певними позначками на рисунках, у який колір слід забарвлювати малюнок. Рисунок могли бути більше ескізами, ніж просто вправами, тобто учнівськими роботами. Отже, варто провадити подальші дослідження цієї унікальної мистецької школи в монастирі світового значення.

Ключові слова: Києво-Печерська лавра, Київ, іконопис, малярня, рисунок, «кужбушки», мистецтво.

The article, based on analysing the preserved images in the so called *kuzhbushky* (Kunstbuch-collections), sheds light upon the origin of the Kyiv-Lavra drawings, their source base, as well as the process of the icon-painting workshop functioning. The purpose of the article is to consider the state of historiographical elaboration of the topic, the source base,

the history of the icon-painting workshop, and to publish some new Kyiv-Lavra drawings. The author intends to analyse the latter's authorship and style too. It can be conducive to finding out the names of paint pigments, colours, and translating them into modern Ukrainian. The methodology is based on the principles of historicism and objectivity, along with induction and deduction, as well as historical-comparative, linguistic and iconological methods. Scientific novelty consists in the author's investigating some new, hitherto unexplored aspects of history of the Kyiv-Lavra icon-painting workshop, its chiefs and students. A string of the Kyiv-Lavra drawings until quite recently unpublished are now analysed and introduced into science by the article's author. The scholar translates into modern Ukrainian the old names of yet unexplored paint pigments and colours. It is ascertained that every Kyiv-Lavra drawing is singular and has an exceptionally Ukrainian spirit. Conclusions. The submitted findings demonstrate, that the Kyiv-Lavra icon-painting workshop taught people the art of icons and mural painting. There was a certain freedom of interpretations of religious subjects via countenancing Ukrainian traditions, however solely in the Christian style. We can observe a significant influence of the Ukrainian Baroque. All now published drawings are unique. There were certain confidants being eligible to buy paint pigments for the Kyiv-Lavra. Imported paints were highly valued by teachers and masters. Occasionally, these paints could serve as a means of paying salaries. Names of pigments and substances were borrowed mostly from Western languages. Some types of paints sometimes served as certain marks on drawings indicating which colour was to be painted. Drawings could be considered mainly as sketches rather than just exercises, that is, ordinary student works. Therefore, we should keep on researching this unique art school at the monastery of worldwide significance.

Keywords: Kyiv-Lavra of the Caves, Kyiv, icon-painting, workshop, drawing, *kuzhbushky*, art.

Києво-Печерська лавра – центр духовності Київської Русі, за свою майже тисячолітню історію зазнавала чималих руйнувань, але щоразу відроджувалася, а нині стала всесвітньовідомою пам'яткою архітектури, мистецтва та історії. За наявності багатьох досліджень з історії функціонування Лаври, чимало аспектів її діяльності залишилося поза увагою науковців, зокрема й діяльність малярні впродовж XVIII – початку XX ст., і назви мистецьких та технічних засобів, які використовували митці під час роботи в Києво-Лаврській церковно-мистецькій школі.

Серед документів, використаних у даній розвідці, – архівні джерела та учнівські малюнки, які допомагають у вивченні історії Лаврської малярні. Значна кількість документів зберігається в Центральному державному історичному архіві України (ЦДАІАК України), у фонді № 128. Крім цього, учнівські малюнки є також в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ), у фонді 229. На жаль, більшу частину джерел знищено або вивезено в Росію, що ускладнює дослідження окресленої проблеми.

У статті звернено увагу на низку невідомих фактів, що досі не були належно досліджені. Особливо це стосується декількох досі неопублікованих рисунків, що містять-

ся в архівних документах, та назв кольорів, пігментів фарб і речовин у самих рисунках і малюнках Києво-Лаврської церковно-мистецької школи XVIII ст. Частково ці проблеми осмислено в одній із публікацій автора. В інших публікаціях – зосереджено увагу на історії самої монастирської майстерні [10; 11]. Нині відомі окремі історіографічні розвідки, які стосуються означеної проблематики.

Вивчали історію ікономалярні Михайло Істомін [15–17], Федір Уманцев [27; 28], Павло Жолтовський [12; 13], Дмитро Степовик [24; 25]. Вони внесли багато нового в дослідження роботи цієї майстерні. Наприклад, М. Істомін – перший дослідник ікономалярні, малюнків і рисунків. В українській історіографії ці малюнки прийнято називати «кужбушками» (від нім. *Kunstbuch* – книжка з мистецтва). Він вважав, що створив ікономалярську школу архимандрит Зосима Вількевич у 1763 році [15, с. 72]. До цього, на його думку, як навчання, так і сама майстерня не мали централізованого характеру. М. Істомін наголошував на тому, що у рисунках простежується чіткий вплив Заходу. Досліджуючи куншти, учений назвав багато прізвищ учнів Лаврської малярні, навів цікаві факти із самого процесу навчання.

Уже за радянських часів вивчав проблеми ікономалярні Федір Уманцев. Він вважав, що

розвиток ікономалярні відбувався як протидія католицизму [28, с. 71]. Ф. Уманцев висвітлює також методичку навчання учнів, подальший шлях майбутніх ікономалярів. Учений опублікував працю, у якій здійснив короткий огляд кожної справи, де фігурують учителі, учні, меценати Лаври [27].

Вагомий внесок у дослідження ікономалярні зробив Павло Жолтовський. Учений простежив навчальний процес Лаврської ікономалярні у XVIII ст. та опублікував понад 1400 малюнків [12]. Він оприлюднив низку документів, які стосуються дослідження пігментів фарб та їх назв у XVIII ст. [13]. Крім П. Жолтовського, вивчав лаврські рисунки Дмитро Степовик. Він опублікував ґрунтовну працю «Українська графіка XVI–XVIII століть», у якій простежив історію української графіки від її появи в XVI ст. й до кінця XVIII ст. [25]. У цій фундаментальній праці було досліджено еволюцію рисунків та гравюр, мистецькі стилі, вплив західного мистецтва, яке за тих часів домінувало в Україні. Учений проаналізував стилі лаврських рисунків та їх авторів. Наголос зроблено на особливостях київського рисунка Лаврської ікономалярні, яка, на думку автора, була повноцінним училищем, де навчали майстрів тогочасного мистецтва. За наших часів також триває дослідження Лаврської церковно-мистецької школи, ролі Києво-Печерської лаври в українській культурі в цілому. Наприклад, монографію Д. Степовика «Історія Києво-Печерської лаври» присвячено історії, організації духовного життя, статусу, персоналіям всесвітньовідомого православного монастиря України [24]. На думку автора, XVII і XVIII ст. для Києво-Печерської лаври було «золотим віком». Велику увагу приділено в праці висвітленню розписів Успенського собору та Троїцької надбрамної церкви, ролі Лаврських майстрів, деяких осіб і керівників ікономалярні. На основі своїх попередніх праць учений також проаналізував лаврські рисунки, характеризуючи деякі з них.

Окремим аспектом дослідження означеної теми є словники. Наприклад, 2018 року Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник підготував до друку комплексне видання, де було опубліковано статтю Тетяни Тимченко «Художні матеріали українських живописців XVIII ст. (за документами, опублікованими Павлом Жолтовським)» [26]. На підставі праці Жолтовського авторка вказала пігменти фарб у декількох варіаціях: сучасну назву пігменту, етимологію давньої української назви та назву, яку використовували тогочасні майстри в українському та російському варіантах. Не менш важливі в дослідженні словники української, російської і польської мов. Приміром, ґрунтовною працею з аналізу термінології ікономалярні стала розвідка Наталі Замятіної, де вона розглянула терміни російських ікономалярів та подала назви пігментів фарб [14].

Упродовж XVIII ст. Києво-Печерська лавра була не тільки центром православ'я в Україні, а й мистецьким центром також. У період діяльності Києво-Лаврської церковно-мистецької школи кожному, хто навчався, надавали в цьому закладі всі потрібні знання та практичні навички з образотворчого мистецтва. Була й можливість удосконалювати свою професійність у релігійному та у світському мистецтві. Крім копіювання – одного із основних методів навчання, також був популярний інший метод – зображення облич святих із сучасних для митців осіб [25, с. 133]. У малярні майстри працювали над створенням ікон – як для самої Лаври та інших церков, які належали їй, так і на замовлення різних приватних осіб. Наглядачами в ікономалярні були Іван, Феоктист Павловський, Олімпій, Роман, Ігнат, Володимир та Захарій. Усі вони наглядали за станом малярні, навчальним процесом, за реставрацією та розписами храмів, навчали ікономалярства та опікувалися господарськими справами.

У травні 1763 року замінюється келійне навчання, Лаврську церковно-мистець-

ку школу реорганізують в училище, де повинно було навчатися 10 «молодиків» (початківців) та 20 «виростків» (учнів), які отримували харчі. Як і раніше, школу-малярню сприймали як одне ціле [6, арк. 12]. «Молодики» – це підмайстри та послушники, інколи учні. А ось «виростки» – це повноправні учні, які не приймали чернечого постригу. Усі особи укладали контракт, за яким учень упродовж певного часу повинен був навчитися ікономалярської справи. Як правило, термін навчання становив 6–7 років. Після закінчення цього терміну учні на власний розсуд обирали власне майбутнє, яке могло бути пов'язане з Лаврою або з іншою цариною. Але, на жаль, були випадки несправедливого ставлення до учнів з боку наглядачів ікономалярні. Упродовж XVIII ст. кількість підмайстрів та учнів не була стала.

Для повноцінного функціонування малярні потрібні були фарби. Купували пігменти фарб не тільки на потреби малярні, а й для реставрації храмів, виготовлення ікон, навіть для фарбування дахів келій та стін. Закуповували пігменти фарб як в Україні, так і в Московщині. Традиційним містом закупівлі були Ромни (нині це Сумська обл.), а також Москва [8, арк. 2; 3, арк. 4]. Закупівлею фарб та інших матеріалів опікувалися довірені особи від Києво-Печерської лаври. Наприклад, у липні 1776 року це був послушник Павло Сорока [8, арк. 2]. Лавра замовляла також папір. Сорока придбав такі фарби: блейвас та мінеї. Блейвас – 15 пудів, мінеї – 5 пудів. Заплачено за все майже 66 рублів. Сорока й інші покупці намагалися знайти такі види фарб, які можна було придбати дешевше, але щоб вони були кращої якості.

За розпорядженням намісника Києво-Печерської лаври Зосими, куплені фарби слід було використовувати ощадно, за потребою [8, арк. 7]. Більше фарб купували для ремонту келій, а гроші давали під зобов'язання тих, хто купував. Пильно дбав про належну якість фарб ієродиякон Конон. Він знав про різні ринки барвників, сам їздив до продав-

ців і добре умів торгуватися, щоб Лаврська майстерня мала розмаїті фарби належної якості і в потрібній кількості [3, арк. 4].

Конон придбав такі фарби: блейвасу – 30 пудів, найбільш сухої вохри – 5 пудів, цинобри – 2 пуди, темної лазури – 10 пудів, тереверди у брусках – 30 пудів, мумії темно-червоної – 30 пудів, умбри – 2 пуди, шишгелю жовтого – 2 пуди, глейту – півпуда, вітріолію – півпуда, аурипігменту – півпуда [3, арк. 4–5]. Отже, найбільше куплено блейвасу, тереверди, мумії, а найменше – вітріолію та глейту. Найдорожча, як виявилось, була цинобра, а найдешевша – мумія.

В архіві Києво-Печерської лаври зберігається список цін на фарби, які тоді продавали в Москві. Блейвасу пуд коштував 2 рублі, вохри мідної пуд – 24 рублі, цинобри пуд – 48 рублів, лазури темної пуд – 8 рублів, тереверди у брусках пуд – 1,50 рубля; пуд найкращої червоної фарби коштував лише по 80 копійок, а півпуда калії – 6 рублів; пуд умбри – по 6 рублів, пуд найкращої якості шишгелю – 6 рублів, пуд аурипігменту – 6 рублів, пуд глейту – 12 рублів, пуд вохри олійної – 80 копійок, пуд вітріолію – 8 рублів [3, арк. 6].

У липні 1759 року Києво-Печерська лавра придбала в Москві фарб аж на 185 рублів і 20 копійок. Це були такі фарби: тереверди 20 пудів, блейвасу – 10 пудів, вохри – 10 пудів, гришпану – 5 пудів, мінеї – 5 пудів, «індиху венецького» – 3 фунти, «індиху простого» – 3 фунти, мумії – 10 фунтів [3, арк. 8]. Найбільше придбано тереверди, блейвасу та вохри, найменше – «індиху» (індиго). Найдорожчим пігментом був гришпан, а найдешевшим – мумія.

У травні 1759 року було знову куплено багато фарб. Причиною їх придбання був ремонт та фарбування даху трапезної, поків церкви Всіх Святих у Києво-Печерській лаврі [5, арк. 2]. Ремонт загалом обійшовся у 235 рублів.

Фарби могли слугувати як певна винагорода митцям за зроблену справу. Наприклад, улітку 1759 року, коли ігумен Кирилівської

церкви ієромонах Феофан зробив замовлення Олімпію на 23 ікони «Страстей Христових», а потім не зміг повністю заплатити йому за роботу, то зобов'язався купити для Києво-Печерської лаври «венецькі» фарби, багато цінніші, дорожчі та якісніші за всі інші фарби, бо вони були привезені з Італії [4, арк. 4 зв.]. У 1772 році зафіксовано, що під час реставраційних робіт в Успенському соборі було витрачено лише за 1 місяць фарб, вартістю 504 рублі й 62 копійки. Найбільше витратили блейвасу, мінеї, вохри та лазурової фарби [7, арк. 2–2 зв.].

Звичайно, Лаврська майстерня використовувала незначну, але найякіснішу частину куплених фарб, для малюнків. Основу навчання становив рисунок, тому слід зазначити, що саме в тих умовах означав термін «рисунок». Влучне пояснення слову «рисунок» дав Дмитро Степовик стосовно української графіки XVI–XVIII ст. Термін поєднував на той час два взаємозв'язаних між собою значення: як підпорядкована гравюрі підготовча мистецька форма і як самостійний завершений твір [25, с. 100]. Ще раніше М. Істомін поділяв ці твори на декілька видів: прості, перемальовані із західних гравюр, ескізи.

У XVIII ст. в Києві посилюється вплив західних шкіл рисунка, зокрема південнонімецької. Тогочасні місцеві митці навчалися в Західній Європі, привозили додому підручники, за якими згодом навчалися наші майстри. До цих альбомів часто входили різні західноєвропейські підручники, гравюри, навчальні посібники з малювання та учнівські малюнки. На жаль, майже в усіх альбомах з Київської збірки Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського відсутні титульні аркуші. Немає відомостей про авторів, що виконували те чи інше зображення. Анонімність виконаних рисунків завдає дослідникам чимало труднощів, але про це не турбувалися тодішні учні, навіть самі ікономалярі та вишколені митці, бо побутувала думка, що їхні імена будуть записані на небі. Ці посібники зберігалися в ікономалярні

та в Лаврській бібліотеці. Більша частина малюнків у «кужбушках» датовані серединою XVIII ст. У кожному альбомі – різна тематика, як і формат аркушів. Інколи можна натрапити на цілий альбом рисунків одного автора!

Лаврські «кужбушки», тобто збережені колекції гравюр, рисунків та малюнків свідчать, що лаврські ікономалярі, учні цієї майстерні справді наслідували, але буквально не копіювали їх. Не копіювали вони маловідомі їм речі, постаті західних святих, чужі для українського світогляду краєвиди. Тому впродовж XVIII ст. учнів навчали індивідуалізувати риси обличчя, орієнтували на місцевий етнотипаж. Один із прикладів – це рисунки апостолів з ангелами. Тут ангелочки схожі більше на українських діток, ніж на так званих «путті» – гладких вгодованих дітей з крильцями, яких зображали на Заході [1, арк. 10–13 зв.; 2, арк. 28–35 зв.].

На думку Д. Степовика, Лаврська церковно-мистецька ікономалярня навчала майстрів передусім для іконостасного малярства, тобто учні мали думати категоріями монументальних образів [25, с. 128]. Як один з прикладів, автор назвав рисунки Олімпія, де зображені постаті святих, явно призначені для втілення в іконостасному ярусі якоїсь церкви [25, с. 128]. Архівні дані підтверджують це. Риси монументальності помітні в рисунку «Святий апостол Яків» [2, арк. 28].

Рисунок не підписаний, автором міг бути й не Олімпій, а інша особа. Постаті апостолів Якова і Симона виконані в одній манері, а під рисунком із зображенням Симона є підпис «Діонісій», а не «Олімпій» [2, арк. 35 зв.]. Можливе авторство Діонісія підтверджується виконанням таких деталей, як стопи ніг (вони довгі), облич, очей, брів – загалом, за якістю деталізації, драпіруванням тканин одягу, тіней та напівтіней. Яків дещо схожий на Господа Ісуса Христа. Він зображений доволі молодою людиною, з короткою бородою та з книгою в руках. У цьому «кужбушку»-альбомі можна зустрі-

ти й інші зображення апостолів. При кожній назві святих на малюнках є нумерація, а це ще одне свідчення, що рисунки були проєктом для втілення в іконостасі. Можна погодитися з думкою Д. Степовика, що ці зображення могли слугувати ескізом. В аналізованому малюнку число «5» біля назви може свідчити про те, що це ескіз якоїсь частини композиції, найвірогідніше – для іконостасу або для настінного монументального втілення – на стовпі, стелі або в куполі храму. Автор підписав, у якій колір потрібно замалювати кожну деталь. Ангелів зазвичай зображували у хітоні, але цей ніби церковний хітон більше схожий на тогочасну українську сорочку. Митець акуратно написав під цим сюжетом ті назви пігментів, які знав. У ангела крила – «унбрастіє», тобто темно-коричневі; хітон – «гришпанови», тобто «зелена земля»; а гіматій – «жолтогорюча» (жовтогарячий). У Якова в руках книга – знову «дришпан», тобто «зелена земля»; гіматій – «муміюви» (червоно-коричневий); хітон – «бербелеви», тобто синьо-зелений.

Ще один образ – святий апостол Симон, тобто Петро [2, арк. 35 зв.]. Як уже зазначено, за манерою виконання він схожий на зображення апостола Якова. Тут зображення ангела значно відрізняється від інших рисунків. Автор підкреслив тіні й напівтіні, чіткіше малювання очей, брів, уст, чола, волосся, одягу. Звертає на себе увагу те, як ікономайя «одягнув» Симона у тогочасний одяг – сорочку (хітон) з гудзиками, манжетами та широкий халат з комірцем. Основним атрибутом Симона є пила, від якої він прийняв мученицьку смерть. Тут автор теж підписав назви кольорів на одязі: в ангела крила – «шарій» (сірого кольору); порфіра – «мумія»; хітон (сорочка) – лазурового. У Симона хітон – «ценоброви», комір – «мумія», порфіра – «зеленіє темні». Внизу зазначено, що автор – Діонісій.

В альбомі № 8 на титульному аркуші зазначено, що цей «кужбушок» Пахомій позичив своєму учневі Іванові в січні 1749 року, подаривши (наказавши) малювати й рису-

вати тут, вправляючись у майстерності [1, арк. 1]. Пахомій був керівником ікономайя на початку 1760-х років. Крім Івана, можливим автором деяких інших малюнків був Опанас (Афанасій). Адже він залишив напис на одному з аркушів, що «Опанас Улазовські» рисував ці куншти у листопаді [1, арк. 33 зв.]. Якщо порівнювати рисунки із зображенням апостолів в оточенні ангелів в альбомі № 21, то згадані «куншти» дуже схожі між собою, хоч і дещо простіші в деталізації [1, арк. 10–13 зв.]. Цікаво, що тут відсутні написи назв кольорів на сюжетах. Вочевидь ці рисунки виконав хтось із учнів, на відміну від рисунків в альбомі № 21, де видно руку майстра. Більшість рисунків і малюнків зроблено як вправи з драпірування, із акцентом на об'ємності тканин одягу. Але така увага до суто барокових розкішних складок є не на всіх малюнках. Наприклад, образ апостола Якова з ангелом має тільки нанесені контури ангела, а в Якова далеко не на всьому одязі позначено об'ємність [1, арк. 10]. Те саме стосується й малюнка із зображенням апостола Симона з ангелом, де драпірування опрацьовано краще, підкреслено об'ємність, але не приділено належної уваги деталям – манжетам, гудзикам. Крім цього, позначено тільки основні контури облич, які повторюються з таким самим зображенням, що й в альбомі № 21 [1, арк. 13; 2, арк. 35 зв.]. Але з однією відмінністю: тут обличчя ангелів зовсім інші, ніж ті, що на малюнках Афанасія. Напевно, автор цих рисунків проявив власний характер. Краще зроблені інші малюнки – зображення апостола Івана Богослова, євангелістів Луки, Матвія та апостола Пилипа. Ми можемо припустити, що рисунки апостолів в альбомі № 8 могли бути скопійовані з альбому № 21. Саме вони, вірогідно, узяті за взірцем.

Підсумовуючи, можна сказати, що під час навчання рисування й малювання в Лаврській майстерні у Києві була свобода інтерпретацій євангельських образів, їх іконографії. Учні заохочували українізувати обличчя, одяг, оточення. Відчутний вплив

українського варіанта стилю бароко – з розкішними складками одягу, контрастами кольорів. У цьому полягає національна своєрідність цієї збірки учнівських творів.

Ось такі назви використовували українські малярі в давнину. Вони поважали термінологію західних майстрів, дещо перекладали на тодішню українську мову, а інші назви зберігали оригінальними, але в українській вимові. На жаль, якась кількість архівних матеріалів і рисунків майстрів та учнів не збереглася до нашого часу. Більшу частину виконаних сюжетів не підписано, що ускладнює визначення авторства. Кожен, хто навчався й виконував ескіз у малярні, міг скопіювати певний малюнок, окремі предмети із західних гравюр, але тільки ті, які він розумів. При цьому зображували все у власному стилі й манері, додаючи унікальні риси, що тоді були поширені в українському мистецтві. Упродовж XVIII ст. Лаврська ікономалярня навчала мистецтва ікон та настінного малярства. Навчання відбувалося під керівництвом

професіоналів, які наглядали та вносили свої корективи в діяльність установи. Як правило, купівлею пігментів фарб та інших речовин, що потрібні для малярської справи, опікувалася довірена особа від Лаври. Основною підставою для купівлі фарб були сезонні малярські роботи на території Києво-Печерської лаври, реставрація Успенської собору у 1772–1777 роках та створення ікон. Якісними вважали ті фарби, на яких було вказано, що вони «венецькі». Були випадки, що фарбу могли використовувати як спосіб оплати за роботу. Назви пігментів і речовин переважно запозичені із західних мов. Інколи назви фарб застосовували як певні позначки на рисунках, у який колір треба забарвлювати тучи іншу деталь. Рисунок міг слугувати більше ескізом, ніж бути просто вправою, тобто учнівською роботою. Апостоли, зображені Діонісієм, виконані на високому рівні. Отже, потрібні подальші дослідження цієї унікальної мистецької школи в монастирі світового значення.

Додаток

Давні й сучасні назви фарб, якими користувалися учні Лаврської мистецької майстерні

Перше слово – назва фарби сучасною українською мовою; далі – пояснення походження назви фарби з інших мов; наприкінці – українська назва фарби – як її використовували в Лаврській майстерні у XVIII ст.

1. Свинцеве білило; блейвас (*bleiweiß*) – свинцеве білило, через польську мову запозичене з німецької *blei* – свинець, *weiß* – білий; блейвас, блейвейс [19, с. 206].

2. Вохра, охра; мінеральна фарба червоно-брунатного або жовтого кольору. Через польське посередництво назва запозичена з латинської мови – *ochra*. Слово, яке походить з грецької *ὄχρα* «жовта охра», пов'язане з *ὄχρος* «блідо-жовтий» [22, с. 241]. Природний пігмент, що є поєднанням глини з водою та окисом заліза. Міцна фарба, що

добре покриває поверхню; колір залежить від ступеня окислення заліза, а якість – від подрібнення і від того, як її промили; вохра, охра [14, с. 40].

3. Цинобра або кіновар; запозичення з німецької мови – *zinnober* [23, с. 250]. *Zinnober* – кіновар, через латинське *cinnabaris* зводиться до грецького *κινναβαρίς* – кіновар, сірчиста ртуть. Можливо походить з перської *šāngārf* [14, с. 78]. Мінеральна отруйна фарба насиченого малиново-червоного кольору із мінералу кіновару – сірчаної ртуті (As_2S_3). При окисленні чорніє; цинобра, ценобра, ценобровий, ценоброви.

4. Лазур; «блакить», «блакитна фарба». Мінеральна міцна фарба насиченого синього кольору з лазуриту [14, с. 90]. Походить

через посередництво польської, середньо-верхньонімецької (*lasur(e)*, *lasur(e)*) – лазурит, блакитний колір; також з середньолатинської мови (*Lazurium*, *lasurium*) запозичено з арабської – *lazaward*, що походить із перської *ladzward*. Також є припущення, що наявне посередництво середньогрецької мови – *λαζούρι(ον)* – лазуровий камінь; лазуровий, лазур, блакитний, лязуревий [21, с. 184].

5. Зелена земля; земельно-зелена фарба, празелень (італійське – *terra verde* – зелена земля) [18, с. 303]. Складається із закису заліза, магнію, калію, натрію з обов'язковим вмістом кремнезему і глинозему, так само як і природна, земляна фарба; тереверда, телеверда.

6. Колькотар (*caput mortuum*); мінеральна фарба у вигляд порошку, що має колір від ясно-червоного до темно-брунатного [9, с. 826]. Окис заліза, змішаний із глиною, міцна мумія, муміови [14, с. 101].

7. Умбра; природна мінеральна речовина коричневого, червонувато-коричневого або зеленувато-коричневого кольору. Походить від назви в середній Італії – *Umbria*, де добували мінерал для виготовлення цієї фарби [23, с. 33]. Пов'язують також із латинським словом *umbra* – тінь. Являє собою природну суміш бурого заліза, окису марганцю, глинозему і кремнезему, нестійка; умбра, унбра, умбрасте, унбрасте [29, с. 232].

8. Жовтець; рослинна прозора жовта фарба органічного складу. Сік крушини або березового листа. Походить з німецької мови – *Schütgelb*, крушина фарбувальна; шишгель [14, с. 187].

9. Глет; кристалічний окис свинцю у вигляді жовтого порошку різних відтінків, що використовують для виготовлення оліфи, свинцевого сурику; глейт, улейт.

10. Купорос; англ. *vitriol*, нім. *Vitriol*. Сірчанокисла сіль деяких важких металів; вітріолій, витриолій [9, с. 404].

11. Аурипігмент; слово походить від латинського *auripigmentum* – жовтий миш'як. *Aurum* – золото, *pigmentum* – фарба [14, с. 21]. Мінеральна яскраво-жовта фарба. Чорніє при поєднанні зі свинцевим білилом, при цьому виділяється сірчистий свинець чорного кольору; аурипігмент.

12. Яр-мідянка; фарба мідянка, синій камінь. Запозичення з польської мови – *grunzspan* – мідна іржа, походить від нім. *Grünspan* – фарба мідянка, оцтово-мідна сіль, або іспанська зелень; гришпан, грішпан, дришпан, дришпанови.

13. Сурик; сурик з польської мови – *minja*, через посередництво польської назва запозичена з латинської – *minium* [21, с. 384]. Окис свинцю, що використовують для виготовлення червоної фарби; мінія, мінея, мінья [21, с. 478].

14. Індиго; синя фарба; індиго; калія, калей [9, с. 79]. Індиго; запозичення з німецької чи іспанської мови; нім. *Indigo*, ісп. *indigo* від лат. *Indicum* – індійське, що є калькою з грецької мови [20, с. 302]. Тропічна рослина, з якої добувають синю фарбу; синя фарба; індих, індихо.

15. Кармін, бакан; ймовірно походить з польської мови – *lak*. Вишнева фарба або матерія для фарбування вишневого, рожевого кольору [30, с. 583]. *Laka florencka* (нім. *florentiner Lak*) виготовляється з малинового порошку. Наприклад, флорентійська лака – це те ж саме, що й бакан [14, с. 172]. Рослинна прозора фарба малинового або лілуватого відтінку із деревини червоних фарбувальних дерев – сандала червоного або фернамбукового; ляка, ляковий, ляковая [14, с. 24].

16. Свинцеве білило; нім. *Schieferweiß* – свинцеве білило; шафервас, шафервес [26, с. 265].

Список використаних джерел

1. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. (далі – ІР НБУВ). Ф. 229. Спр. 8.
2. ІР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21.
3. Центральний державний історичний архів України, м. Київ (далі – ЦДАІАК України). Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 181.
4. ЦДАІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 186.
5. ЦДАІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 191.
6. ЦДАІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 254.
7. ЦДАІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 440.
8. ЦДАІАК України. Ф. 128. Оп. 1 малов. Спр. 332.
9. Білодід І. К. Словник української мови : в 11 т. / [АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні]. Київ : Наукова думка, 1973. Т. 4. 840 с.
10. Веремеєнко Т. Р. Джерела до історії функціонування іконописної малярні Києво-Печерської лаври (друг. пол. XVIII – поч. XIX ст.). *Гілея. Науковий вісник та збірник наукових праць*. Київ, 2018. Вип. 134. С. 147–152.
11. Веремеєнко Т. Р. Малюнки іконописної майстерні Києво-Печерської лаври у XVIII столітті: взаємодія тексту та зображення. *Текст і образ: Актуальні проблеми історії мистецтва*. Київ, 2017. Вип. № 1 (3). С. 20–29.
12. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні : альбом-каталог. Київ : Наукова думка, 1982. 283 с.
13. Жолтовський М. П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. / АН УРСР, Музей етнографії та худож. промислу. Київ : Наукова думка, 1983. 177 с.
14. Замятина Н. А. Терминология русской иконописи. Москва : Языки русской культуры, 1997. 270 с.
15. Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре. *ЦИОНА*. 1895. Кн. 9. С. 66–75.
16. Истомин М. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. *Искусство и художественная промышленность*. 1901. № 10. С. 291–310.
17. Истомин М. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. *Искусство и художественная промышленность*. 1901. № 11. С. 311–318.
18. Крысько В. Б. Словарь русского языка XI–XVII вв. / Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН. Москва : Наука, 2011. Вип. 29. 480 с.
19. Мельничук О. С. Етимологічний словник української мови : в 7 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1982. Т. 1. 632 с.
20. Мельничук О. С. Етимологічний словник української мови : в 7 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1985. Т. 2. 572 с.
21. Мельничук О. С. Етимологічний словник української мови : в 7 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 3. 552 с.
22. Мельничук О. С. Етимологічний словник української мови : в 7 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 4. 656 с.
23. Мельничук О. С. Етимологічний словник української мови : в 7 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 6. 568 с.
24. Степовик Д. В. Історія Києво-Печерської лаври. *A history of the Kyiv Caves Monastery* [монографія]. Київ, 2001. 554 с.
25. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII ст. Еволюція образної системи. Київ : Наукова думка, 1982. 333 с.
26. Тимченко Т. Р. Художні матеріали українських живописців XVIII ст. (за документами, опублікованими П. М. Жолтовським). *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф.* Київ : НАКККіМ, 2018. С. 263–267.
27. Уманцев Ф. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII – початку XX ст. (за документами архіву Києво-Печерської лаври). *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2008. № 1 (21). С. 102–129.
28. Уманцев Ф. Троїцька надбрамна церква. Київ, 1970. 210 с.
29. Филатов В. В. Словарь изографа. Москва : Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 1997. 287 с.
30. Linde B. S. Słownik języka polskiego : w 6 t. Lwów, 1855. Т. 2. 691 s.

References

1. Vernadskyi National Library of Ukraine's Institute of Manuscripts (thereafter – VNLU IM): f. 229, dossier 8.
2. VNLU IM: f. 229, dossier 21.
3. Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv (thereafter – CSHAUK): f. 128, inv. 1, dossier 181.
4. CSHAUK: f. 128, inv. 1, dossier 186.
5. CSHAUK: f. 128, inv. 1, dossier 191.
6. CSHAUK: f. 128, inv. 1, dossier 254.
7. CSHAUK: f. 128, inv. 1, dossier 440.
8. CSHAUK: f. 128, inv. 1, unimportant dossier 332.
9. BILODID, Ivan (editorial committee's chairman). *A Dictionary of the Ukrainian Language: in 11 Volumes*.

UkrSSR's Academy of Sciences' Oleksandr Potebnia Institute of Linguistics. Kyiv: Scientific Thought, 1973, vol. 4: I–M, 840 pp. [in Ukrainian].

10. VEREMEYENKO, Taras. Some Sources for the History of the Kyiv-Lavra of the Caves' Icon-Painting Workshop (Latter Part of the XVIIIth to Early XIXth Century). In: Viktor VASHKEVYCH, ed.-in-chief, *Hylaea: A Scientific Bulletin*. Collected Research Papers. Kyiv: M. Drahomanov National Pedagogical University, 2018, iss. 134, pp. 147–152 [in Ukrainian].

11. VEREMEYENKO, Taras. Drawings of the Kyiv-Lavra of the Caves' Icon-Painting Workshop in the XVIIIth Century: Text and Image Interaction. In: Hennadiy KAZAKEVYCH, editorial board's editor-in-chief. *Text and Image: Essential Problems in Art History*. A Scientific Online Journal. Kyiv: T. Shevchenko Kyiv National University, 2017, iss. 1 (3), pp. 20–29 [in Ukrainian].

12. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. *Drawings of the Kyiv-Lavra of the Caves' Icon-Painting Workshop: An Album-Catalogue*. Kyiv: Scientific Thought, 1982, 283 pp. [in Ukrainian].

13. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. *Artistic Activities in Ukraine in the XVIth to XVIIIth Centuries*. UkrSSR's Academy of Sciences, Museum of Ethnography and Crafts. Kyiv: Scientific Thought, 1983, 177 pp. [in Ukrainian].

14. ZAMIATINA, Natalia. *Terminology of Russian Icon Painting*. Moscow: Languages of Russian Culture, 1997, 270 pp. (*Language. Semiotics. Culture Series*) [in Russian].

15. ISTOMIN, Mykhaylo. On the History of Painting at the Kyiv-Lavra of the Caves. In: *Readings at the Nestor the Chronicler Historical Society*, 1895, vol. 9, pp. 66–75 [in Russian].

16. ISTOMIN, Mykhaylo. Teaching Painting at the Kyiv-Lavra of the Caves in the XVIIIth Century. In: Nikolay SOBKO, ed., *Fine and Applied Arts*. 1901, no. 10, pp. 291–310 [in Russian].

17. ISTOMIN, Mykhaylo. Teaching Painting at the Kyiv-Lavra of the Caves in the XVIIIth Century. In: Nikolay SOBKO, ed., *Fine and Applied Arts*. 1901, no. 11, pp. 311–318 [in Russian].

18. KRYSKO, Vadim (ed.-in-chief). *The Dictionary of the Russian Language in the XIth to XVIIth Centuries*. RAS Viktor Vinogradov Russian Language Institute. Moscow: Science, 2011, iss. 29: (*Сулгъ – Тольмиже*), 480 pp. [in Russian].

19. MELNYCHUK, Oleksandr. *An Etymological Dictionary of the Ukrainian Language: in Seven Volumes*. NAS of Ukraine's Oleksandr Potebnia Institute of Linguistics. Kyiv: Scientific Thought, 1982, vol. 1: (*A–Г*), 632 pp. [in Ukrainian].

20. MELNYCHUK, Oleksandr. *An Etymological Dictionary of the Ukrainian Language: in Seven Volumes*. NAS of Ukraine's Oleksandr Potebnia Institute of Linguistics. Kyiv: Scientific Thought, 1985, vol. 2: (*Δ–Konuji*), 572 pp. [in Ukrainian].

21. MELNYCHUK, Oleksandr. *An Etymological Dictionary of the Ukrainian Language: in Seven Volumes*. NAS of Ukraine's Oleksandr Potebnia Institute of Linguistics. Kyiv: Scientific Thought, 1989, vol. 3: (*Kopa–M*), 552 pp. [in Ukrainian].

22. MELNYCHUK, Oleksandr. *An Etymological Dictionary of the Ukrainian Language: in Seven Volumes*. NAS of Ukraine's Oleksandr Potebnia Institute of Linguistics. Kyiv: Scientific Thought, 2003, vol. 4: (*H–II*), 656 pp. [in Ukrainian].

23. MELNYCHUK, Oleksandr. *An Etymological Dictionary of the Ukrainian Language: in Seven Volumes*. NAS of Ukraine's Oleksandr Potebnia Institute of Linguistics. Kyiv: Scientific Thought, 2012, vol. 6: (*У–Я*), 568 pp. [in Ukrainian].

24. STEPOVYK, Dmytro. *A History of the Kyiv Caves Monastery: A Monograph*. Kyiv: UOC-KP Publishing Department, 200, 554 pp. [in Ukrainian].

25. STEPOVYK, Dmytro. *Ukrainian Graphic Art of the XVIth to XVIIIth Centuries. The Evolution of Its Image System*. Kyiv: Scientific Thought, 1982, 333 pp. [in Ukrainian].

26. TYMCHENKO, Tetiana. Artistic Materials of XVIIIth-Century Ukrainian Painters (According to the Documents Published by Pavlo Zholtoivskyi). In: Vasylyl CHERNETS, ed.-in-chief, *Proceedings of the International Theoretical and Practical Conference «Museums and Restoration as Instruments of Cultural Heritage Preservation: Present Day Challenges. June 07–08, 2018, Kyiv (Ukraine)»*. Kyiv: NAGMSCA, 2018, pp. 263–267 [in Ukrainian].

27. UMANTSEV, Fedir. Some Materials for a Dictionary of Ukrainian Artists, Handicraftsmen, Managers of Art Works, and Art Patrons in the XVIIIth to Early XXth Centuries (Based on Archival Documents of the Kyiv-Lavra of the Caves). In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief, *Researches of the Fine Arts*. Kyiv: NASU's IASFE, 2008, no. 1 (21), pp. 102–129 [in Ukrainian].

28. UMANTSEV, Fedir. *The Gate Church of the Trinity (Lavra of the Caves)*. Kyiv, 1970, 210 pp. [in Ukrainian].

29. FILATOV, Viktor. *Icon-Painter's Glossary*. Moscow: St. Tikhon's Orthodox Theological Institute, 1997, 287 pp. [in Russian].

30. LINDE, Samuel Bogumił. *Słownik języka polskiego w 6 tomach* [Dictionary of the Polish Language: in Six Volumes]. Edited by August Bielowski. 2nd edition. Lviv, 1855, vol. 2. 691 pp. [in Polish].