

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І  
АРХІТЕКТУРИ

ФАКУЛЬТЕТ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА РЕСТАВРАЦІЇ  
КАФЕДРА ТЕХНІКИ ТА РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

На правах рукопису

ПОТЄХІН АНТОН МИХАЙЛОВИЧ

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

на здобуття освітнього ступеня магістра  
на тему

**РЕСТАВРАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ У ЗБЕРЕЖЕННІ МОНУМЕНТАЛЬНОГО  
ЖИВОПИСУ**

(на матеріалах Благовіщенської церкви  
Києво-Могилянської академії 1995-2003 рр.)

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація

**Консультант:**

Вовчок Людмила Андріївна,  
художник-реставратор  
монументального живопису II  
категорії

**Науковий керівник:**

Тимченко Тетяна Ростиславівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**Рецензент:**

Нестеренко Петро Володимирович  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Дипломна робота допущена до захисту перед ДЕК рішенням кафедри  
техніки та реставрації творів мистецтва

Протокол № \_\_\_\_\_ від « \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2026 р.

Завідувач кафедри, доцент \_\_\_\_\_ Тимченко Т. Р.

Київ – 2026  
АНОТАЦІЯ

**Потехін А. Реставраційні стратегії у збереженні монументального живопису (на матеріалах Благовіщенської церкви Києво-Могилянської академії 1995-2003 рр.)** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Робота на здобуття наукового ступеня магістра за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. – Київ, 2026.

Робота присвячена висвітленню процесів формування інтер'єру храму Благовіщення Пресвятої Богородиці, еволюції його монументального оздоблення, особливостей стратиграфії живопису та реставраційних втручань ХХ – початку ХХІ століття в контексті розвитку української реставраційної практики та переосмислення сакральної культурної спадщини.

Для розкриття теми було залучено архівні матеріали НДПВМП «ОБЕРІГ» та Інституту «УкрНДІпроекреставрація», які вперше вводяться до наукового кола.

У першому розділі роботи охарактеризовано історіографію та джерельну базу дослідження, а також окреслено методологічні засади роботи. У другому розділі проаналізовано історію формування Благовіщенського храму в структурі Богоявленського монастиря та Києво-Могилянської академії, простежено еволюцію його архітектурно-функціонального призначення та зміни інтер'єру, особливості його реставрації 1995-2003 рр.. У третьому розділі досліджено загальний стан розписів, результати техніко-технологічних досліджень та проведено порівняльний аналіз реставраційних методик, що були застосовані, висловлено пропозиції музеєфікації.

Проведена робота розширює дослідницьке поле українського сакрального мистецтва та актуалізує проблему збереження й інтерпретації культурної спадщини в сучасному науковому дискурсі.

**Ключові слова:** *Благовіщенська церква, Києво-Могилянська академія, реставрація, настінний розпис, методика реставрації*

## SUMMARY

**Potekhin A. Restoration strategies in the preservation of monumental painting (based on the materials of the Annunciation Church of the Kyiv-Mohyla Academy 1995-2003)** – Qualification scientific work in the form of a manuscript.

Work for the degree of master in the specialty 023 «Fine arts, decorative arts, restoration». – National Academy of Fine Arts and Architecture. – Kyiv, 2026.

The thesis examines the formation of the interior of the Church of the Annunciation of the Blessed Virgin Mary, the evolution of its monumental decoration, the stratigraphy of its wall paintings, and restoration interventions of the twentieth and early twenty-first centuries in the context of Ukrainian restoration practice and the reinterpretation of sacred cultural heritage. Archival materials from the Scientific Research and Production Restoration Workshop «OBERIH» and the Institute «UkrNDIproektrestavratsiya» were used and introduced into scholarly circulation for the first time; the study also analyzes the historiography, source base, and methodological framework, as well as the history of the church's development within the Epiphany Monastery and Kyiv-Mohyla Academy, including its architectural and functional transformations and the restoration campaign of 1995–2003. The research further examines the condition of the wall paintings, presents the results of technical and technological analyses, and compares restoration methodologies, thereby broadening the study of Ukrainian sacred art and emphasizing the issues of preservation and interpretation of cultural heritage in contemporary scholarship.

**Keywords:** *Church of the Annunciation, Kyiv-Mohyla Academy, restoration, wall painting, restoration methodology*

## ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОНУМЕНТАЛЬНИХ РОЗПИСІВ БЛАГОВІЩЕНСЬКОЇ (КОНГРЕГАЦІЙНОЇ) ЦЕРКВИ	12
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження	12
1.2. Методологічні аспекти дослідження	21
РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ БЛАГОВІЩЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ	26
2.1 Історія та контекст пам'ятки	26
2.2 Особливості реставрації пам'ятки впродовж 1940 – 2003 рр.	34
РОЗДІЛ 3. ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЇ РОЗПИСІВ БЛАГОВІЩЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ	47
3.1. Опис стану збереження живопису	47
3.2. Аналіз техніко-технологічних досліджень розписів	59
3.3. Еволюція реставраційних методик у процесі відновлення храму	65
3.4. Пропозиції щодо оптимізації програми реставрації та музеїфікації Благовіщенського храму	71
ВИСНОВКИ	77
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	81

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Архітектурний ансамбль Києво-Могилянської академії є не лише окрасою міста Києва, а й визначною пам'яткою національного значення. Попри наявність значної кількості праць, присвячених історії та розвитку Академії, її архітектурного комплексу та культурної спадщини, Благовіщенський храм залишається недостатньо вивченим об'єктом. Зокрема, бракує глибокого аналізу його інтер'єру, художнього оздоблення та реставраційних процесів, що відбувалися упродовж ХІХ – початку ХХІ століття, чим пояснюється актуальність обраної теми дослідження.

Особливу наукову цінність становить вивчення реставраційних стратегій, спрямованих на збереження монументального живопису, який є невід'ємною частиною архітектурного декору споруди. Методологія консервації, реставраційних доповнень і реконструкцій втрачених елементів художнього декору Благовіщенської церкви досі не була предметом системного наукового осмислення. Тому аналіз виконаних у 1995–2003 роках реставраційних, ремонтних і консерваційних робіт, виявлення проблем їх проведення, опис застосованих технологій та підходів є вкрай важливими для розробки сучасних методик збереження подібних об'єктів.

Крім того, спостереження за процесами руйнування живописного шару та їх причинами сприятиме не лише глибшому розумінню стану пам'ятки, а й формулюванню узагальнених рекомендацій щодо збереження й підтримання монументальних об'єктів сакральної архітектури України. Саме тому дослідження реставраційних стратегій у контексті Благовіщенської церкви Києво-Могилянської академії є актуальним і має вагоме значення для розвитку вітчизняної теорії та практики реставрації. Також актуальною темою дослідження стали методи та стратегії консерваційно-реставраційних робіт інтер'єру сакрального простору, що були апробовані на прикладі храму

Благовіщення Пресвятої Богородиці та реалізації проєктів з облаштування пам'ятки.

**Мета роботи** полягає у комплексному аналізі історії реставрації та методико-технологічних аспектів консервації та реставрації монументального сакрального живопису у Благовіщенській церкві Києво-Могилянської академії в контексті збереження національної культурної спадщини. Для здійснення мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- проаналізувати історіографію праць, де розглянуто історію Благовіщенської церкви Києво-Могилянської академії, дати характеристику джерелам та окреслити теоретико-методологічні аспекти дослідження;

- з'ясувати контекст пам'ятки: її історію та перебіг реставраційних робіт впродовж XVIII – початку XXI ст.;

- охарактеризувати техніко-методичні засади консервації та реставрації монументального живопису;

- висвітлити результати проведеної реставрації та консервації сакрального монументального живопису у Благовіщенській церкві Києво-Могилянської академії;

- розробити методичні рекомендації щодо підтримання та розвитку храму в майбутньому.

**Об'єкт дослідження:** Благовіщенська церква Києво-Могилянської академії.

**Предмет дослідження:** історичний контекст створення й побутування Благовіщенської церкви Києво-Могилянської академії, відомості про її розписи й перебіг робіт з реставрації та консервації впродовж XVIII – початку XXI ст.

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють час від побудови храму – 1740 рік до завершення його реставрації у 2003 р. Фокус дослідження зосереджений на періоді з 1995 по 2003 як часу найбільш точно документованої комплексної реставрації інтер'єру Благовіщенської церкви.

**Теоретичну основу дослідження становлять:**

- положення історії мистецтва щодо розвитку українського сакрального живопису та архітектури доби бароко;
- концепції культурної спадщини та її багатошаровості в сучасній гуманітаристиці;
- теоретичні підходи до аналізу монументального живопису як цілісної іконографічної та просторової системи;
- принципи історико-мистецтвознавчого аналізу пам'яток сакрального мистецтва;
- методологія стратиграфічного дослідження настінного живопису;
- положення реставраційної теорії щодо мінімального втручання та збереження автентичності пам'ятки;
- концепції матеріалознавчого підходу в реставрації монументального живопису;
- підходи до реставрації як культурно-інтерпретаційної практики;
- знання про мікрокліматичні фактори збереження пам'яток архітектури та живопису;
- концепція «винайдення традиції» у дослідженні сучасних реставраційних і художніх практик.

**Джерельну (речову) основу дослідження** складають новозалучені до наукового кола архівні звіти реставраційних та консерваційних робіт, які проводилися у храмі впродовж 1995–2003 рр. Матеріальною підставою для дослідження є інтер'єр простору та його монументальні розписи.

**Методика дослідження** ґрунтується на комплексному підході, що поєднує історико-мистецтвознавчий, аналітичний, компаративний техніко-технологічний методи та інтерв'ю. Історико-мистецтвознавчий аналіз, метод інтерв'ю використано для вивчення еволюції художнього оздоблення Благовіщенської церкви в контексті розвитку ансамблю Києво-Могилянської академії. Аналітичний і компаративний методи застосовано для систематизації джерел і зіставлення реставраційних практик 1995–2003 рр. із подібними прикладами в Україні та за її межами.

Техніко-технологічний підхід та пов'язані з ним методи дослідження дали змогу простежити особливості матеріальної структури монументального живопису та методик його консервації. Усі методи об'єднані системним баченням реставраційного процесу як цілісного культурного й наукового явища.

**Наукова новизна** отриманих результатів виведена у наступних позиціях:

***Уперше:***

– комплексно проаналізовано реставраційні стратегії, що застосовувались під час відновлення монументального живопису Благовіщенської церкви Києво-Могилянської академії у 1995–2003 роках;

– здійснено спробу систематизувати та оцінити методи консервації, реконструкції й художнього доповнення декору храму в контексті розвитку української реставраційної практики кінця ХХ – початку ХХІ століття;

– висвітлено історико-архівні, мистецтвознавчі та технологічні методи аналізу, що дозволило розкрити взаємозв'язок між художніми, матеріальними та методологічними аспектами реставраційного процесу;

– уведено до наукового обігу матеріали та результати робіт, які раніше не були предметом публікацій.

***Набуло подальшого розвитку:***

– підходи до комплексного дослідження монументального живопису як багат шарової стратиграфічної системи, що поєднує художні та технологічні нашарування;

– методи аналізу реставраційних процесів кінця ХХ – початку ХХІ століття в Україні з урахуванням архівної документації та практичних втручань;

– сприйняття реставрації як культурно-інтерпретаційної практики, що формує нові смисли історичної пам'ятки.

***Уточнено:***

- хронологію та етапність формування інтер'єру Благовіщенського храму в контексті його історичного розвитку;
- походження та вигляд іконостасу з 1880-их рр. до закриття храму;
- стратиграфічну структуру монументального живопису та співвідношення його історичних нашарувань.

***Поглиблено:***

- уявлення про технологічні особливості виконання та реставрації монументального живопису, зокрема щодо змін матеріалів і методик у різні історичні періоди.

**Теоретичне значення дослідження** полягає у поглибленні наукових уявлень про історію формування, художню структуру та реставраційні трансформації монументального живопису Благовіщенської церкви Києво-Могилянської академії. Робота розширює методологічні підходи до аналізу багат шарових сакральних пам'яток, зокрема через поєднання мистецтвознавчого, історичного та техніко-технологічного аналізу, а також актуалізує розгляд реставрації як культурно-інтерпретаційного процесу.

**Практичне значення дослідження** полягає у можливості використання його результатів у реставраційній практиці, музейному проектуванні та розробці програм збереження пам'яток сакрального мистецтва. Отримані матеріали можуть бути застосовані для уточнення методик консервації монументального живопису, формування науково обґрунтованих реставраційних рішень, а також для створення музейної експозиції в межах храму та освітніх програм, присвячених українському бароко і культурній спадщині Києва.

**Апробація результатів дослідження.** Основні результати магістерської роботи обговорювались на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях:

1. Потехін А. Віхи реставраційної моди на прикладі храму Благовіщення Богородиці Києво-Могилянської академії (1740 – 2003 рр.). XV

Міжнародна науково-практична конференція «Православ'я в Україні» (6 листопада 2025 р., Київ).

2. Потехін А. (Пере)відкриття автентичних розписів Благовіщенської церкви Києво-Могилянської академії. Збірник наукових праць. Тринадцяті Платонівські читання. Тези доповідей міжнародної науково-практичної конференції (29 листопада 2025 року). Київ, 2025. [39, с.31–33]

**Структура магістерської роботи** обумовлена поставленими в дослідженні завданнями. Магістерська робота складається з анотації (українською та англійською мовами), переліку умовних скорочень, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (54 позиції), додатків (ілюстративний матеріал – 26 позицій). Основний текст роботи без довідкового апарату становить 80 сторінок, загальний обсяг магістерської роботи – 112 с.

## **Список умовних скорочень**

НаУКМА – Національний університет «Києво-Могилянська академія»

НДПВ МП «ОБЕРІГ» - Науково-дослідне проєктно-виробниче мале підприємство по реставрації пам'яток історії та культури і творів мистецтва «ОБЕРІГ»

УДНДПІ «УкрНДІпроекреставрація» - Український державний науково-дослідний проєктний інститут «УкрНДІпроекреставрація»

УПЦ КП – Українська Православна Церква Київського патріархату

# **РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОНУМЕНТАЛЬНИХ РОЗПИСІВ БЛАГОВІЩЕНСЬКОЇ (КОНГРЕГАЦІЙНОЇ) ЦЕРКВИ**

## **1.1. Історіографія та джерельна база дослідження**

Історіографічний ландшафт досліджуваного храму Благовіщення Пресвятої Богородиці відзначається значною кількістю публікацій, проте більшість із них мають фрагментарний характер. На сторінках історіографії храм здебільшого постає не як окремий об'єкт вивчення, а як частина Академічного (Староакадемічного) корпусу Києво-Могилянської академії. Така оптика простежується у працях Миколи Петрова [37], Степана Голубєва [8] та Федора Тітова [45], які у своїх працях робили основний акцент на розвиток освітньої корпорації, для якої Староакадемічний корпус слугував бароковим еталоном єдності науки й віри, що було характерно для освітньої моделі Києво-Могилянської академії. Характерною рисою зазначених досліджень є те, що їх автори були представниками інтелектуального середовища створеної у 1819 р. Київської духовної академії, яке у другій половині XIX – на початку XX ст. активно формувало власну історичну та культурну тяглість із традицією старої Києво-Могилянської академії. Саме тому у працях Миколи Петрова, Степана Голубєва та Федора Тітова простежується прагнення не лише документально проілюструвати історію Академії, але й інтегрувати спадщину давньої КМА у культурну та духовну парадигму Київської духовної академії як її безпосередньої наступниці.

У межах такого підходу особлива увага приділялася самотності академічної традиції, ролі Києва як осередку православної освіти та формуванню унікального культурного середовища, де поєднувалися богослов'я, наука, архітектура та мистецтво. Староакадемічний корпус і Благовіщенська церква розглядалися насамперед як символічні елементи цієї традиції – матеріальне втілення єдності духовного та інтелектуального життя

Академії. Відповідно, дослідників більше цікавили історико-інституційні та меморіальні аспекти комплексу, тоді як питання художнього оздоблення, монументального живопису та його реставраційної історії залишалися другорядними.

Чільне місце займає праця С. Голубєва «Старий корпус Київської академії (Мазепин) та його «репарація» при архієпископі Рафаїлі Заборовському», у якій автор наводить історію появи кам'яного храму як наслідок означеної «репарації», себто «реставрації» навчального корпусу, що вже існував до того. Вочевидь, тема мазепинської спадщини довгий час була табуованою і на початку ХХ ст. перед дослідниками постало питання заснування та розбудови Староакадемічного корпусу. На основі архівних матеріалів, абрисів та гравюр С. Голубєв дійшов висновку, що першопочаткова кам'яна будівля була одноповерховою і окремою від церкви. Натомість, перебудова з будівництвом нової церкви в документах фігурувала як «репарація» для того, аби обійти тогочасне імперське законодавство, що забороняло нове кам'яне будівництво. Цей матеріал дозволяє припускати, що храм міг бути збудований раніше за час свого «офіційного» освячення 1740 р. [7].

Чи не єдиною працею, присвяченою безпосередньо Благовіщенській церкві, є стаття Василя Прилуцького (1913 р.), у якій автор наводить історію храму, хоч і без згадок про його внутрішні розписи [40]. Свій екскурс о. Василь формує на основі уже опублікованих на той час матеріалів С. Голубєва, М. Петрова та «Актах і документах, що відносяться до історії Київської Академії» і розпочинає його з часів існування Благовіщенського вівтаря у центральному Богоявленському соборі Києво-Братського монастиря, при якому з 1632 р. перебувала Києво-Могилянська колегія. Відповідно, значний пласт інформації (з 1615 по 1740), яку наводить о. Василь, стосується не скільки самого Благовіщенського храму, скільки Благовіщенського приходу та студентських конгрегацій (молодшої та старшої), які довгий час були розосереджені. Вочевидь, подібне «зістарення» пам'ятки мало не лише

історико-описовий, а й ідеологічний характер. Воно дозволяло підкреслити давність академічної традиції, її глибоке коріння ще від раннього періоду функціонування Братсько-Богоявленського монастиря у XVII ст. У такій перспективі сам храм Благовіщення розглядався не стільки як окремий архітектурно-художній об'єкт XVIII ст., скільки як *матеріалізований у камені* етап тривалої історії академічного Благовіщенського братства та його духовної традиції.

Важливою деталлю праці В. Прилуцького є актуальний (як для 1913 р.) опис храму та його місце в Богоявленському монастирі: автор вказує, що Благовіщенський храм був призначений для внутрішньостудентських потреб, а службу в ньому правили лише раз на рік [4, с. 589]. На те, що храм перебував поза громадською увагою, вказують і путівники кінця XIX – початку XX ст.: Н.Тарановський (1884 р.) не згадує про храм зовсім [43], а К. Шероцький (1917 р.) Благовіщенську церкву згадує побіжно як «конгрегаційну» [49, с.170]. Однак, для правоти слова, варто зауважити те, що К. Шероцький наводить цілком широкі описи Богоявленського монастиря, *«сповненого спогадів про козацьку епоху»* у повноті його Старого та Нового академічних корпусів, храмів та окремих пам'яток як, скажімо, Соняшний годинник П'єра Брульйона чи поховання Василя Григоровича-Барського. Окремою «візитівкою» путівника є чималий опис художньої сторони освіти, свят та диспутів спудеїв старої Академії, що теж вказує на своєрідну репрезентацію закладу і його сприйняття тогочасними киянами.

Окремою причиною слабкої представленості Благовіщенської церкви в історіографії початку XX ст. стала не тільки її обмежена публічна доступність, а й зміщення громадської уваги на Церковно-археологічний музей при Київській Духовній академії, який став одним із її головних наукових і репрезентаційних центрів. Саме музей перебрав на себе функцію презентації історичної спадщини Київської духовної академії та старої Києво-Могилянської академії, концентруючи увагу громадськості на колекціях, археологічних пам'ятках, рукописах та церковних старожитностях.

У такій ситуації Благовіщенська церква опинилася на периферії наукового інтересу, поступаючись як масштабнішому Богоявленському собору, так і новоствореному музейному осередку. У цьому контексті доводиться писати переважно про історіографічний важіль Церковно-археологічного музею (якому з 1875 по 1912 було присвячено 5 публікацій і 5 альбомів [34, 35, 30, 32, 31, 33] за упорядкування його директора – М. Петрова), аніж про суспільний, адже внаслідок пограбувань 1886, 1898 і 1911 рр. [48], доступ до музею широкій громадськості часто був обмежений.

У радянський час храм був переобладнаний у бібліотеку Академії наук УРСР, а внутрішні розписи – забілено, що значно ускладнило їх дослідження та опис. Фактично, дослідники ранньомодерного мистецтва в межах Братського Богоявленського монастиря були змушені описувати та досліджувати його спадщину ретроспективно, а не наочно: Богоявленський собор було знищено (1934 р.), а інтер'єр Благовіщенського храму був недоступний для досліджень, тому мистецтвознавчі праці та розвідки плеяди українських науковців (Г. Логвина [24], П. Білецького [4], Л. Міляєвої, П. Жолтовського [17, 16] тощо) своєю увагою оминули інтер'єри Благовіщенського храму та Староакадемічного корпусу. Втім, саме завдяки їхнім працям в інтелектуальному просторі визріли ідеї українського бароко як самостійного художнього явища в широкому європейському контексті. Цим обумовлюється поява праці «Києво-Могилянська академія. Архітектурний нарис» 1960-их рр. (надрукована була лише у 1995 р.), у якому мистецтвознавець Є. Горбенко здійснила макет реконструкції першообразу Староакадемічного корпусу разом з Благовіщенським храмом [11] на основі історичних матеріалів та проведених натурних обмірів будівлі.

Відновлення на території Братського монастиря навчального закладу «Києво-Могилянська академія» у 1990-тих рр. значно активізувало питання Благовіщенського храму та його спадщини. Знаково, що саме у цей період в історіографії з'являються перші праці (Інна Дорофієнко [12, с.119–120]), присвячені внутрішнім оздобленням Староакадемічного корпусу, що було

пов'язано з проведеними реставраційними обстеженнями в колишніх навчальних аудиторіях приміщення ще у 1980-их рр. Безсумнівно, посилена увага до Благовіщенського (Конгрегаційного) храму пов'язана з відродженням Києво-Могилянської академії як навчального закладу. Оскільки храм постає в уяві дослідників як своєрідний *genius loci* Академії, він стає ключовим об'єктом історичного аналізу, який провели Зоя Хижняк, Євгенія Горбенко, Таїса Сидорчук тощо. Не менш важливою є поява в означений період мистецтвознавчих (Галина Белікова [8]) та техніко-технологічних (Олександр Махія) [27] праць, присвячених консервації пам'яток Богоявленського монастиря.

Праця З. Хижняк «Церква Благовіщення Пресвятої Богородиці при Києво-Могилянській академії» [50] стала фактично першим цілісним дослідженням храму в новітній історії храму. Авторка реконструювала історію церкви у контексті розвитку Братського монастиря та Академії, простежила етапи перебудов, функціонування храму в академічному житті та його знищення у ХХ столітті. Особливу увагу З. Хижняк приділила ролі храму як духовного осередку професорів і студентів Академії та як важливого елемента київського барокового ансамблю Подолу. Значення праці полягає у введенні до наукового обігу значного масиву архівних і візуальних матеріалів та у формуванні цілісного історичного нарративу про Благовіщенську церкву.

Дослідження Т. Сидорчук [41] розширили цей підхід, зосередившись на інтелектуальному та культурному середовищі Братського монастиря. У її працях храм розглядається як частина сакральної топографії Академії та важливий елемент формування академічної ідентичності ранньомодерного Києва. Сидорчук акцентує увагу на взаємозв'язку архітектурного простору, богослужбової практики та освітньої традиції, завдяки чому Благовіщенська церква постає не лише архітектурною пам'яткою, а й носієм культурної пам'яті академічної спільноти.

Важливий внесок у мистецтвознавче осмислення комплексу Братського монастиря зробила Г. Белікова [8]. Її праці присвячені атрибуції, опису та

художньому аналізу пам'яток монастирського ансамблю. Для історіографії Благовіщенської церкви вони мають значення насамперед як спроба включити храм до ширшого контексту українського бароко та сакрального мистецтва Києва XVII–XVIII століть.

Окремим пластом історіографії є праці реставраційно-технічного спрямування, присвячені технології монументального живопису та його консервації.

Техніко-технологічний напрям досліджень репрезентує праця О. Махині [27], присвячена питанням консервації та облаштування відсічної гідроізоляції. Значення праці полягає у переході від суто історико-описового підходу до аналізу матеріальної структури пам'ятки, технологій реставрації та проблем збереження автентичного архітектурного середовища.

У сукупності означені праці формують сучасну історіографічну модель дослідження Благовіщенської церкви: від історико-документальної реконструкції та культурно-символічного аналізу до мистецтвознавчого й техніко-консерваційного вивчення пам'ятки.

Для обґрунтування реставраційних процесів та аналізу техніко-технологічних особливостей живопису Благовіщенського храму було опрацьовано масив профільної літератури авторства провідних вітчизняних і закордонних дослідників. Це, зокрема, праці, присвячені окремим аспектам реставрації: Т. Тимченко «Музейний напрям реставрації в Україні. Київська школа. 1920–1940 рр.» [44]; розробки О. Коренюка [23] та Л. Калениченка [20, 21], що аналізують еволюцію методів реставрації фресок, акцентуючи увагу на взаємодії давніх живописних шарів із пізнішими олійними нашаруваннями та оцінюючи довговічність реставраційних матеріалів. Крім того, праця Л. Калениченка є практичним звітом, що детально описує технологію й техніку фресок, олійного монументального живопису та методики їх укріплення й хімічного розчищення, застосовані у повоєнний період.

Глибоким і допоміжним дослідженням залишається праця В. Зайцевої «Реставрація ансамблю монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври», адже спорудження і контекст досліджуваної нею пам'ятки в багатьох аспектах переплітається з Благовіщенським храмом Братського монастиря: історичні передумови, естетичні уявлення про інтер'єр православного храму впродовж XVIII–XX ст., технологічні прийоми тощо [18].

Особливе методологічне значення для дослідження мають фундаментальні закордонні видання. Зокрема, праця П. Мора, Л. Мора та П. Філіппо «Conservation of Wall Paintings» (1984) [54] виступає класичним посібником, який інтегрує світовий досвід вивчення матеріалів монументального малярства та стандартизує процеси їх консервації. Поряд із цим, збірник наукових праць під редакцією Ш. Кесер «The Conservation of Wall Paintings» (1991) [51] дозволяє глибоко проаналізувати фізико-хімічні аспекти руйнування пігментів і тиньку під впливом навколишнього середовища, що вкрай важливо для розробки сучасних реставраційних стратегій.

Засадничим для нашого дослідження Благовіщенського храму є корпус документів, присвячений аналізу та реставрації її внутрішнього інтер'єру (1995–2003 рр.), розроблений Науково-дослідним проектно-виробничим малим підприємством по реставрації пам'яток історії та культури і творів мистецтва (далі – НДПВМП) «ОБЕРІГ», який вперше вводиться до наукового кола. Наразі це найінформативніша група джерел, яка є малодослідженою та малодоступною для широкого кола дослідників. Цей корпус документів є особливо інформативним, оскільки містить комплексні матеріали натурних обстежень, архітектурних обмірів, фотофіксації, технічних висновків і реставраційних проєктів, які дозволяють реконструювати стан внутрішнього оздоблення Благовіщенського храму наприкінці XX – на початку XXI століття. Документація фіксує не лише рівень збереження архітектурних та декоративних елементів, а й результати дослідження тиньків, живописних

шарів, конструкцій і матеріалів, що дає можливість простежити зміни, яких зазнала пам'ятка впродовж її існування. Крім того, ці матеріали відображають методологію української реставраційної практики 1990–2000-х років, містять відомості про принципи та підходи до відновлення інтер'єру, збереження автентичних елементів храму. Завдяки цьому документація НДПВМП «ОБЕРІГ» є важливим джерелом не лише для вивчення історії Благовіщенської церкви, а й для дослідження реставраційних практик щодо інших пам'яток українського бароко.

Окремої уваги заслуговує питання місцезнаходження архівів та доступу до них. За чинним з радянських часів Законом УРСР «Про охорону і використання пам'яток історії та культури» від 1978 р. Держбуд та Міністерство культури визнавалися спеціально уповноваженими державними органами в сфері охорони нерухомих пам'яток [10, с.419], яким належало передавати проектно-звітну документацію. Оскільки на той час одним із головних підрядників Держбуду та Міністерства культури був Український державний науково-дослідний проектний інститут «УкрНДІпроектреставрація», то документація залишалася при ньому. Також, відповідно до норм, що регламентували процес розробки та погодження проектних рішень, принаймні один з примірників проекту реставрації архітектурного об'єкту передавався замовникові, яким у нашому випадку є Національний університет «Києво-Могилянська академія».

В останні десятиліття доступ до матеріалів Інституту «УкрНДІпроектреставрація» значно обтяжився тим, що інститут декілька разів змінював своє фізичне місцезнаходження, що вплинуло на збереженість та цілісність колекцій. Про черговий переїзд Інститут повідомив на момент нашого дослідницького звернення – 22 червня 2025 р., відтак було направлено звернення до будівельного відділу НаУКМА, який за своїм призначенням хоч і не призначений для ведення наукової діяльності, але володіє чи не найповнішою колекцією матеріалів, за якими вдасться реконструювати процес реставрації Благовіщенської церкви якомога повніше.

Ще одним джерелом інформації стало приватне спілкування з учасниками реставраційних робіт 1994–1999 р. – О. Кушлик та С. Подкопаєвим, які змогли зорієнтувати на пошук необхідних документів. Особливо плідним виявилось спілкування з Л. Вовчок, яка допомогла розібратися з технологією реставрації на основі свого практичного досвіду.

Отже, історіографія Благовіщенської церкви Києво-Могилянської академії формувалася нерівномірно й тривалий час залишалася підпорядкованою ширшому контексту дослідження Братського Богоявленського монастиря та Староакадемічного корпусу. У працях дослідників ХІХ – початку ХХ ст. храм розглядався переважно як складова академічного середовища та символ духовно-освітньої традиції Києво-Могилянської академії, тоді як його архітектурно-художні особливості та інтер'єр залишалися поза межами спеціального аналізу. Водночас саме ці праці заклали джерельну основу для подальших студій, ввівши до наукового обігу значний масив архівних матеріалів, документів і описів.

У радянський період дослідження храму були істотно ускладнені через руйнування монастирського ансамблю, перепрофілювання будівлі та втрату доступу до її інтер'єру. Попри це, українські мистецтвознавці другої половини ХХ ст. сформували концептуальне підґрунтя для осмислення українського бароко як окремого художнього явища, що згодом дозволило включити Благовіщенську церкву до ширшого контексту розвитку сакральної архітектури та монументального мистецтва ранньомодерної України.

Новий етап у вивченні пам'ятки розпочався після відродження Києво-Могилянської академії у 1990-х рр., коли храм став об'єктом комплексного історичного, мистецтвознавчого та реставраційного аналізу. Згадані раніше праці З. Хижняк, Т. Сидорчук, Г. Белікової, О. Махині та інших дослідників дозволили розширити уявлення про роль Благовіщенської церкви як сакрального, культурного й символічного центру академічного простору. Одночасно розвиток техніко-технологічних досліджень і реставраційної практики змістив увагу на питання збереження автентичного

середовища, матеріальної структури пам'ятки та методів консервації монументального живопису.

Особливе значення для сучасного етапу дослідження мають маловідомі й малодоступні матеріали реставраційної документації НДПВМП «ОБЕРІГ» та архіви «УкрНДІпроекреставація», які вперше вводяться до наукового обігу. Їх комплексний аналіз дозволяє не лише реконструювати історію та стан інтер'єру Благовіщенського храму наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., але й простежити еволюцію української реставраційної методології щодо пам'яток барокової спадщини.

Таким чином, сучасна історіографія Благовіщенської церкви поєднує кілька взаємопов'язаних напрямів – історико-документальний, культурно-символічний, мистецтвознавчий та техніко-реставраційний. Водночас, попри значний поступ у вивченні пам'ятки, низка аспектів, зокрема питання первісного оздоблення інтер'єру, технології виконання монументального живопису та історії його реставрації, залишаються недостатньо дослідженими, що визначає перспективність подальших наукових студій.

## **1.2. Методологічні аспекти дослідження**

Методологічна основа дослідження монументальних розписів Благовіщенської (Конгрегаційної) церкви Києво-Могилянської академії сформована на міждисциплінарному поєднанні історичних, мистецтвознавчих, архітектурно-реставраційних та техніко-технологічних підходів. Такий комплексний підхід зумовлений специфікою об'єкта дослідження, який одночасно постає як пам'ятка сакральної архітектури, твір монументального мистецтва та об'єкт реставраційної практики.

Теоретичним підґрунтям роботи є *принцип історизму*, який дозволяє розглядати Благовіщенську церкву та її монументальні розписи у контексті історичного розвитку Братського Богоявленського монастиря,

Києво-Могилянської академії та українського барокового мистецтва XVII–XVIII ст. Застосування цього принципу дає можливість простежити еволюцію пам'ятки, зміни її функціонального призначення, інтер'єрного оздоблення та реставраційних втручань у різні історичні періоди.

Важливе значення має *системний підхід*, відповідно до якого Благовіщенська церква розглядається як цілісний архітектурно-художній комплекс, де взаємопов'язаними є архітектура, монументальний живопис, декоративне оздоблення, літургійна функція та історичне середовище. Це дозволяє аналізувати розписи не ізольовано, а як складову сакрального простору та академічної культури Києво-Могилянської академії.

У роботі застосовано *історико-порівняльний метод*, який дав змогу співставити різні етапи функціонування та реставрації храму, а також порівняти особливості його монументального живопису з іншими пам'ятками українського бароко, зокрема розписами Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври та храмів київського сакрального середовища XVIII ст. Це дозволило виявити спільні художні та технологічні риси, а також локальні особливості Благовіщенської церкви.

Для аналізу джерельної бази використано *історико-критичний метод*, який передбачає вивчення, атрибуцію та критичне осмислення архівних документів, реставраційної документації, натурних обстежень, фотофіксацій, креслень, обмірів та історичних описів. Особливе значення у дослідженні мають матеріали НДПВМП «ОБЕРІГ» та архіви «УкрНДІпроектреставрація», що дозволяють реконструювати процеси дослідження й реставрації інтер'єру храму наприкінці XX – на початку XXI ст.

*Мистецтвознавчий аналіз* застосовано для дослідження стилістичних, композиційних та іконографічних особливостей монументального живопису. У межах цього підходу розписи розглядаються як складова художньої системи українського бароко, а також аналізуються їхні образні, символічні та декоративні характеристики. Іконографічний метод дозволяє простежити

особливості сюжетної програми храму та її зв'язок із богословською та освітньою традицією Києво-Могилянської академії.

Для дослідження стану збереження монументального живопису використано *методи техніко-технологічного аналізу*, які включають візуальне обстеження, аналіз структури тиньків і живописних шарів, вивчення характеру пошкоджень, пізніших нашарувань та реставраційних втручань. При цьому враховуються сучасні принципи наукової реставрації, зокрема принципи мінімального втручання, збереження автентичності та оборотності реставраційних матеріалів.

*Метод реконструкції* застосовано для відтворення ймовірного первісного вигляду інтер'єру Благовіщенської церкви на основі архівних джерел, натурних досліджень, аналогій та результатів реставраційних зондувань. Це дозволяє частково компенсувати втрати, спричинені перебудовами, забіленням розписів та змінами функціонального призначення храму у ХХ ст.

Таким чином, методологія дослідження базується на поєднанні історичного, мистецтвознавчого та техніко-реставраційного аналізу, що дозволяє комплексно дослідити монументальні розписи Благовіщенської церкви, визначити їх художню та культурну цінність, а також простежити особливості їх збереження та реставрації в історичній перспективі.

## **Висновки до розділу 1**

Історіографія пам'ятки формувалася нерівномірно: упродовж ХІХ – початку ХХ ст. храм розглядався переважно як складова академічного та монастирського комплексу, а не як окремий об'єкт мистецтвознавчого чи реставраційного аналізу. Основна увага дослідників була зосереджена на історії Києво-Могилянської академії, духовно-освітній традиції та символічному значенні Староакадемічного корпусу, тоді як питання інтер'єру,

монументального живопису та технічного стану пам'ятки залишалися другорядними.

У радянський період ситуація ускладнилася внаслідок руйнування значної частини ансамблю Братського Богоявленського монастиря, перепрофілювання храму та втрати доступу до його внутрішнього простору. Це суттєво обмежило можливості безпосереднього вивчення пам'ятки, однак саме в цей час було сформовано концептуальне підґрунтя для осмислення українського бароко як самостійного художнього явища. Новий етап дослідження розпочався після відродження Києво-Могилянської академії у 1990-х рр., коли Благовіщенська церква стала об'єктом комплексних історичних, мистецтвознавчих та реставраційних студій. Праці сучасних дослідників дозволили розкрити значення храму як важливого сакрального, культурного та символічного центру академічного середовища.

Важливу роль у дослідженні відіграє джерельна база, яка поєднує архівні документи, історичні описи, реставраційні звіти, натурні обстеження, фотофіксації та матеріали техніко-технологічного аналізу. Особливе значення мають документи НДПВМП «ОБЕРІГ» та архіви «УкрНДІпроектреставрація», що вперше вводяться до наукового обігу. Їх опрацювання дозволяє реконструювати процеси реставрації, простежити зміни стану збереження інтер'єру храму, а також дослідити еволюцію української реставраційної методології щодо пам'яток барокової спадщини. Не менш важливими є свідчення учасників реставраційних робіт, які доповнюють документальні джерела практичними відомостями про техніку та специфіку проведених втручань.

Методологічна основа дослідження базується на міждисциплінарному підході, що поєднує принцип історизму, системний, історико-порівняльний, історико-критичний, мистецтвознавчий, іконографічний та техніко-технологічний методи. Такий підхід дозволяє розглядати Благовіщенську церкву як цілісний архітектурно-художній комплекс, у якому

взаємопов'язані архітектура, монументальний живопис, літургійна функція та культурно-історичне середовище. Використання методів реконструкції та техніко-технологічного аналізу створює можливість частково відтворити первісний вигляд інтер'єру храму, визначити особливості виконання розписів і проаналізувати характер реставраційних втручань.

Таким чином, поєднання історіографічного, джерелознавчого та методологічного аналізу створює необхідне підґрунтя для подальшого комплексного дослідження монументальних розписів Благовіщенської церкви. Це дозволяє не лише уточнити історію пам'ятки та її художні особливості, а й визначити перспективи збереження, реставрації та наукового осмислення сакральної спадщини українського бароко в ширшому культурно-історичному контексті.

## РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ БЛАГОВІЩЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ

### 2.1. Історія та контекст пам'ятки

Історія конгрегаційного храму на честь Благовіщення Пресвятої Богородиці нерозривно пов'язана з Київським Богоявленським братством, що бере свій початок з 1615 р. Перші згадки про Благовіщенський храм фігурують в контексті Братських храмів та приділів, про що зазначають джерела [40]. Чи не найпершою згадкою, завдяки якій можемо прослідкувати витоки храму, є нотатки Єрусалимського патріарха Теофана від 25 травня 1620 р., у яких автор згадує приділ на честь Благовіщення Богородиці у головному Богоявленському храмі Київського братства [22]. Наступною, не менш важливою, згадкою є чолобитна київських міщан московському царю Михайлу Федоровичу від 1625 р., у якій теж згадується приділ на честь Благовіщення.

Вочевидь, зважаючи на приєднання Лаврського колегіуму до Братської школи у 1632 р. за сприяння Митрополита Київського, Галицького і всієї Русі Петра Могили, впродовж наступних десятиліть братство значно розширилося, і в 1650-их рр. у джерелах починає фігурувати самостійний Благовіщенський храм. Про це ми довідуємося із записів про подорож патріарха Макарія авторства Павла Алеппського, який відвідував Київ у 1654 та 1658 рр. У його згадках Благовіщенський храм згадується як «прекрасна» церква з декількома куполами і зашкеленими вікнами [2, с.78]. Дослідник Благовіщенського храму на території Братського монастиря Василь Прилуцький, зазначає, що згаданий Павлом Алеппським храм ймовірно знаходився поблизу воріт монастиря. Крім того, автор сумнівається, чи був наново збудований храм після київської пожежі 1658 р. Розвіяти цей сумнів дозволяє карта «Города Нижнего Подола» 1695 р. авторства Івана Ушакова [46], на якій обабіч від Богоявленського храму можна роздивитися окрему церкву, місцезнаходження якої збігається зі Староакадемічним корпусом з

кам'яним храмом Благовіщення, які будуть облаштовані лише у 1703–1740 рр. Такої ж думки дотримувався й інший дослідник Києво-Могилянської академічної корпорації – професор Микола Петров, зазначаючи, що у 1703 р. за сприяння Івана Мазепи академічний корпус було облаштовано саме біля дерев'яного храму на честь Благовіщення [36, с. 214].

Іншою дослідницькою оптикою, яку пропонує згаданий Василь Прилуцький, є розгляд Благовіщенського храму крізь призму його функціонального значення для Київського братства та Києво-Могилянської академії. Засадничим у цьому питанні є положення про спудейські конгрегації, започатковані Петром Могилою у 1632 р. Відтак, конгрегації – представницькі органи спудейського самоврядування, розділялись на старшу (Благовіщенську) та молодшу (Зачатівську) і мали свій Конгрегаційний храм на честь святих Бориса та Гліба за брамою академічного монастиря.

Достеменно встановити час перебування спудейської конгрегації при храмі Бориса і Гліба наразі неможливо, але відомо, що в 1690-их рр., за клопотання ректора Києво-Могилянської академії митрополита Іоасафа (Кроковського) було споруджено двоповерховий храм на честь Святого Духа [8]. До верхнього поверху новоствореної церкви переводилася спудейська конгрегація, а на нижньому знаходилася монастирська трапезна. У Свято-Духівському храмі конгрегація знаходилась аж до розбудови академічного корпусу в 1740 р. З цього випливає, що до того ж таки 1740 р. старша конгрегація на честь Благовіщення Пресвятої Богородиці та Благовіщенський храм в межах монастиря існували окремо один від одного.

В контексті спорудження Свято-Духівського храму, у якому проводилися збори Благовіщенської та Зачатівської конгрегацій, варто звернути увагу на його планування, адже своєю архітектонікою він повторює Спаський храм Видубицького монастиря та храм Іоанна Богослова при Михайлівсько-Золотоверхому монастирі (м. Київ), де сакральний простір солії та вівтаря відгороджений окремою стіною з порталом від просторої зали, яка слугувала трапезною, місцем зборів чи диспутів. Ймовірно, ці два

храми на Києво-Подолі та Верхньому місті міг проєктувати один зодчий, адже розбудова обох припадає на церковне служіння Іоасафа (Кроковського), який обіймав пост ректора Києво-Могилянської академії з 1693 по 1697 рр., а згодом – сан митрополита Київського, Галицького і Малої Росії (1708–1718 рр.). Ці нюанси планування є допоміжними для дослідження академічного корпусу (1703–1740 рр.), його функціонального навантаження.

Ключовим для Благовіщенського храму є закладення академічного корпусу в 1703–1704 рр., коли за активного сприяння гетьмана Івана Мазепи було зведено кам'яне одноповерхове навчальне приміщення. Ця споруда відповідала потребам Академії початку XVIII століття й уміщувала навчальні приміщення, що забезпечували функціонування закладу як осередку освіти. Однак, подальше зростання Академії, розширення її освітніх і представницьких функцій зумовили необхідність не лише збільшення площ, а й створення репрезентативного сакрального простору в межах академічного комплексу.

Другий, вирішальний етап пов'язаний з діяльністю архієпископа Рафаїла (Заборовського) у 1730–1740-х рр. Саме тоді за проєктом архітектора Йогана-Готфріда Шеделя корпус було надбудовано другим поверхом разом з кам'яним храмом. Особливої уваги заслуговує листування в. Рафаїла з синодальним управлінням, у якому розбудова корпусу фігурує як намір *«репаровать»*, себто *«реставрувати» «недостроену будучи сначала»* будівлю [9, с.571]. Аналізуючи перипетії новітньої розбудови навчального корпусу, Степан Голубєв припускає, що, за бароковими гравюрами першої половини XVIII ст., корпус від часу своєї побудови *уже* мав другий дерев'яний поверх, тож в 1730-их рр. справді постало питання його *«репарування»*, про що в. Рафаїл звітував впродовж 1731–1740 рр. Іншою, не менш важливою деталлю є обмеження імперського указу від 20 жовтня 1714 року, який суворо забороняв кам'яне будівництво по всій Російській імперії (включно з підвладною їй частиною України), який діяв до 1728 р. Відтак, клопотання в. Рафаїла у 1731 р. про прибудову храму за уже готовим *«абрисом»*

(кресленням) авторства Йогана-Готтфріда Шеделя позначалося побоюваннями зі сторони центральної церковної влади. Листування та отримання дозволу розтягнулося аж на десятиліття: синодальне благословіння на будівництво Благовіщенського храму було отримане лише 1740 року, у той час, коли навчальні аудиторії на другому поверсі та «*саля для диспутовъ отправленія*» [28] уже були завершені.

Відтак, у новому просторі розмістилася Благовіщенська (Конгрегаційна) церква, яка стала не лише місцем богослужінь, а й важливим елементом публічного та церемоніального життя Академії. Після проведеного будівництва академічного корпусу фактично завершилось формування архітектурного й функціонального образу Благовіщенської церкви.

Як уже зазначалося, храм було спроектовано архітектором північно-німецького походження Йоганом-Готтфрідом Шеделем за *абрисом* 1731 р. За цим проектом храм, будучи домовою церквою, займає східну частину другого ярусу корпусу. Зовні це підкреслено високим бароковим дахом із характерними заломами та баштою, конструкція якої сформована як «восьмерик на четверику», що є класичним прийомом української барокової архітектури.

Внутрішній простір має клиноподібну наву та підкупольний простір, що розмежовані підпружною аркою, під якою розміщувався іконостас. Ймовірно, не притаманна для української сакральної архітектури підпружна арка могла слугувати відокремленням між сакральним та публічним простором на взірць згаданих давніших храмів – Свято-Духівського, Спаського та Іоанна Богослова, однак в цьому не було потреби, адже для диспутів та зібрань було споруджено окрему конгрегаційну залу. В цьому контексті варто наголосити на унікальному характері академічного корпусу, який поєднував у собі різні за призначенням простори: на першому поверсі містилися навчальні аудиторії, тоді як другий поверх був відведений для сакральних і репрезентативних функцій – церкви та бібліотеки. Таке

поєднання відображало барокову ідею єдності науки й віри, характерну для освітньої моделі Києво-Могилянської академії.

Питання внутрішнього оздоблення Благовіщенського (Конгрегаційного) храму наразі залишається найменш з'ясованим. Якщо будівництво храму було завершене у 1740 р., то можна припускати, що у тому ж таки році у храмі почали звершувати священослужіння. Відтак, були облаштовані престол та іконостас, чого вимагає православна традиція служіння. Достеменно не існує жодної згадки про внутрішнє оздоблення храму аж до початку XIX ст. Натомість, у академічному корпусі зафіксовані фресково-клейові розписи, які увінчували кожен з навчальних аудиторій і були виконані, ймовірно, у XVIII ст.: «Розп'яття», «Преображення Господнє», «Непорочне Зачаття», «Благовіщення» та «Знамення». Найдавніші архівні згадки про них датуються 1821 р. в контексті закриття Києво-Могилянської академії та її подальшою трансформацією в Київську Духовну академію [38, с. 456]. Перевідкриття фресок відбулося вже в новітній час разом з реставраційними роботами та публікацією «Реставрація автентичного розпису Староакадемічного корпусу Києво-Могилянської академії» Інни Дорофієнко в 2000 р. [12]. Схожі за своєю технікою виконання елементи розписів в Благовіщенській церкві: символічне зображення «Хреста Голгофи» (Пл. 1) та «Скрижалі Мойсея» були знайдені під час реставраційних робіт 1993–2003 рр., що дозволяє їх датувати як найдавніші зображення храму (XVIII – початок XIX ст.).

Більш документалізовані згадки про інтер'єр корпусу знаходимо у щоденниках ректора Академії, митрополита Серапіона (Александровського), з яких видно, що у 1801 р. було розписано конгрегаційну залу «весьма недурно, особливо блафон» [26, с. 333–359]. У 1811 р. під час великої пожежі кам'яний корпус Києво-Могилянської академії зазнав втрат: згорів дах та обвалився оригінальний купол проєкту Йогана Шеделя. Благовіщенський храм було перенесено до кам'яної бурси. Для його потреб в. Серапіон пожертвував свою домову церкву. Відновлювальні роботи потрапили до

записів владики та ректора духовної семінарії Мойсея Атипова. З них відомо, що дах було невідкладно полагоджено взимку 1811–1812 рр., а штукатурні роботи були закінчені в 1815 р. Тоді ж, як зазначає розписка кийвського міщанина Якова Гроздовського, впродовж 1816–1817 рр. ним було виготовлено та позолочено різьблений іконостас [47, с. 61–66].

Освячено Благовіщенський храм було в 1819 р. і, за твердженням О. Коваленка, «була заява ради викладачів, що приміщення має бідний вигляд» [19, арк.44]. Вочевидь, реставраційні та ремонтні роботи не вдалося провести в повному обсязі, тому уже в 1821 р. було прийнято новий проєкт Іосифа Шерлеманя. Тоді ж, впродовж 1822–1824 рр. було виконано розписи храму у тепло-вохристій гамі кольорів. За свідченням мистецтвознавця та дослідника Благовіщенського храму Ю. Ліфшиця [28, арк.18], розпис було виконано майстрами лаврської іконописної школи, робота яких зафіксована у Богоявленському соборі [42, с.19–22]. Однак, на це бракує документальних доказів, а якщо взяти до уваги факт того, що впродовж 1800–1840-их рр. Києво-Печерська лавра наймала майстрів [18, с. 72] з-поза своєї корпорації, дотичність лаврських живописців до Благовіщенського храму є сумнівною. Ймовірно, з таким же браком кадрів стикалася і Києво-Могилянська корпорація: під час розпису Богоявленського собору за 1826 р. зафіксоване ім'я італійця Антоніо Скотті [42, с.19–22], який виконував настінні орнаментальні розписи. Ремонт Богоявленського собору межує у часі з розписом Благовіщенського храму, тож орнаменти, що збереглися до нашого часу на підпружній арці церкви (Іл. 2), за нашим припущенням, можна атрибутувати як роботу Скотті.

Подальші трансформації припадають на 1860–70-ті рр. У цей час було замуровано галереї 1-го та 2-го поверхів Староакадемічного корпусу, а також виконано ряд ремонтних робіт. Розписи було поновлено, при цьому колорит змінено з тепло-вохристого на теплий зелено-блакитний. Завершальним етапом формування інтер'єру храму є 1882 р. За проєктом архітектора Володимира Ніколаєва було реконструйовано систему опалення, перебудовані

сходи. Під час ремонту виконані чергові поновлення живопису – перемалювання у класичному стилі й сірувато-блакитних тонах, що докорінно змінило інтер'єр. Оновленням більш давніх розписів було здійснено групою живописців під керівництвом Степана Кияшко [3, с.299].

Окремої уваги заслуговують трансформації інших храмів на території Богоявленського монастиря, що безпосередньо впливали на Благовіщенський храм. У кінці 1880-их рр. уже згаданому Володимиру Ніколаєву було замовлено проект нового іконостасу для Богоявленського собору. Той, як зауважує Галина Белікова, «оцінив оригінальність» задуму Андрія Меленського, який першопочаткового спроектував у 1825 р. однарусний іконостас [3]. Вівтарна стіна собору впродовж ХІХ ст. зазнала різких змін: у 1846–1850 рр. зверху ампірного однарусного ансамблю було облаштовано додаткові яруси, ікони для якого писав Іполіт Кривошляпін [3, с. 301]. Достеменно невідомо, чому керівництво монастиря наважилося розібрати іконостас до першопочаткового проекту, однак, порівняльний аналіз креслення Богоявленського іконостасу 1851 р. (Іл. 3) та фото Благовіщенського храму на рубежі ХІХ–ХХ ст. (Іл. 4, 5) дозволяють безсумнівно ствердити, що розібраний другий ярус з аркою над царськими вратами перейшов до Конгрегаційної церкви. Зважаючи на це, залишається загадковою доля іконостасу, який було виготовлено та позолочено в 1816–1817 рр. Припускаємо, що він міг бути перенесений за вівтар до східної стіни. Так припускати дозволяє «Опис предметів релігійного культу, що знаходилися в Благовіщенській Конгрегаційній церкві» за 1920 р. [47, с. 67–71], у якому зазначається два (!) іконостаси: дерев'яний з золоченою різьбою на горньому місці та однарусний, дерев'яний з золоченою різьбою колонами в середній частині храму.

Подальші роки для храму позначилися занепадом: впродовж 1914–1917 рр. споруди монастиря займали різні військові установи, а у 1919 р. Братський монастир було передано бібліотеці Всеукраїнської Академії

Наук. У Благовіщенському храмі було облаштовано книгосховище. Розписи забілені багатошаровими набілами крейди та вапна.

Отже, історія Благовіщенського храму на території Київського Богоявленського братства та Києво-Могилянської академії засвідчує його тривалу еволюцію – від приділу в структурі головного Богоявленського храму до повноцінної домової (конгрегаційної) церкви, інтегрованої в архітектурно-функціональний організм академічного корпусу. Водночас функціональний аналіз храму в контексті спудейських конгрегацій, започаткованих Петром Могилою, дає підстави стверджувати, що до середини XVIII ст. Благовіщенський храм і Благовіщенська (старша) конгрегація існували паралельно, не поєднані просторово. Тимчасове розміщення конгрегацій у Свято-Духівському храмі наприкінці XVII – першій половині XVIII ст. відображає пошук оптимальної архітектурної моделі для поєднання сакральних, репрезентативних і навчальних функцій, що згодом було реалізовано в структурі академічного корпусу.

Ключовим переломним моментом у формуванні Благовіщенського храму стала розбудова академічного корпусу в 1703–1740 рр., здійснена за сприяння гетьмана Івана Мазепи та архієпископа Рафаїла (Заборовського) і завершена за проєктом Йогана-Готфріда Шеделя. Саме включення кам'яного храму до другого ярусу корпусу остаточно визначило його статус як домової, конгрегаційної церкви та надало їй репрезентативного значення в структурі Академії. Архітектурно-просторове вирішення храму, його бароковий силует і внутрішня організація відображали ідею єдності науки й віри, характерну для освітньої моделі Києво-Могилянської академії XVIII ст.

Подальша історія інтер'єру Благовіщенського храму – від первісного облаштування середини XVIII ст. через реставрації та стилістичні трансформації XIX ст. до занепаду в першій третині XX ст. – демонструє багатошаровість культурних нашарувань і зміну художніх парадигм. Водночас фрагментарність джерел щодо раннього внутрішнього оздоблення залишає це питання відкритим для подальших досліджень. Таким чином,

Благовіщенський храм постає не лише як сакральна споруда, а як складний історико-архітектурний феномен, що віддзеркалює інституційний розвиток Київського братства та Києво-Могилянської академії упродовж кількох століть.

## **2.2 Особливості реставрації пам'ятки впродовж 1940–2003 рр.**

Перша третина ХХ ст. позначилася для Благовіщенського храму та Богоявленського монастиря безуспішними спробами функціонування релігійної громади та збереження за собою монастирської спадщини. У 1919 р. було зареєстровано Православне трудове Богоявленське братство [3, с. 76], однак з оприлюдненням постанови Уряду УРСР 1926 р. [13] про визнання монастирського комплексу пам'яткою архітектури республіканського значення, монастирсько-академічна громада зазнає посиленого тиску секуляризації. Впродовж 1920-их рр. було описано та передано до музейних установ пам'ятки та предмети релігійного вжитку [47, с. 56], а наприкінці десятиліття церковну діяльність у монастирі було зовсім припинено. Територія була розподілена між поліклінікою та Академією наук УРСР, яка взяла опіку над Староакадемічним корпусом та його бібліотекою. Очевидно, на цей час припадають непоправні трансформації інтер'єрів Благовіщенського храму – живопис було забілено, змонтовано додатковий поверх в підкупольному просторі та встановлено гвинтові сходи.

Під час Другої світової війни та окупації Києва споруда Староакадемічного корпусу зазнала руйнації: була пошкоджена главка куполу Благовіщенської церкви, дах та декор фасадів. Перший відомий ремонт корпусу та храму було проведено у 1948 р. за проєктом Н. Озерової [11, с. 41], який в основному полягав у реставрації куполу. У 1958 р. було виконано натурні обміри споруди під керівництвом Ю. Нельговського і Є. Горбенко з метою реконструкції першопочаткового образу Староакадемічного корпусу (за проєктом Й.Шеделя 1730-их рр.). Результатами дослідження стали

архітектурний нарис на основі усіх відомих проєктів споруди, експертне заключення про перебудови окремих ділянок та авторський макет-реконструкція [11].

У 1980 р. науково-дослідним та проєктним інститутом «Укрпроектреставрація» було здійснено архітектурно-археологічний обмір під керівництвом В. Шевченко, за результатами якого було проведено капітальний ремонт будівлі. Під час проведення укріплювально-ремонтних робіт у 1984 р. Київською міжобласною реставраційною майстернею було проведено обстеження інтер'єру Благовіщенської церкви на наявність настінного живопису. В процесі обстеження було встановлено, що розписи прикрашали тільки окремі ділянки храму: на вівтарній арці фігури янголів; на південній та північній стінах передвівтарної частини – зображення преподобних Антонія та Феодосія Печерських, на південній стіні – композиція «Нагірна проповідь». На склепінні бані було виявлено зображення Бога-Саваофа в оточенні херувимів, на парусах – зображення Євангелістів. На південно-західному парусі було зроблено пробні розчистки та пробне закріплення фарбового шару (за фотоматеріалами реставрацій 1990-их рр. вдається з'ясувати, що це – євангеліст Іоанн (Іл. 6, 7, 8, 9)). Інших композицій під набілами виявлено не було [19, арк. 48].

У 1991 р. у зв'язку з відновленням навчального закладу на території колишнього Богоявленського (Братського) монастиря Староакадемічний корпус, який належав Бібліотеці Всеукраїнської Академії Наук, змінив свого балансоутримувача, яким став Національний університет «Києво-Могилянська академія». Зважаючи на це, почалися активні заходи щодо реставрації корпусу та його переобладнання для потреб закладу. За клопотання НаУКМА до Управління історичної спадщини Міністерства будівництва та архітектури України у 1993 р., Інституту «Укрпроектреставрація» було доручено створення реставраційного завдання, основні задачі якого полягали у складенні історичної довідки, облікової інвентаризації елементів оздоблення та фасадів, консервація живопису,

детальне інженерне обстеження, стереофотограмметрія, лабораторне дослідження матеріалів тощо [14, б. н.]. Разом з тим, за пізнішим розпорядженням Київської міської державної адміністрації від 1998 р., додавалась ще одна умова до проектування протиаварійних та реставраційних робіт у Благовіщенській церкві – передати примірник науково-дослідної документації в державний орган охорони пам'яток [14, б. н.], що відповідало ще радянському Закону УРСР «Про охорону і використання пам'яток історії та культури» від 1978 р. [10, с. 419].

Відтак, у 1993 р. за погодженням з центральними органами влади було розпочато комплексне планування реставраційних робіт у Благовіщенському храмі під загальним науковим керівництвом архітектора В. Отченашко (Лл. 10). Головним архітектором проекту став В. Хромченков. Дослідження та реставрація інтер'єру храму здійснювалась під керівництвом провідного художника-реставратора О. Лисаневича. Безпосередніми підрядниками робіт стали Київська міжобласна проектно-виробнича спеціалізована майстерня та Науково-дослідне проектно-виробниче мале підприємство по реставрації пам'яток історії та культури і творів мистецтва «ОБЕРІГ», яке виконувало реставрацію живопису.

Беручи до уваги весь комплекс проектно-звітної документації, вдається з'ясувати, що підрядників виконання робіт було більше: Закрите акціонерне товариство «Інститут Гіпроцивільпромбуд» відповідало за реконструкцію опалення та вентиляції, яке передбачало підключення храму до магістралі парового опалення на 1 поверсі з трубопроводами у товщі стіни та облаштування природньої вентиляції через купол храму (1998 рік) [15, арк.1].

Зважаючи на зазначені реставраційні завдання та коло ключових виконавців, можна прослідкувати перебіг виконання робіт. Першим кроком стало визначення черговості робіт. Таким чином, ескізний проект 1993–1994 рр. передбачав три черги робіт:

І черга.

1) Встановлення риштування в наві храму (до підпружної арки);

2) Створення науково-реставраційної ради, до якої увійшли представники НДПВ МП «ОБЕРІГ» (Ачкасова А., Білецька О., Косенко Н., Кушлик О, Мамолет О., Остапчук А., Отченашко В., Подкопаєва В., Подкопаєв С., Ромащенко В., Терпило В., Чешко В.), представники замовника (Бояркін В., Мелешко І.), представник проектної організації інституту «Укрпроектреставрація» (Хромченков В.), підрядник – Кушлик О.;

3) Затвердження реставраційного завдання, яке передбачало зондування нави, фотофіксацію, хіміко-технологічний аналіз, в результаті чого потрібно було зібрати комплекс натурних матеріалів, на основі яких можна було б здійснити художню реставрацію храму.

II черга.

- 1) Закінчення робіт по монтажу куполу та вікон;
- 2) Проведення аналізу на предмет вологості стін;
- 3) Просушування стін;
- 4) Встановлення риштувань та реставраційні роботи;
- 5) Приймання робіт науково-реставраційною радою.

III черга.

- 1) Демонтаж перекриття над вівтарною частиною;
- 2) Реставраційні роботи у вівтарній частині;
- 6) Приймання робіт науково-реставраційною радою [14, б. н.].

Безпосередні роботи розпочалися з фотофіксації інтер'єру наприкінці 1994 р. – на початку 1995 р., яку виконали Гончар О. та Лисаневич О. Впродовж січня-травня 1995 р. бібліографічні дослідження та складання історичної довідки храму (Коваленко О., Косенко О., Подкопаєва В., Шепітько Н.) виконувались паралельно з відбором проб фарбового шару (Білецька О., Лисаневич О.) та зняттям набілів вапняних та крейдяних нашарувань (Вовчок Л., Лисаневич О., Пономаренко В., Пономаренко І.), що дозволило сформувати комплексну картину історичної пам'ятки, живопис якої вдалося датувати декількома періодами нашарувань, що було зафіксовано не тільки фотографіями, а й картографіями (Пономаренко В., Пономаренко І.,

Подкопаєв В.) [19, арк.75–76]. Важливою деталлю поточної реставрації стало відкриття нового образу – «Богородиця-Втілення» (у матеріалах згадується як «Богородиця-Знамення») в оточенні янголів у наві храму та емблематичне зображення «Хреста Голгофи», які не вдалося знайти під час обстежень храму в 1984 році.

Як видно з матеріалів засідання науково-реставраційної ради наприкінці виконання 1 черги робіт – 5 травня 1995 р., основним предметом обговорення реставраторів стало питання еталонного шару живопису, шари якого датуються від кінця XVIII – до початку XX ст.:

I етап: гіпотетично, церква була розписана після побудови 1740 року;

II етап: кінець XVIII ст. – початок XIX ст. (до пожежі 1811 р.) – клейовий розпис, що представлений на зондажі із зображенням «Хреста Голгофи»;

III етап: 1822–24 рр. – розписи в стилі бароко з тепло-вохристими стінами, виконані представниками київської іконописної школи;

IV етап: 1860–70 рр. – часткове поновлення в зелено-блакитній гамі;

V етап: 1882 р. – пізній грубий запис з рисами неокласицизму в сірувато-блакитних кольорах;

VI етап: 1920-ті рр. – розписи забілено для використання приміщення під книгосховище.

Розглянувши матеріали зондування, рада погодила відтворити у храмі живописний ансамбль, що існував на період 1824 р., провівши для цього укріплення штукатурки XVIII та XIX ст., пошарове видалення пізніших записів 1860–1880-их рр.; провести консервацію живопису та доповнити втрати; рекомендувати замовнику у 1995 р. провести протиаварійні роботи у підкупольному просторі у зв'язку з аварійним станом живопису [19, арк. 84–85]. Не менш дискусійним виявилось обговорення реставраційної методики для подальших робіт у Благовіщенській церкві. Виникло питання доцільності повного розчищення стін від пізніших пофарбувань у ділянках, де не було виявлено ознак авторських композицій. З цього приводу учасник науково-реставраційної ради А. Остапчук висловив пропозицію збільшити

зондажі з подальшим пофарбуванням стін. Цю думку підтримав В. Подкопаєв, запропонувавши здійснити стилізацію «під мармур» [19, арк. 86], зважаючи на досвід виконання пофарбування «під синій лазурит» у стилістично схожому Спасо-Преображенському храмі в Козельці. Стосовно цих питань було ухвалено реставраційну методику зі збільшенням зондувань та подальшим представленням раді зразків відтворення пофарбування.

Відтак, перша черга дослідницько-реставраційних робіт НДПВ МП «ОБЕРІГ» у Благовіщенській церкві, яка завершилась у 1995 р., позначилась системною організаційною роботою щодо вивчення та благоустрою храму після довгих років його занепаду як духовної пам'ятки впродовж ХХ ст. Вочевидь, робота над упорядкуванням храму позначалась не тільки технічно-реставраційними труднощами та обговореннями, а й мала свої комунікаційні виклики. Впродовж першої черги (1994–1995 рр.) колектив реставраторів потребував проведення додаткових заходів для продовження роботи: звільнення від сміття підпілля храму, обстеження віконних рам та ухвалення рішення про їх реставрацію чи заміну, створення проекту опалення, вентиляції та електроосвітлення храму, що, очевидно, потребувало додаткових коштів у досить короткі строки. З цього питання головний архітектор НаУКМА В. Бояркін запропонував розпочати зазначені роботи «спільними зусиллями, без розробки проектної документації, шляхом складання дефектного акту про стан конструкцій (...) проводячи оплату замовнику (зверху підпис від руки – *підряднику*) по факту» [14, б. н]. Відтак, архітектори та реставратори опинялись в умовах *zugzwang*: архітектори не могли прокласти комунікації без повного зондування на предмет живопису, реставратори – не могли продовжувати роботу без урахування ключових питань благоустрою. Зважаючи на це, реставраторам доводилось не тільки працювати у важкодоступних місцях (за фотозвітом можна простежити, що Л. Вовчок проводила розчистку образу Антонія Печерського [28, арк. 50], впритул до якого стояли гвинтові сходи (Іл. 11, 12)), але й просити Інститут «Укрпроектреставрація» про розробку проектної документації у

Благовіщенській церкві у термін до 10 квітня 1995 р. [14, б. н]. З обігу архівних справ невідомо, як було вирішено питання підлоги, вікон та електрокомунікацій. Проєкт вентиляції та опалювання було розроблено (за документами) лише в 1998 р. [15], що змушує інтерпретувати його запізніле здійснення не інакше як недостатнім фінансуванням пам'ятки. Іншою інтерпретацією може слугувати професійна конкуренція між НД ПВМП «ОБЕРІГ» та Інститутом «Укроектреставрація», який схвалював подібні проєкти, забезпечуючи тим подальшу роботу. Зважаючи на те, що у 1995 р. керівництву НаУКМА було направлено лист, у якому Інститут висловлював своє ремство, що підряд на виконання реставрації та дослідження живопису храму було доручено компанії «ОБЕРІГ», а не «Укроектреставрації», яка «впродовж десятиліть займалася обстеженням та підтримкою Староакадемічного корпусу» [14, б. н], є підстави вважати, що між реставраційними колективами існувала інституційна напруга.

Благоустрій та реставрацію храму команда НД ПВМП «ОБЕРІГ» продовжила уже після облаштування опалення та капітальної реконструкції бані з главкою у 1999 р., для чого було здійснено відбір не тільки оригінальних проєктів впродовж 1730-их – 1947 рр., а й стилістичних відповідників на теренах Європи [14, 15].

Аналізуючи у дослідженні комунікацію окремих команд, буде слушно проаналізувати склад творчого колективу НД ПВМП «ОБЕРІГ», який працював над монументальними розписами у 1995 та 1999 рр.. На чолі підприємства впродовж робіт була Ольга Кушлик – Заслужений будівельник України, член ICOMOS, інженер, художник-реставратор. Штат команди передбачав наукового керівника робіт, провідного художника-реставратора пам'ятки, фотографа, хіміка-технолога, мистецтвознавця, архітектора (керівник розробки ескізів інтер'єру церкви) та художників-реставраторів, які працювали над живописом храму. Станом на 1995 р. у штаті перебувало 11 працівників, з яких троє мали I категорію та чотири – III категорію. У 1999 р. склад команди збільшився до 13 осіб, до яких додався 1

художник-реставратор I кваліфікації та I неатестований художник-реставратор. Знаковою тенденцією колективу стало те, що працівники впродовж років перерви підвищували свої навички: В. Подкопаєва з I кваліфікації пройшла атестацію на вищу, а Л. Вовчок – з III на II.

У новій черзі робіт перед реставраторами гостро постало питання художньої цілісності храму. За рішенням наукової ради 1995 р., в 1999 р. було збільшено площу зондувань, в результаті чого виникла потреба поєднання зразків різних шарів інтер'єру.

У питанні збереженості та створення цілісного художнього рішення головними аргументами науковців були чисельні показники площ того чи іншого шару, їх фізико-хімічна складова. Головним предметом дискусії став вибір між вохристим, блакитним та сірим шарами. Особливої уваги заслуговує розширення науково-реставраційної ради у порівнянні з 1994 р.: до неї увійшов настоятель православної общини УПЦ КП – о. Богдан (Петухов), який очолив паству разом з освяченням храму Пархіархом УПЦ КП Філаретом (Денисенком) у 1997 р. Це чітко вказує на те, що впродовж 1990-их рр. Благовіщенська (Конгрегаційна) церква наново набуває не тільки історико-культурного значення, а й громадсько-духовного.

Бачення храму о. Богданом (Петуховим) якісно відрізнялося від інших: на науково-реставраційній раді 1999 р. він звернув увагу на те, що храм присвячений головним чином Пресвятій Богородиці та Її Благовіщенню, а за релігійними віруваннями блакитний – саме колір Богородиці, «небесної чистоти». Відтак, «буде добре, якщо храм буде облаштовано в блакитній барві». Таке твердження, засноване на суто релігійних міркуваннях, зустріло на раді цілий шквал критики від науковців-реставраторів: отцю досить грубо почали закидати прагнення до «благолепія»; «церковні порядки», що вже віджили; нерозуміння ним значення пам'ятки тощо [28, арк. 51–64]. У цьому контексті слушно буде зауважити, що з відновленням Україною власної державності відбувалося не тільки історико-культурне відродження, а й

духовне. Як бачимо, авторитет представників Церкви протягом ХХ ст. був значно підірваний і повністю скомпрометований, що робило їх голос незначним на протипагу голосам представників культурних інституцій.

Так чи інакше, але рішення потребувало свого вирішення, адже назривала інша проблема: багаточаровість пам'ятки не дозволяла повного зняття живопису пізніх поновлень і потребувало цілісного рішення, зважаючи й на аварійні ділянки (Іл. 13). Так, на сіро-блакитних ділянках з зображенням янголів з рипідами (підпружна арка) було виявлено вохристий шар з образом незрозумілої композиції меншої художньої цінності, ніж пізніший шар на сіро-блакитному тлі (Іл. 14). Відтак, зняття блакитного шару та відтворення вохристого (що відповідало завданню з реконструкції образу храму станом на 1824 р.) загрожувало знищенню авторського задуму середини ХІХ ст., який було виконано досить справно. Така ж ситуація почала фіксуватися й на куполі храму, робота з яким сама по-собі була ускладнена унаслідок замокання та відкладення солей впродовж довгого часу.

Зрештою, між реставраторами було досягнуто компромісу: купол було вирішено залишити у блакитних тонах разом з зондуваннями, на яких видно вохристий шар; підбанно-вівтарний простір – у сірувато-теплих тонах «під мармур»; простір нави – у тепло-вохристих тонах «під мармур»; підпружну арку – у тепло-вохристих тонах «під мармур» з блакитним оточенням навколо янголів (Іл. 15)

Друга черга робіт була об'єднана з третьою: реставрація у підкупольному і вівтарному просторах храму були проведені паралельно. Загалом, реставраційні роботи у Благовіщенській церкві тривали з початку 1999 р. і добігли кінця у квітні 1999, й не були закінчені у повному обсязі через підвищену вологість стін та багаторічне замокання через пошкоджений дах, що спричинило численні висоли на поверхні стін. Виявлені ділянки з фрагментованими зображеннями колон у підкупольному просторі залишилися без реконструкцій, а окремі ділянки живописних композицій – без тонувань. Натомість, було виконано комплекс додаткових розчисток та

укріпленнь живопису, поновлено орнаменти на підпружній арці біля вівтаря (ймовірно, авторства Антоніо Скотті [42, с.19–22]) та виконано фарбування стін у стилістиці «під камінь».

2003 року на замовлення парафіяльної громади було виготовлено для церкви новий іконостас (Іл. 16), автором і виконавцем якого був художник-різьбяр Олександр Коротков, художники-іконописці Катерина Касьяненко та Володимир Кікіньов. Новий престол і жертвник належали авторству художників Василя та Володимира Кікіньових [47, с. 56]. Іконостас було виконано у стилістиці українського бароко, що відобразилося не тільки у композиційних формах, а й у іконописно-декоративних прийомах: Катерина Касьяненко використовувала стилізацію «наливного левкасу» для храмових ікон, однією з яких був чудотворний образ «Богородиці Братської». Втім, хоч автори й апелювали до технік та стилістики бароко, такий проєкт є оригінальним художнім баченням, яке не має історичного підґрунтя: за фотоматеріалами початку ХХ ст. у храмі було облаштовано іконостас у стилістиці ампір, який був демонтованою у 1851 р. частиною Богоявленського собору [3, с. 301] (Іл. 4,5). Відтак, сюжет облаштування іконостасу допомагає з'ясувати не тільки техніко-реставраційні засади відродження храму, а й простежити ідейні мотиви, що стоять за процесом «винайдення традиції». За Еріхом Гобсбаумом, який окреслив ідейні засади поняття «винайдення традиції», таке свідоме повернення до барокових форм замість історичного ампіру можна розглядати як створення нової ідейної тяглості, де архітектурні маніпуляції слугують інструментом легітимації певної історичної пам'яті та конструювання національної чи конфесійної ідентичності в сучасному контексті.

Ймовірно, існувала пропозиція щодо продовження реставраційних робіт, адже наприкінці 2010 р. було укладено зведений кошторис розрахунку до робочого проєкту по реставрації Старого академічного корпусу розробленого УДНДП «УкрНДПроекреставрація», у якому на монументальний живопис Благовіщенської церкви передбачалося закладення

коштів у сумі 597 750 грн. [14, б. н.]. Зважаючи на загальний аварійний стан пам'ятки, який було зафіксовано проектами УДНДП «УкрНДІпроектреставрація» у 2002 та 2013 рр., у 2016 р., за відсутності достатнього державного фінансування, на замовлення НаУКМА було виконано першочергові протиаварійні роботи щодо підсилення фундаментів та несучої здатності стін навчального корпусу та храму.

## **Висновок до розділу 2**

Підводячи підсумок, у цьому розділі комплексно досліджено історію функціонування, трансформацій та реставрації Благовіщенського храму і Староакадемічного корпусу Богоявленського монастиря упродовж ХХ – початку ХХІ ст. Простежено, що перша третина ХХ ст. стала періодом поступового занепаду пам'ятки внаслідок політики секуляризації: попри спроби збереження релігійної громади через створення братства, відбулося вилучення церковного майна, припинення богослужінь та передача комплексу світським установам. Встановлено, що саме в цей період відбулися суттєві втручання в інтер'єр храму, зокрема, забілення монументального живопису, влаштування додаткових конструкцій та пристосування простору до нових функцій, що спричинило втрату значної частини автентичного художнього середовища.

З'ясовано, що події Другої світової війни завдали додаткових руйнувань будівлі, які у поєднанні з післявоєнною експлуатацією зумовили потребу у проведенні ремонтно-реставраційних робіт. Проаналізовано перші післявоєнні втручання (1948 р.) та подальші наукові дослідження 1950–1980-х рр., зокрема натурні обміри, архітектурно-археологічні обстеження та спроби реконструкції первісного вигляду споруди. Встановлено, що ці роботи мали важливе значення для накопичення джерельної бази та формування наукових підходів до реставрації пам'ятки.

Особливу увагу приділено дослідженню реставраційних процесів 1990-х рр., пов'язаних із відродженням Національного університету «Києво-Могилянська академія» та передачею йому комплексу споруд. Вперше детально реконструйовано організаційну структуру реставраційних робіт, визначено ключових виконавців, охарактеризовано їх функції та взаємодію. Проаналізовано зміст реставраційного завдання, яке передбачало комплекс наукових, інженерних і художніх досліджень, включно з фотофіксацією, зондуванням, лабораторними аналізами та інженерним обстеженням.

На основі архівних матеріалів вперше системно висвітлено перебіг першої черги робіт (1994–1995 рр.), у межах якої здійснено комплексне дослідження інтер'єру храму. Уточнено хронологію та стратиграфію монументального живопису, виділено шість основних етапів його формування від XVIII до XX ст. Виявлено нові композиції, зокрема образ «Богородиця-Втілення» та «Хрест Голгофи», що не були зафіксовані попередніми обстеженнями. Вперше з'ясовано логіку прийняття рішень науково-реставраційною радою щодо вибору еталонного шару живопису (станом на 1824 р.) та методів його відтворення.

Розкрито складність і суперечливість реставраційного процесу, що проявлялася у необхідності поєднання наукових принципів із практичними умовами виконання робіт. Встановлено, що реставратори працювали в умовах технічних труднощів, що спричиняло затримки та вимагало пошуку компромісних рішень.

Проаналізовано другу чергу реставрації (1999 р.), у межах якої особливо гостро постало питання художньої цілісності інтер'єру. Встановлено, що багат шаровість живопису унеможлиблювала однозначне відтворення історичного стану пам'ятки, що зумовило необхідність компромісного підходу. Вперше детально висвітлено дискусії щодо вибору колористичного рішення храму, у яких брали участь не лише науковці, а й представники духовенства. Показано, що включення релігійного чинника у

процес реставрації відображало широкі процеси духовного відродження в Україні.

З'ясовано, що остаточне рішення щодо інтер'єру передбачало поєднання елементів різних історичних шарів із використанням стилізації «під мрамур» та збереженням окремих фрагментів автентичного живопису. Встановлено, що реставраційні роботи не були завершені у повному обсязі через технічні проблеми (підвищену вологість, пошкодження даху), що вплинуло на стан збереженості окремих композицій.

Окремо досліджено процес формування нового іконостасу (2003 р.), який, попри апеляцію до барокової стилістики, не відтворює історичний прототип і є прикладом конструювання художньої традиції. Вперше інтерпретовано цей процес крізь призму концепції «винайдення традиції», що дозволяє розглядати реставрацію не лише як відновлення, а й як творення нових смислів та ідентичностей.

Проаналізовано також пізніші спроби продовження реставрації та протиаварійні заходи початку ХХІ ст., що засвідчують тривалу незавершеність процесу відновлення пам'ятки та залежність його від фінансових і організаційних чинників.

Таким чином, у розділі доведено, що історія Благовіщенського храму у ХХ – на початку ХХІ ст. є складним і багаторівневим процесом, у якому поєднуються руйнівні впливи, наукове осмислення, реставраційна практика та сучасне переосмислення культурної спадщини. Встановлено, що реставрація пам'ятки відбувалася в умовах взаємодії різних інституцій, підходів і ідеологій, що зумовило її компромісний і водночас показовий характер для розуміння сучасних практик збереження історико-культурного середовища.

## **РОЗДІЛ 3. ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЇ РОЗПИСІВ БЛАГОВІЩЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ**

### **3.1. Опис стану збереження живопису**

Першочерговою задачею для здійснення консерваційно-реставраційних робіт було проведення натурних обстежень та документування поточного стану храму. Такий опис [19, арк.61–69] було складено художником-реставратором I категорії О. Лисаневичем під час першої черги робіт у 1994–1995 рр. Опис охоплює характеристику збереженості тиньку та фарбових шарів, стан різночасових нашарувань, особливості авторського живопису та пізніших поновлень, а також ступінь їхнього взаємозв'язку з основою. Окрему увагу приділено локалізації втрат, тріщин, відшарувань, розшарувань живописних шарів, а також характеру забруднень і поверхневих деформацій.

Робота виконувалася на основі візуального обстеження пам'ятки, зондажних розкриттів та пошарових розчищень, що дозволило виявити різночасові етапи формування живописного комплексу. Особливий акцент у дослідженні зроблено на виявленні первісного живописного шару, визначенні характеру пізніших поновлень, їх техніки виконання та ступеня збереженості авторського малюнка і колориту.

Для складення опису важливо розуміти загальну архітектоніку храму: Благовіщенська церква є церквою загального типу з високим барабаном і банею над вівтарною частиною, композиційне рішення яких відповідає старим українським традиціям – «восьмерик на четверику».

Північна стіна церкви прорізана трьома вікнами, на південній стіні – двоє дверей і ніша, на західній стіні – два дверних отвори, які пізніше були замуrowані, на східній стіні вівтаря – два замуrowані вікна, що перетворені у ніші.

Після 1919 року, коли приміщення церкви було передане Державній науковій бібліотеці АН УСРР, як уже зазначалося раніше, баня та барабан були відділені від загального об'єму штучним перекриттям.

Стіни церкви, окрім бані, барабану та парусів, було побілено багатьма шарами крейди та вапна. Після зняття набілів, з'явилась можливість скласти уявлення про систему розписів Благовіщенської церкви: окремі живописні сюжети прикрашають склепіння бані, барабан, паруси та окремі місця на склепінні нефу, стінах нефу та арках вівтаря.

У центрі склепіння бані розміщене зображення Саваофа у оточенні янголів та херувимів серед хмар (Іл. 17,18). На простінках між вікнами барабану зображені колони з іонічними капітелями, які заслуговують на зауваги з точки зору іконографії. Колони з іонічним ордером широко представлені у художній продукції, однак їх зображення у «Biblia Sacra (Novi Testament) Voll.11», яка фіксується у бібліотеці Києво-Могилянської академії ще у 1786 р., дозволяє більш глибоко простежити їхню появу на барабані храму. Зазначена «Biblia Sacra (Novi Testament) Voll.11» (Іл. 19), або як її ще атрибувають «Ілюстрована Біблія» XVIII ст. невідомого автора – є друкованим ілюстрованим Новим Заповітом латинською мовою. Оскільки книга зафіксована у переліках книгозбірні Києво-Могилянської академії за 1786 р., є ймовірність, що вона могла слугувати в навчальних цілях: як для наочного показу життя Ісуса Христа, так і додатковим матеріалом для уроків малювання, які на той час офіційно починають входити до навчальних курікулумів як *неординарний* (факультативний) предмет на вибір [1, с. 295]. Очевидячки, участь студентів у розписі храму мало ймовірна, однак беззаперечним є факт освітньої дифузії та потужної співпраці між Києво-Могилянською академією та Києво-Печерською лаврою, де розміщувався основний іконописно-живописний цех Києва другої половини XVIII – початку XIX ст., який часто поповнювався могилянськими випускниками.

Нижче від описаних колон, на парусах – погрудні зображення євангелістів в медальйонах. Нижче, на південній, східній та північній стінах вівтаря зображені живописні орнаментальні рами, які служили обрамленням для навісних ікон. Верхні частини рам, що знаходяться над штучним перекриттям, залишились незабіленими, а нижні знаходяться під нашаруванням набілів. В середині рам – чисте поле нейтрального кольору. До цього часу збереглися металеві гачки, на яких висіли ікони. Достеменно, невідомо, яку композицію утворювали ці ікони і які саме сюжети прикрашали храм за вівтарем. У розділі 2.1 було згадано про те, що на момент націоналізації майна (1920 р.) на горньому місці, в якому зафіксована рамка з «пустим полем», містився дерев'яний іконостас з золоченою різьбою [47, с. 67–71]. У купі з іншими документами та фото навіть вдається встановити кількість ікон, які перебували в цьому іконостасі, та їхній опис. У 1869 р. на честь 50-ліття Київської Духовної академії були піднесені дари:

- Ікона Божої Матері у визолоченій ризі;
- Ікона Христа Спасителя у срібній позолоченій ризі;
- Ікона Никона Радонізького, чудотворна;
- Іверська Богородиця у срібній позолоченій ризі;
- Покров Пресвятої Богородиці;
- Святий Інокентій Іркутський у срібній позолоченій ризі;
- Первосвятитель Казанський Гурія у срібній позолоченій ризі;
- Христос Спаситель у срібній позолоченій ризі;
- Господь Вседержитель у срібній позолоченій ризі;
- Святі Митрофан і Тихон Воронізькі у срібній позолоченій ризі;
- Святий Чудотворець Афанасій Лубенський у срібній позолоченій ризі (від полтавського єпископа);
- Божя Матір Нерушима стіна у срібній позолоченій ризі (від Києво-Софійського собору);
- Святі Петро, Олексій та Іона [6, с. 316–342].

Однак, на одному з фото, де справді проглядається зазначений іконостас, добре видно, що по висоті він займав заледве половину «четверика» і не досягав до великої намальованої на стіні рамки, яка дійшла до нашого часу. Крім того, збереглися аналогічні рамки з північної та південної сторони, які на третину перерізані підпружною аркою, що робить композицію храму незрозумілою і ставить під сумнів автентичність цієї арки, попри технологічну схожість малярських матеріалів на ній в порівнянні з іншими ділянками храму.

Вдалося встановити, що стан збереження живопису у верхній частині церкви був незадовільний. Штучне перекриття порушило нормальний теплообмін та температурно-вологісний режим. Радіатори водяного опалення, котрі були розміщені вздовж стін, обігрівали тільки нижню частину приміщення. Верхня залишилась без опалення, що викликало різкі коливання температури у зимовий та перехідні сезони, які супроводжувались осіданням водного конденсату на склепінні, стінах та простінках барабану і парусах.

Тинькова основа мала пошкодження на окремих місцях. На нижній частині барабану під північним та східним вікнами є втрати основи до цегли (фото 5–8). На всій площі спостерігаються відшарування живопису з ґрунтом, лущення від втрати в'язучого, численні осипи фарбового шару та дрібні втрати з ґрунтом (фото 11–15). Площа втрат складає приблизно 25–30% від загальної площі цього об'єму.

На південно-західному парусі на зображенні євангеліста зроблені пробні закріплення та пробні розчищення 1984 р., які показують наявність пізніших олійних замалювань двох періодів поверх первісного олійного живопису. Характерною особливістю більш ранніх замалювань, нанесених на поверхню авторського олійного живопису, є те, що фарби накладались тонким шаром, з дотриманням первісного рішення малюнку та колориту, а фони спочатку шпаклювались, а зверху вкривались олійною фарбою кольору світлої, дуже розбіленої жовтої охри.

Натомість при поновленні останнього періоду на місцях втрат зображення прописані грубими фактурними мазками на висвітлених частинах обличч та одягу. Малюнок дуже спрощено, колорит – грубий. Фони перекриті блакитною олійною фарбою. Загальний професійний рівень робіт цього періоду – низький. Площу раннього живопису, що зберігся під нашаруваннями олійних замалювань, можна буде встановити лише після детального обстеження склепіння, барабану та парусів.

Стіни нижньої частини вівтаря та склепіння і стіни нефу церкви неодноразово білились. Вище вже відзначалось, що на стінах вівтаря над вікнами під набілами є живописні орнаментальні рами навісних ікон, які служили обрамленням.

Найбільш раннє олійно-клейове пофарбування фону було виконане з використанням охри, як імітація каменю. При першому поновленні поверхня олійно-клейового пофарбування шпаклювалась і вкривалась світлою олійною фарбою кольору розбіленої жовтої охри. Під час пізнішого поновлення фони були пофарбовані світло-блакитним кольором.

Після зняття набілів з поверхні склепіння та стін нефу, арок та передвівтарної частини храму відкрились зображення: на вівтарній арці – два янголи з рипідами. Технічний стан живопису янгола, що розташований зліва, – у цілому задовільний, хоча на всій площі є дрібні втрати фарбового шару. На янголі справа – дві вертикальні тріщини, відшарування тинькової основи (фото 42). Обидва зображення мають замалювання двох періодів.

На південній та північній стінах перед вівтарем – фігури Святого Феодосія (Іл. 20) на північній та Святого Антонія – на південній, обидві на повний зріст, обрамлені орнаментальними рамами. В центрі склепіння – напівфігурне зображення Богоматері з Немовлям Христом, композиція іконографічного типу «Богородиця-Втілення» (в документах фігурує як «Знамення») у оточенні янголів серед хмар (Іл. 21). На південній стіні – композиція «Нагірна проповідь»; на західній стіні над дверима – хрест.

Стан збереження живопису зображення Святого Феодосія – незадовільний. На всій площі є дрібні втрати фарбового шару. Значні втрати спостерігаються зліва на фоні. Втрачено міцний зв'язок фарбового шару з тиньком та з основою. Виникли пошкодження: відшарування, осипи та потертості.

На композиції є олійні замалювання двох періодів. При першому поновленні фарби на зображення наносились тонким шаром на всю поверхню живопису з дотриманням первісного малюнку та живописного рішення. Олійно-клейове пофарбування фону кольору червоної охри було перешпакльовано і вкрите олійною фарбою зеленкувато-синього кольору. Більш пізніше поновлення живопису виконано грубими фактурними мазками, які підкреслювали висвітлені місця.

На склепінні нефу в композиції «Богородиця-Втілення» напівфігурні зображення Богоматері і Христа подані згідно традиційної іконографії (Іл. 21). Одягнена Богоматір у червоний мафорій на зеленкуватій підбивці та синю туніку, орнаментовану на зап'ястях. Групи янголів розміщені симетрично: по центральній осі на схід і на захід від зображення Богоматері – три групи по три голівки; з обох боків від центральної осі – кілька груп по дві голівки і нижче на схилах склепіння – по одній. Місце зображення «Богородиці-Втілення» не випадковк і може вказувати на композиційну паралель з Троїцьким надбрамним храмом Києво-Печерської Лаври, у нефі проїзду якого є ідентично розміщене зображення «Покрови Богородиці» (Іл. 22). Вочевидь, відкритість рухів розведених рук Богородиці добре поєднувалися з дуговою формою нефу, а також містили сакральний знак благословення вірників, що проходили під зображенням.

Склепіння має рельєфну поверхню. Тиньк і шпаклівка нанесені з дрібними нерівностями, які не згладжувались. Тиньк має світло-сірий колір теплого відтінку. Такого ж кольору первісне підґрунтя. На місцях втрат пізнішого фарбового шару спостерігається його відшарування від тинькової основи. Поверх цього підґрунтя був нанесений шар шпаклівки різної

товщини, яким намагались деякою мірою вирівняти поверхню перед пофарбуванням або розписами, але фактура з дрібними нерівностями залишилась навіть під фарбами.

На композиціях було виявлено три фарбові шари: первісний, авторський – клейовий, і два наступних – олійні. Для авторського живопису притаманні тонкий малюнок і стриманий колорит. Під час першого поновлення живопису намагались дотримуватись авторського рішення, тому фарби наносили тонким, майже прозорим шаром. Фони спершу шпаклювали, а потім покривали олійною фарбою. Пізніші записи виконані грубо, з порушенням малюнку і відкритими кольорами.

Стан збереження тинькової основи і фарбового шару на склепінні — незадовільний. Північний схил склепіння і розташована нижче північна стіна мають значні за площею втрати тиньку. На композиції втрати фарбового шару з ґрунтом спостерігаються зліва на голові Богоматері, щоці, мафорії, на правій руці від ліктя до пальців праворуч, над головою Христа, на Його щоці та руці. Загальна площа втрат – близько 30%.

На зображенні Богоматері з маленьким Христом спостерігаються нашарування фарб трьох періодів: нижній ледве видний під пізнішими замалюваннями; він виділяється фактурою і спокійним колоритом. Другий шар – живопис останнього (третього) періоду – написаний без дотримання первісної кольорової гами і ліній рис обличчя. Фарбовий шар пересушений, втратив міцний зв'язок з ґрунтом; окремі ділянки набули стану розпорошення й стиралися ватним тампоном.

Група янголів на східній частині склепіння складається з трьох голівок з крилами на фоні хмарки. Зліва – великі втрати фарбового шару до ґрунту: на щоці, шиї, біля вуха та на крилі; праворуч – на верхній частині голови.

Спостерігаються три шари живопису. Поверх первісного – два шари замалювань. Контур зображення обведений на фоні густою світлою фарбою, під якою на місцях втрат проглядав зеленкуватий колір. Багато втрат фарбового шару до ґрунту – близько 20%. Біля піднятих рук Богоматері

ліворуч між двома голівками велика втрата фарбового шару. Окремі значні втрати містились на обличчі янгола праворуч (збереглися тільки фрагмент правого ока, кінчик носа, підборіддя та волосся). На янголі, що розміщений ліворуч, дрібні втрати на носі, над верхньою губою, на шиї та на лівому крилі.

На місця пошкодження нижнього фарбового шару нанесені грубі фактурні мазки під час останнього поновлення живопису. На цьому зображенні втрати живопису складають близько 40%. Живопис має пошкодження у вигляді відшарувань, потертостей, дрібних втрат та грубих замалювань.

Праворуч від Богоматері зображена група янголів, яка теж складається з двох голівок, але роздивитися можна тільки одну з них. Втрати фарбового шару до ґрунту є поруч з правою щокою, на правому крилі, поруч на фоні. Вся площа вкрита дрібними втратами, потертостями та пошкодженнями, що вказує на відшарування фарбового шару з ґрунтом від тиньку. Поверхня живопису вкрита залишками набілів, які в'їли у рельєфну фактуру. На загальному фоні у наявності багато дрібних втрат та відшарувань живопису з ґрунтом від тиньку.

Три голівки янголів, що розташовані у центрі західної частини склепіння. Втрати фарбового шару з ґрунтом зафіксовані: зліва – на лобі, поруч зі щокою, на шиї, на крилі; на лобі центральної голівки, над верхньою губою, на вусі; праворуч – на щоці, на волоссі та на крилах.

Багато дрібних втрат на всій площі зображення та на фоні. Стан збереження фарбового шару незадовільний. У наявності відшарування, осипи, потертості, тонкі тріщини. Втрати – близько 30%.

Живопис теж складається з трьох різночасових шарів. Нижній характеризується тонким малюнком, стриманим приємним колоритом. Поновлення (другий шар) виконувалось на зображенні делікатно, з дотриманням первісного малюнку та колориту. Поверхня фону опрацьована тонкими мазками клейового живопису, зеленкувато-блакитного кольору.

Останній період замалювань вирізняється грубою фактурою мазків, які не співпадають з малюнком первісного живопису і авторським колоритом.

Поверхня шпаклювалась і вкривалась олійною фарбою зеленого відтінку. Зі склепіння збереглися лише фрагменти.

Три голівки янголів на західній частині північного схилу склепіння складають майже 50% площі зображення. Відшарування та втрати від основи спостерігаються на всій площі фрагмента. Замалювання мають аналогічний характер.

Симетрично розміщені дві голівки на західній частині південного схилу. На зображеннях є велика кількість дрібних втрат. Значні втрати спостерігаються поруч з обличчям та на фоні навколо зображення. Виявлені розшарування фарбових шарів окремих періодів по всій площі.

Одна голівка янгола на південному схилі склепіння розташована біля лівої руки Богоматері. Лик – збережений. На волоссі, крилах та на тлі присутні грубі замалювання останнього періоду у місцях без висвітлень. Втрати фарбового шару становлять майже 50%. Різко виділяються пізні нашарування на лику.

Нижче на південному схилі склепіння розміщена ще одна голівка янгола. Зображення має задовільний стан збереження. Біля обличчя проходить тріщина розкриттям 0,5 мм. Добре простежується характер тонкого живописного шару первісного періоду під пізнішими замалюваннями: перше поновлення було тонко прописане на місцях втрат, а пізніше – переписане грубими фактурними мазками з використанням яскравих фарб та густих білил. Особливо грубо, без дотримання авторського живописного рішення, перемальовано тло навколо зображень.

Зондажні розчищення, зроблені на склепінні, показали наявність трьох фарбових шарів та кількох шарів набілів. Найнижчий шар однотонного фарбування мав колір червоної вохри; він був перемальований коричнево-рудуватою вохрою, яка згодом була затерта шпаклівкою і перефарбована блакитною олійною фарбою з блідим сіруватим орнаментом.

Усі ці нашарування мають ослаблений зв'язок з тиньком. Міцний зв'язок між собою мають нижній та середній фарбові шари. Нижній шар – колір червоної вохри на склепінні церкви та зеленкуватий колір загального фону склепіння – належать до одного шару.

На західній стіні церкви в один із прорізів вмурований цеглою дверний отвір. Верхня частина стіни відокремлена орнаментальним фризом. У центрі, на блакитному фоні, зображений хрест – замалювання останнього періоду. Виконання дуже примітивне.

На зазначеній ділянці виявлено наявність нижнього фарбового шару коричнево-рудуватої вохри з блідими променями, що розходяться від центру, тонованими вохрою (фото 33, 34). Зондажні розчистки показали, що ці промені виписані білилом у різні боки.

Ця частина західної стіни відрізняється особливими нерівностями поверхні та грубою фактурою ґрунту та фарбового шару. Товстий шар шпаклівки, нанесений на нижній фарбовий шар, показує, що рельєфну поверхню не намагалися вирівняти перед замалюванням. Стан збереження живопису на західній стіні незадовільний: фарбовий шар разом із ґрунтом відшаровується від основи, дуже пересушений, в'яжуче втратило свої властивості, тому живопис важко розчищається. Багато значних втрат до тиньку, осипів, розпорошення пігменту.

Головна причина такого руйнування – повітряні канали, пробиті в західній стіні у 80-х роках XIX ст. з метою облаштування калориферного опалення. На нижній частині стіни розкриті місця його влаштування.

Зондаж на місці орнаментального фризу на західній стіні показав наявність під замалюваннями та нашаруваннями фрагментів фризу, який був виписаний коричневою вохрою різних відтінків, а середню смугу прикрашали прості орнаментальні елементи зеленкуватого кольору.

На південній стіні розміщена композиція «Нагірна проповідь». У центрі зображений Христос, по обидва боки — по шість апостолів. Його Постаць подана на підвищенні біля дерева. Композиція побудована дуже просто:

фігури апостолів розміщені майже симетрично, у застиглих, незграбних позах. Професійний рівень виконання низький. Цей живопис являє собою замалювання останнього періоду (Іл. 23), які лише повторювали загальне композиційне рішення без дотримання первісного малюнку у деталях та авторського колориту. У місцях втрат вони виконані грубими фактурними мазками. Дерево написано поверх шару шпаклівки, ґрунту та блакитної фарби. Оригінальний задум, у свою чергу, відрізнявся особливою легкістю відтінків та рухів. Така увага до моделювання форми, відчуття об'єму, створене м'якою розтяжкою тону, свідчить, за визначенням М. Флекеля, про об'ємний тип рисунка [25, с. 65] (Іл. 24).

Зондажне розкриття шару грубих замалювань, виконане на фоні композиції над головами апостолів, показало, що під однотонним пізнішим фоном зображення крони дерева виконане тонкою технікою у манері XVIII –поч. XIX ст.

На всій площі композиції спостерігаються дрібні втрати фарбового шару разом із ґрунтом. Особливо помітні втрати на зображеннях апостолів, на одязі Христа та у верхній частині дерева.

На верхній частині композиції, в місцях втрат пізніших нашарувань, простежується нижній фарбовий шар, який не співпадає за кольором і малюнком із зображенням «Нагірної проповіді». Зондаж, виконаний у місці саморозкриття нижнього фарбового шару, показав зображення хреста «Голгофи», написаного коричнево-рудуватою вохрою на первісній тиньковій основі з ґрунтовим прошарком.

Над верхньою перетинкою хреста подана монограма Христа, а під нею напис «НІКА», нижче, вздовж вертикальної планки розміщені букви

Т К

Г Г

а а

На сувої після видалення пізнього уставного шрифту проявився рукописний шрифт старослов'янською мовою (Іл. 25).

Розчистки нашарувань ускладнюються тим, що між первісним фарбовим шаром і ґрунтом зв'язок ослаблений, тоді як між пізнішими нашаруваннями – міцний.

Композицію «Нагірна проповідь» обрамлює широка рама (24 см), яка складається з окремих смуг, середня з яких прикрашена простим орнаментом, виконаним зеленкуватим пігментом.

Загальний фон на стінах, віконних та дверних укосах – блакитний (олійне пофарбування останнього періоду).

Пошарові зондажні розчистки по всій поверхні стін показали наявність первісного пофарбування, виконаного клейовою фарбою кольору червоної вохри різних відтінків «під мрамур». Під час першого поновлення він був закритий шпаклівкою і перефарбований у зеленкувато-синій колір. Пізніше на нього було нанесено шар блакитної олійної фарби і кілька шарів набілів.

Вся площа фону має дуже багато пошкоджень різного характеру: втрати тиньку, фарбового шару разом із ґрунтом та пігментів у тих місцях, де в'язуче втратило свої властивості; тріщини, відшарування від основи та розшарування окремих періодів; стійкі забруднення.

Характер нашарувань дозволяє зробити висновок, що нижній шар світло-сірого тиньку зі світлим ґрунтовим прошарком, який зберігся на склепінні нефу церкви та на південній стіні під композиціями «Нагірна проповідь» і «Хрест Голгофи», належить, за описом О. Лисаневича, до періоду побудови Благовіщенської церкви 1740 р.

Шар шпаклівки з клейовим фарбовим шаром (живопис, що зберігся під пізнішими нашаруваннями) з'явився після пожежі 1811 р., коли церква була відремонтована і оновлена у 1824 р.

Тематика розписів цього періоду відповідає призначенню Благовіщенської церкви як конгрегаційної. Зображення виконані на відповідному професійному рівні, характерні для початку ХІХ ст.: м'який правильний малюнок, стриманий колорит. Фони пофарбовані «під дикий камінь» червоною вохрою.

Ці розписи двічі поновлювалися. Особливістю першого поновлення є те, що на зображеннях живопис наносився тонким шаром із дотриманням первісного малюнку та живописного рішення, а фони шпаклювалися і перекривалися олійними фарбами зеленкувато-синього кольору.

Під час наступного поновлення зображення були грубо прописані фактурними мазками з використанням негармонійних кольорів та густого білила на висвітлених місцях. Фони перефарбували блакитною фарбою.

Отже, проведене дослідження стінописів та декоративного оздоблення пам'ятки дозволяє комплексно оцінити її художні, технологічні та історичні особливості. Аналіз нашарувань, стану збереження живопису, характеру поновлень і декоративних рішень засвідчив складну історію формування інтер'єру храму та неодноразові втручання у його первісний вигляд.

Особливу цінність становить виявлення фрагментів ранніх живописних шарів, які зберегли елементи авторського малюнка, колориту та декоративного оформлення. Встановлено, що пізніші поновлення значною мірою повторювали загальну композиційну схему, однак часто втрачали характер первісного живописного рішення, замінюючи його грубішими фактурними замалюваннями та спрощеним трактуванням форм.

Стилістичні особливості живопису та декоративного оформлення мають виразні спільні риси з традиціями сакрального мистецтва Києва XVIII–XIX ст., зокрема з художнім середовищем Києво-Печерської лаври та Києво-Могилянської академії. Це простежується у стриманому колориті, принципах побудови композицій, характері орнаментальних мотивів та поєднанні живопису з архітектурним простором храму.

### **3.2. Аналіз техніко-технологічних досліджень розписів**

У попередніх розділах було висвітлено історичні обставини формування, занепаду та відновлення Благовіщенської церкви, а також окреслено основні етапи її дослідження та реставрації. Водночас повноцінне

розуміння процесів збереження пам'ятки є неможливим без аналізу її матеріально-технічної складової, зокрема технологічних особливостей виконання та реставрації монументального живопису. Саме технологія створення розписів, їх фізико-хімічні характеристики та стан збереженості визначають не лише методи реставраційного втручання, але й межі допустимого відновлення, що безпосередньо впливає на формування сучасного вигляду інтер'єру храму.

Актуальність звернення до техніко-технологічних аспектів зумовлена складною стратиграфією розписів Благовіщенської церкви, які формувалися упродовж кількох історичних періодів і зазнали численних втручань – як руйнівних, так і поновлювальних. Багатошаровість живопису, різноманітність матеріалів, а також наслідки тривалого замокання, забілення та механічних пошкоджень створили специфічні умови, що вимагали застосування комплексних наукових методів дослідження. У цьому контексті особливого значення набувають результати техніко-технологічних аналізів, проведених у ході реставраційних робіт, які дозволяють реконструювати первісні техніки виконання розписів, визначити склад фарбових шарів і тиньків, а також виявити причини їх деградації.

Крім того, вивчення технологічних особливостей розписів є важливим інструментом для обґрунтування реставраційних рішень. Від правильного визначення технології виконання залежав вибір методів консервації, очищення, укріплення та можливого відтворення втрачених фрагментів.

Таким чином, техніко-технологічний аналіз є не лише допоміжним етапом дослідження, а й ключовою складовою науково-реставраційного процесу, що забезпечує його об'єктивність і наукову достовірність.

Перші зразки для мікрохімічного дослідження були відібрані хіміком-технологом О. Білецькою у 1995 р. До нашого часу збереглися аналізи зразків тиньку та мікрохімічні дослідження проб настінних розписів. Передовсім, звернімося до аналізу тинькування, проби якого були відібрані у

храмі. За результатами дослідження, О. Білецька поділила зразки на три групи:

1. Вапняно-піщаний розчин світло-сірого кольору, що містить у собі грудки нерозмішаного вапна без додатку клею. Заповнювачем розчину є дрібнозернистий річковий пісок з додатком великої кількості забарвлених у рожевий колір зерен кварцу;
2. Тиньк, ймовірно, ХІХ століття, який складається з вапняно-піщаного розчину кремового відтінку без додатку клею. Розчин містить дрібні фракції нерозмішаного вапна. Заповнювачем є різнозернистий кварцевий пісок.
3. Вапняно-піщаний розчин світло-сірого кольору з теплим відтінком, у масі містить грудки нерозмішаного вапна. Заповнювач – кварцевий пісок з вмістом глинистої фракції [19, арк. 59–60].

На підставі цього вдалося з'ясувати, що зразки тиньку на різних ділянках досить ідентичні, що прямо вказує на незначний інтервал часу між їхнім виконанням. Крім того, за характером тиньку можна визначити два досить близькі між собою періоди виконання та третій, що був виконаний в інший час. Вочевидь, такий склад тиньку був продиктований не тільки місцевою сировинною базою, а й цілком задовольняв подальше створення композицій у техніці фрески чи клейовими фарбами.

Окремої уваги заслуговує манера нанесення підготовчих шарів. На ділянці з зображенням «Нагірної проповіді» видно повздовжні борозни на поверхні штукатурки, характерні для ручного способу нанесення шару. Таку ж техніку нанесення і схожий склад шару фіксує В. Зайцева у своєму дослідженні розписів надбрамної Троїцької церкви Києво-Печерської лаври [18, с.146; 251], що дозволяє припускати дотичність лаврських живописців до розпису Благовіщенської церкви, або, як мінімум, є вказівкою на технічні особливості київської школи монументального сакрального мистецтва.

Як зазначає сама О. Білецька у звіті, «зразки були відібрані таким чином, щоб до поля зору потрапили фарбові шари, нанесені на тинькову

основу, що відноситься як до ранніх так і до пізніших періодів» [19, арк. 58]. Досить інформативними є аналізи південної стіни біля композиції «Нагірна проповідь»: на вапняно-піщаний тиньк нанесено білий крейдяний ґрунт, що містить у собі рослинний клей. Зверху – тонкий фарбовий шар емульсійного складу – клейова темпера з червоною вохрою та частинками червоногарячого пігменту. Зверху – зелений олійний фарбовий шар. Зверху нанесена шпаклівка, поверх якої – олійний шар з вохрою червоною. На іншій ділянці композиції поверх вапняно-піщаного виявлено два олійних шари: знизу темно-зелений складний (берлінська лазур та свинцева жовта), зверху – кобальт зелений, свинцеве білило [19, арк. 55–56]. Під час додаткових хімічних аналізів, проведених Н. Сальниковою у 1998 р., на укосі східного вікна, на фонах північної та західної грані фіксувалась схожа стратиграфія: поверх клеє-крейдяного ґрунту було нанесено вапняно-піщану затирку з клеєм рожевого кольору; зверху – вохриста та блакитна фарби; зверху – блідо-блакитна [29, арк. 54]

Наведені результати, хоч і не наводять повний перелік фарб, однак їх вдається реконструювати за історичними реєстрами фарб та малярного приладдя близьких за стилістикою та манерою письма лаврських живописців (станом на 1761 р.). У цьому списку знаходимо, за заувагою В. Зайцевої, «традиційний для живопису [50] з часів середньовіччя набір мінеральних та органічних пігментів»: цинобра (кіновар), умбра, вохра, індих (індиго), лязор (азурит), арпігмент (аурипігмент), шитгель (стиль де грен), англійська земля, шафервайс (свинцеве білило), мінея (свинцевий сурик), олія венецька, гряшпан венецький (яр-мідянка), блейгель (блей-гельб) тощо [18, с. 145].

Відтак, за результатами дослідження, до всіх зразків входить підготовчий крейдяний шар, що містить у собі ту чи іншу частину рослинного клею, на який нанесений червоно-вохристий фарбовий шар, виконаний клейовою темперою. На різних ділянках виявлена різна кількість фарбових шарів, які переважно мають олійне в'язуче, це підтверджує, що храм неодноразово переписувався. За висновком О. Білецької, розписи

основних площин стін у певний історичний період були виконані у техніці клейової темпері у червоно-вохристій гамі. Натомість, тематичні композиції «Нагірна проповідь», євангелісти на парусах, Антоній та Феодосій Печерські, склепіння нефу – виконувалися технікою олійного живопису [19, с. 58]. Характерною особливістю досліджених стратиграфічних зрізів є наявність численних пізніших нашарувань, виконаних переважно олійними фарбами. Це свідчить про неодноразові поновлення живопису, ймовірно, здійснювані у ХІХ – на початку ХХ ст., коли традиційний темперний або фресковий живопис часто перекривали олійними композиціями з метою «оновлення» інтер'єру та пристосування його до нових естетичних вимог. Такі втручання істотно змінили первісну колористичну систему розписів, а також ускладнили подальший процес реставрації, оскільки олійні замалювання щільно з'єднувалися з нижніми шарами та частково проникали у структуру тиньку.

Не менш важливим аспектом, на який вдається звернути увагу в архівних документів, є аналіз дверей на південній стіні: дубова деревина первісно була пофарбована темно-червоним олійним лаком. Встановлено, що чорний шар на олійній основі був нанесений пізніше [19, арк. 57]. Як зазначає дослідник різьбярської справи та автор «Путівника для столярів» Ян Геріх, «серед усіх галузей ремісництва столярство розвивалося найповільніше на шляху лише практичному» [52, с. 4], тому ми можемо провести паралелі з дослідженнями більш давніх об'єктів, ніж Благовіщенський храм.

Скажімо, різьблені двері монастиря Діонісіат на Афоні дослідники у наш час за допомогою раманівської спектроскопії, SEM-EDX та FTIR (інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням) визначили широкий спектр мінеральних та органічних барвників і пігментів, характерних для пізньовізантійського сакрального мистецтва ХІV ст. В основному зафіксовано жовті, сині та червоні відтінки, для яких застосовували кіновар (cinnabar, HgS), сурик свинцевий (minium, Pb<sub>3</sub>O<sub>4</sub>) та червону вохру (hematite, Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>). Як в'язиво застосовували природну мастикову смолу (яку отримують із дерева *Pistacia lentiscus*, різновиду фісташки, що росте переважно у

Середземномор'ї); олійний компонент (ймовірно, ляну олію) [53, с. 7]. Вочевидь, рецепт прямо залежав і від сировинної бази, через що серед київських ремісників була поширена так звана «варена олія», або ж «оліфа».

Підсумовуючи, проведений техніко-технологічний аналіз монументальних розписів Благовіщенської церкви дозволяє констатувати, що пам'ятка є складною багатошаровою системою, у якій поєднуються різночасові технологічні рішення, матеріальні нашарування та наслідки численних реставраційних втручань. Стратиграфія живопису чітко фіксує не лише первісні техніки виконання, але й пізніші етапи «оновлення», що суттєво змінили автентичний вигляд інтер'єру.

Аналіз тинькових зразків, здійснений О. Білецькою, засвідчив наявність щонайменше трьох близьких, але не тотожних технологічних груп вапняно-піщаних розчинів, що вказує на кілька етапів будівельно-оздоблювальних робіт при відносно короткому часовому розриві [17, арк. 59–60]. Однорідність основних складів свідчить про локальну сировинну базу та усталені традиції приготування тиньків, характерні для київського регіону. Водночас фіксація ручних слідів нанесення штукатурки підтверджує традиційний ремісничий характер виконання робіт і дозволяє простежити технологічну спорідненість із лаврською школою монументального живопису [20, с.146; 251].

Стратиграфічні зрізи живопису демонструють складну багатошарову структуру, що включає крейдянні ґрунти, клейові темпері, олійні фарбові шари та пізні шпаклювання. Це підтверджує неодноразове переписування розписів у XIX– поч. XX ст., яке мало характер «оновлення» інтер'єру та призводило до поступової втрати первісної колористичної системи [17, арк.55–56]. Особливо важливим є те, що олійні нашарування часто щільно інтегрувалися в нижні шари, що значно ускладнює їхнє сучасне видалення без ризику втрати авторського живопису.

Отримані результати підтверджують, що первісна система розписів базувалася на поєднанні клейової темпері в орнаментальних та фонових

зонах і більш складних технік – у тематичних композиціях, тоді як пізніші втручання переважно виконувалися олійними фарбами, що докорінно змінило матеріальну структуру поверхні. Виявлена стратиграфія також дозволяє реконструювати технологічну еволюцію пам'ятки та окреслити межі автентичного шару.

Окремий інтерес становить аналіз дерев'яних елементів інтер'єру, який засвідчує зміну первісних олійних лаків на пізніші покриття, що є додатковим свідченням загальної тенденції до перефарбування та «осучаснення» інтер'єру храму [17, арк.57]. У ширшому контексті це узгоджується з загальноєвропейською практикою змін сакральних інтер'єрів у пізніші історичні періоди, однак у випадку Благовіщенської церкви такі втручання мають особливо щільний і системний характер.

Таким чином, техніко-технологічні дослідження дозволили не лише реконструювати матеріальну структуру розписів, але й виявити основні чинники їхньої деградації та трансформації. Це підтверджує визначальну роль матеріалознавчого аналізу в процесі науково обґрунтованої реставрації та демонструє, що без врахування стратиграфії й технології виконання неможливе коректне визначення меж втручання у пам'ятку.

### **3.3. Еволюція реставраційних методик у процесі відновлення храму**

Організація реставраційного процесу у Благовіщенському храмі безпосередньо залежала від формування методичної бази, яка б відповідала складному технічному стану пам'ятки. Під час обстеження храму на предмет подальшої реставрації та пристосування виникла потреба не лише у виробленні послідовності робіт, а й у переосмисленні самих принципів консервації монументального живопису XVIII ст. Першою такою розробкою стала методика художника-реставратора I категорії О. Лисаневича (1995 р.), яка охоплювала повний цикл консерваційно-реставраційних заходів – від

укріплення тинькової основи до тонувань [28, арк.18–20]. Того ж року художником-реставратором I категорії Є. Чернокозенком було складено окрему методику, орієнтовану, насамперед, на відтворення декоративного фарбування «під мармур» [28, арк. 21–22]. Після поновлення робіт у 1999 р. художниця-реставратор II категорії Л. Вовчок розробила нову, значно розширену методику, яка враховувала практичні недоліки попередніх рішень та фактично стала комплексною інструкцією для колективу реставраторів [28, арк. 23–27]. Порівняння методик 1995 та 1999 рр. дозволяє простежити не лише зміну окремих матеріалів, але й поступову трансформацію самої реставраційної логіки – від інерційної радянської школи до більш диференційованого та матеріалознавчо обґрунтованого підходу.

За спільним рішенням усіх методик, зняття набілів із поверхні живопису здійснювалося механічним способом за допомогою скальпеля, пензля або макловиці з попереднім змочуванням поверхні водою. Залишки набілу видалялися ватним тампоном. Уже цей етап демонструє характерну рису пізньорадянської реставраційної практики – домінування універсальних механічних методів, які застосовувалися майже без урахування індивідуального стану конкретного живописного шару.

Особливо виразною різниця між методиками простежується у способах укріплення штукатурної основи. У 1995 р. закріплення склепінь і стін виконувалося 15–20 % розчином полібутилметакрилату (ПБМА) в ацетоні з додаванням крейди методом ін'єктування шприцом [28, арк. 18–20]. Натомість у 1999 р. застосовувався вже розчин «Акрил 60»: порожнини попередньо прочищали та продували гумовою грушею, після чого проводили поступове насичення деструктованої штукатурки 2 %, 5 % і згодом 20 % розчином із технологічними перервами [28, арк. 24]. Подібна зміна демонструє перехід від відносно грубого ін'єкційного укріплення до значно контрольованішої системи консервації, що враховувала фізичний стан штукатурного шару, його вологість та ступінь руйнування.

Найбільш показовими для еволюції реставраційного мислення є методи укріплення фарбового шару. Методика О. Лисаневича 1995 р. передбачала використання воско-смоляної мастики на основі воску, каніфолі та пінену з подальшим прогладжуванням поверхні гарячим паяльником [28, арк. 18–20]. Подібний підхід значною мірою спирався на інерцію радянської школи монументальної реставрації середини ХХ ст., для якої були характерними універсальні та доволі жорсткі методи втручання. Уже на момент застосування ця технологія виглядала застарілою: науково-дослідницькі роботи другої половини ХХ ст. показали непридатність каніфольних та олійних укріплювачів для давнього настінного живопису через потемніння фарбового шару, недостатню адгезію та схильність каніфолі до омилення у вологому середовищі [45, с. 229–230].

Як зазначають Л. Калениченко та О. Плющ, у 1946–1950 рр. подібні воско-каніфольні засоби широко застосовувалися у практиці укріплення монументального живопису, однак через короткий час були витіснені ефективнішими матеріалами [45, с.229–230]. Відтак використання такого розчину у 1995 р. свідчить не стільки про інноваційність методики, скільки про інерційність реставраційної практики, яка ще значною мірою спиралася на кустарні та універсальні рецептури радянського часу.

Натомість методика Л. Вовчок 1999 р. вже демонструє інший рівень матеріалознавчого підходу. Воско-каніфольний склад був замінений на воско-лакову мастику на основі очищеного воску, мастичного або піхтового лаку та пінену чи скипидару [28, арк. 25].

Рецептура цього засобу вимагала дрібно настругати віск та розплавити його на водяній бані в розчиннику з постійним перемішуванням. Після повного розплавлення додався лак. Ще гарячу мастику наносили на фарбовий шар. Після – поверхню прогладжували мідною праскою через кальку. Залишки мастики видалялися через одну добу ватним тампоном, змоченим у скипидарі. Технологічна перерва на поверхнях закріплення фарбового шару складала 20–30 днів. Рецепт містила:

Віск очищений натуральний – 1, 5 частини;

Лак мастичний або піхтовий – 1 частина;

Пінен (розчинник № 4) або скипидар – 3–4 частини [29, арк. 25].

Технологія вимагала контрольованого нагрівання, довгих технологічних перерв і значно уважнішої роботи з поверхнею. Важливо, що ця методика вже враховувала попередній негативний досвід та орієнтувалася на делікатніше втручання у структуру ослабленого живопису. Характерною є й думка Л. Калениченка про те, що київська школа реставрації прийшла до подібних методів через лабораторні дослідження та практичні спостереження, на відміну від «чисто емпіричного» підходу ленінградської школи [45, с. 230]. Це свідчить про поступове зміщення акценту від ремісничо-інтуїтивної практики до науково обґрунтованої реставрації.

З цього приводу можна додати й історичний аспект: для отримання матової текстури та усунення характерного для олії блиску, майстри XVIII ст. готували фарби за допомогою спеціальної емульсії, що складалася з венеціанської олії (терпентину) та бджолиного *воску*. Такий висновок робить В. Зайцева на основі «Реєстру малярних різних фарб та інших малярських приладь. 1761 р.», які були зафіксовані у Києво-Печерській лаврі [18, с. 145]. Відтак, воско-лакова мастика може вважатися не тільки укріплюючим засобом, а й історичним засобом проти небажаного блиску монументального олійного живопису.

Яскравим дослідницьким маркером є питання пізніших олійних нашарувань та їх зняття. За О. Лисаневичем, видалення замалювань двох пізніх періодів провадиться компресами, змоченими розчином спирт-пінен-ацетон 1:1:0,25 або спирт-пінен 1:1. Експозиція компресу залежала від товщини фарбового шару замалювань. Після пом'якшення розчинниками видалення проводилось скальпелем та ватним тампоном. Є. Чернокозенко пропонував виконувати зняття олійного шару разом з вапняними та крейдяними набілами сухим способом. На місцях міцного зчеплення фарбування з нижнім шаром, олійний шар попередньо пом'якшити

змиwkою СМВ-І, протягом 10-20 хвилин, після чого видаляти механічним способом. Насамкінець, Л. Вовчок, як і Є. Чернокозенко, запропонувала видалення змиwkою СМВ-1 (за рекомендацією хіміків-технологів «Державної науково-технологічної лабораторії консервації та реставрації пам'яток» НТЛ «Конрест»). Для довибірки залишків олійного пофарбування з авторського живопису пропонувався водний розчин диметилформаміду (1:1), який нейтралізувався водою. Відкритий живопис протирався розчином відбіленої олії та пінену. Крім того, на окремих ділянках видалення олійного замалювання з авторського олійного стінопису проводилося змиwkою «Pawer Clein» та «Asur» фірми «Shceidel». Змиwки наносились флейцем м'якою щіткою на площу 2-3 кв. дм, експозиція складала 10-20 хв. Видалення замалювання проводилося скальпелем. Довибірка поверхні здійснювалась розчинником вода+диметилформамід 1:1. Видалення багат шарових замалювань на темперному живописному фоні здійснювалося з допомогою фена, яким олійний шар нагрівався до 100° С і обережно знімався скальпелем.

Подібні зміни свідчать не лише про оновлення набору матеріалів, а й про глибшу трансформацію реставраційного підходу. Якщо ранні методики спиралися переважно на універсальні розчинники та механічне втручання, то наприкінці 1990-х рр. реставраційний процес дедалі більше залежав від лабораторного супроводу, тестування та функціональності хімічних засобів. Використання продукції «Scheidel» та рекомендацій «Державної науково-технологічної лабораторії консервації та реставрації пам'яток» НТЛ «Конрест» демонструє також значне розширення ринку спеціалізованих реставраційних матеріалів в Україні та поступову інтеграцію української реставраційної практики у міжнародний професійний контекст. Одночасно зростала і матеріалознавча підготовка самих реставраторів, які дедалі більше орієнтувалися на фізико-хімічні властивості живопису, а не лише на ремісничий досвід.

Зондажні дослідження засвідчили, що стіни інтер'єру та підбанный простір первісно мали тепло-вохристе фарбування з імітацією мармуру. Відтворення цієї техніки здійснювалося за методикою Є. Чернокозенка казеїново-олійними темперними фарбами [28, арк.21–22]. Технологія передбачала багатоступеневу підготовку поверхні, тривалі технологічні перерви та нанесення фактурних розтяжок по сирому фарбовому шару. Водночас саме цей етап особливо гостро ставить питання межі між реставрацією та реконструкцією: значний обсяг нових шпаклівок, ґрунтів і декоративних домальовувань свідчить, що йшлося не лише про консервацію автентичного шару, а й про активне відтворення втраченої декоративної системи інтер'єру.

Підсумовуючи результати підрозділу, слід відзначити, що реставраційний процес у Благовіщенському храмі відображає послідовну трансформацію методичних підходів – від інерційної моделі пізньорадянської школи до більш диференційованої та технологічно контрольованої практики кінця 1990-х рр. Порівняння методик 1995 та 1999 років демонструє не лише зміну матеріалів і рецептур, а, насамперед, еволюцію реставраційного мислення: від універсальних і доволі жорстких способів втручання до поступового впровадження принципів селективності.

Методика О. Лисаневича, попри її комплексний характер, значною мірою зберігала риси радянської реставраційної інерції, що проявлялося у використанні воско-смоляних і каніфольних сумішей та механічно орієнтованих підходів до укріплення й розкриття живопису. Натомість методика 1999 р., запропонована Л. Вовчок, засвідчує перехід до більш контрольованих технологічних процесів реставраційних втручань.

Особливо показовими є зміни у підходах до укріплення тинькової основи та фарбового шару, де відбувся перехід від відносно універсальних ін'єкційних та смоляних сумішей до акрилових дисперсій і воско-лакових мастик із більш прогнозованою поведінкою в умовах пам'ятки. Аналогічно, методи зняття пізніших нашарувань еволюціонують від механічного та

малодиференційованого втручання до комбінованих хіміко-механічних технологій із застосуванням спеціалізованих розчинників і змивок [28, арк.23–27].

Важливим результатом аналізу є також виявлення поступового ускладнення реставраційного інструментарію та зростання ролі матеріалознавчого підходу, що проявилось у ширшому використанні лабораторних рекомендацій і тестових методик. У сукупності це свідчить про перехід від емпірично-ремісничої моделі реставрації до науково обґрунтованої системи збереження монументального живопису.

Таким чином, еволюція методик у Благовіщенському храмі відображає не лише технічні зміни у реставраційній практиці, але й загальні зрушення в українській школі консервації кінця ХХ ст., пов'язані з переосмисленням меж втручання, ролі матеріалу та пріоритету автентичності пам'ятки.

#### **3.4. Пропозиції щодо оптимізації програми реставрації та музеєфікації Благовіщенського храму**

Беручи до уваги міжнародний та вітчизняний досвід реставрації монументального живопису, а також специфіку стану Благовіщенського храму, оптимізація програми збереження пам'ятки має ґрунтуватися на принципах комплексності, поетапності та довготривалого моніторингу. Ключовою умовою є розгляд будівлі як єдиної системи «архітектура – інтер'єр – мікроклімат – середовище», де стан настінного живопису безпосередньо залежить від стабільності фізико-хімічних умов експлуатації.

Передусім, доцільним є запровадження системного інженерно-діагностичного етапу, який має включати виявлення та фіксацію дефектів конструкцій, аналіз причин деформацій, а також розробку рішень щодо підсилення фундаментів і несучих елементів. Окрему увагу слід приділити виявленню джерел вологи, оскільки саме гідрологічні фактори є одним із ключових чинників деградації настінного живопису та тинькових

основ. У зв'язку з цим обов'язковим є проєктування та реалізація ефективної системи гідроізоляції, а також заходів із відведення ґрунтових і поверхневих вод.

Наступним етапом має стати усунення причин зволоження конструкцій, пов'язаних із атмосферними опадами, зокрема шляхом модернізації системи водовідведення з покрівлі та перевірки герметичності даху. Паралельно необхідно впровадити постійний моніторинг стану будівлі, включаючи спостереження за температурно-вологісним режимом, повітрообміном та сезонними коливаннями мікроклімату.

Важливим компонентом програми є проведення комплексних техніко-технологічних та мікробіологічних досліджень усіх елементів інтер'єру – монументального живопису, тиньків, дерев'яних конструкцій та іконостасу. Це дозволить не лише уточнити стан збереженості матеріалів, але й визначити ризики біологічного ураження та хімічної деградації.

Ремонтно-реставраційні роботи на фасадах та в екстер'єрі мають передувати втручанням в інтер'єр і включати відновлення покрівлі, реставрацію декоративних елементів, ліпного оздоблення, а також консервацію поверхонь, що зазнають активного впливу доквілля. Лише після стабілізації зовнішнього стану будівлі доцільно переходити до консерваційно-реставраційних заходів у внутрішньому просторі.

Особливе значення має етап безпосереднього втручання у монументальний живопис та іконостас, який повинен здійснюватися виключно на основі попередніх наукових досліджень і за принципом мінімальної інвазивності. Реставраційні матеріали мають відповідати критеріям довговічності, хімічної стабільності та сумісності з автентичними шарами живопису, не змінюючи їх фактури, колористики та структурних характеристик, а також не ускладнюючи можливість майбутніх консерваційних втручань.

Завершальним і стратегічно важливим етапом є розробка та впровадження системи керованого мікроклімату будівлі, включно з

регулюванням вентиляції, режимів провітрювання та експлуатаційного навантаження. Така система має забезпечити стабільність внутрішнього повітряного середовища та мінімізувати вплив зовнішніх кліматичних коливань.

Узагальнюючи, ефективна програма реставрації та довготривалої підтримки Благовіщенського храму повинна базуватися на поетапному поєднанні конструктивної стабілізації, гідроізоляційного захисту, мікрокліматичного контролю та науково обґрунтованих консерваційно-реставраційних втручань, що в сукупності забезпечить збереження автентичності пам'ятки та її подальше функціонування як об'єкта культурної спадщини.

Окремим елементом збереження може вважатися створення музейної експозиції в межах Благовіщенського храму, яку доцільно розглядати як одну з найбільш ефективних форм збереження та інтерпретації багаточислової сакральної спадщини. У цьому випадку храм виступає не лише як пам'ятка, але як цілісний експозиційний об'єкт, у якому автентичне середовище є головним носієм музейного змісту.

Подібний підхід має успішні аналоги у практиці музеєфікації сакральних споруд *in situ*, зокрема в межах Національного заповідника «Софія Київська» та ансамблю Києво-Печерської лаври, де музейні експозиції організовуються без вилучення об'єкта з його історичного контексту. У цих прикладах ключовим принципом є збереження «цілісності середовища», коли експозиція не накладається на пам'ятку, а розкриває її внутрішню структуру, історію та функції.

Для Благовіщенського храму доцільним є формування багаторівневої музейної експозиції, інтегрованої безпосередньо в інтер'єр. Перший рівень має бути базовим і включати сам автентичний простір храму як головний експонат: монументальні розписи, архітектурні елементи та збережені фрагменти декоративного оздоблення. Важливо, що в такій моделі живопис і

архітектура не супроводжуються надмірними інтервенціями, а залишаються центральним об'єктом споглядання.

Другий рівень експозиції може бути присвячений історико-документальному блоку, який розкриватиме еволюцію храму через архівні матеріали, реставраційні фіксації, стратиграфічні схеми та порівняльні візуалізації станів інтер'єру в різні періоди. Для цих потреб може бути облаштований притвор храму (Іл. 26). Дизайн пропонується втілити за моделлю Церковно-археологічного музею, який функціонував у стінах Староакадемічного корпусу. Такий принцип дозволить розділити сакральний простір і музейний.

Третій рівень експозиції доцільно сформувати як інтерпретаційно-освітній простір, який би пояснював історію Києво-Могилянської академії, функціонування конгрегаційної системи, розвиток українського бароко та специфіку реставраційних втручань ХХ–ХХІ століть. Тут можливе застосування мультимедійних засобів, однак із суворим дотриманням принципу мінімального впливу на мікроклімат та візуальне середовище інтер'єру.

Окрему увагу слід приділити принципу «музеефікації без вилучення», який передбачає збереження всіх елементів на місці їх історичного функціонування. Це особливо важливо для Благовіщенського храму, де монументальний живопис і декоративні нашарування становлять єдину стратиграфічну систему, а їх вилучення або ізоляція призвели б до втрати автентичності простору.

Організаційно музейна експозиція має будуватися за принципом контрольованого маршруту відвідування, що дозволяє зменшити антропогенне навантаження та водночас забезпечити послідовне «читання» простору. Така модель широко застосовується в європейських соборах-музеях, зокрема, у випадку музеефікованих храмів у Кракові, Венеції та Барселоні, де експозиційна логіка вибудовується навколо руху відвідувача крізь історичні нашарування.

Таким чином, створення музейної експозиції в межах Благовіщенського храму має базуватися на принципі інтегрованого *in situ*-музею, де архітектурне середовище, монументальний живопис і документально-інтерпретаційні матеріали формують єдину систему репрезентації культурної спадщини. Такий підхід дозволяє одночасно зберегти автентичність пам'ятки та забезпечити її наукову, освітню й культурно-комунікаційну актуалізацію.

### **Висновки до розділу 3**

Отже, проведене дослідження монументального живопису, техніко-технологічних особливостей та реставраційної історії Благовіщенської церкви Києво-Могилянської академії дозволило комплексно осмислити пам'ятку як багатшарову систему, у якій поєднуються архітектурні, художні, матеріально-технологічні та культурно-історичні компоненти. Аналіз декоративного оздоблення та стінописів засвідчив складний характер формування інтер'єру храму, що упродовж XVIII–XX ст. неодноразово зазнавав поновлень, переписувань і реставраційних втручань. Виявлені фрагменти ранніх живописних шарів підтвердили існування первісної художньої системи, спорідненої з традиціями київського сакрального мистецтва доби бароко, а також дозволили простежити трансформацію колористики, композиційних принципів і декоративних рішень у пізніші історичні періоди.

Техніко-технологічні дослідження дали можливість реконструювати матеріальну структуру розписів, визначити склад тиньків, ґрунтів і фарбових шарів, а також простежити еволюцію живописних технік. Встановлено, що первісні розписи виконувалися переважно у техніці клейової темпері та олійного живопису із застосуванням традиційних мінеральних пігментів, характерних для київської школи монументального мистецтва XVIII ст. Стратиграфічний аналіз підтвердив наявність численних пізніших

нашарувань, що істотно змінили первісний вигляд інтер'єру та ускладнили процес сучасної реставрації. Водночас результати досліджень дозволили виявити основні чинники деградації живопису, серед яких ключову роль відігравали зволоження конструкцій, механічні пошкодження та використання несумісних реставраційних матеріалів.

Аналіз реставраційних методик 1990-х рр. засвідчив поступову трансформацію української реставраційної школи від інерційних підходів пізньорадянського періоду до більш науково обґрунтованої системи консервації монументального живопису. Порівняння методик 1995 та 1999 років дозволило простежити зміну принципів втручання: від універсальних механічних та смоляних технологій до більш диференційованих матеріалознавчих рішень, заснованих на лабораторному аналізі та принципі мінімальної інвазивності. Це свідчить про поступове переосмислення ролі автентичності пам'ятки, меж реставраційного втручання та необхідності довготривалого контролю за фізичним станом живопису й архітектурного середовища.

Важливим результатом дослідження стало обґрунтування необхідності комплексної програми подальшої реставрації та музеєфікації Благовіщенського храму. Встановлено, що ефективне збереження пам'ятки можливе лише за умови поєднання конструктивної стабілізації будівлі, гідроізоляційного захисту, контролю мікроклімату та науково виважених консерваційно-реставраційних заходів. Особливого значення набуває принцип збереження пам'ятки *in situ*, за якого архітектурне середовище, монументальний живопис і документально-інтерпретаційні матеріали розглядаються як єдина система культурної репрезентації. Запропонована модель музеєфікації дозволяє не лише забезпечити фізичне збереження інтер'єру, але й актуалізувати пам'ятку в освітньому, науковому та культурному просторі сучасної України.

Таким чином, результати дослідження підтверджують виняткове значення Благовіщенської церкви як пам'ятки українського барокового

мистецтва та важливого осередку культурної пам'яті Києво-Могилянської академії. Комплексний аналіз історії, технології та реставрації монументального живопису дозволив не лише уточнити особливості формування інтер'єру храму, але й окреслити перспективи подальших наукових студій і практик збереження сакральної спадщини України.

## **ВИСНОВКИ**

Підсумовуючи результати проведеного комплексного міждисциплінарного дослідження, слід наголосити, що Благовіщенська церква Києво-Могилянської академії є унікальним за своєю складністю та багат шаровістю об'єктом культурної спадщини, у якому взаємодіють архітектурні, художні, богословські, освітні та реставраційно-технологічні виміри. Її історія не може бути зведена до лінійної хронології подій, оскільки репрезентує динамічний процес постійного формування, переосмислення та відновлення, у якому кожен історичний етап залишає матеріально зафіксований і семантично наповнений слід.

У межах історіографічного аналізу з'ясовано, що наукове осмислення пам'ятки формувалося поступово та нерівномірно, перебуваючи тривалий час у підпорядкуванні ширших досліджень Богоявленського монастиря та академічного комплексу. Оприятлено, що у XIX – на початку XX століття дослідницька увага була зосереджена переважно на інституційно-історичному вимірі Києво-Могилянської академії, тоді як інтер'єр Благовіщенського храму, його живописне та декоративне наповнення залишалися на периферії вивчення.

З'ясовано, що радянський період характеризувався суттєвим розривом у безперервності дослідження пам'ятки, що було зумовлено як ідеологічними обмеженнями, так і фізичною деградацією архітектурного комплексу. Руйнування монастирського середовища, перепрофілювання будівель та втрата доступу до сакрального інтер'єру істотно звузили можливості натурного вивчення об'єкта. Попри це, саме в цей період було сформовано

методологічні засади дослідження українського бароко як автономного художнього явища, що в подальшому дозволило переосмислити Благовіщенський храм у контексті загальнонаціональної мистецької традиції.

Оприявлено, що принципово новий етап історіографічного та науково-дослідного осмислення розпочався у 1990-х роках, коли відновлення Києво-Могилянської академії створило умови для комплексного вивчення пам'ятки.

У процесі дослідження **системно залучено та проаналізовано малодоступні архівні матеріали реставраційної документації НДПВМП «ОБЕРІГ» та «УкрНДІпроекреставація», що дозволило реконструювати внутрішню логіку реставраційних процесів кінця ХХ століття.** Це дало можливість не лише відтворити послідовність практичних втручань в історичну тканину пам'ятки, але й оприявити механізми прийняття реставраційних рішень, які формувалися на перетині наукових підходів, технологічних можливостей і культурно-ідеологічних пріоритетів свого часу.

Окремо встановлено, що залучені архівні матеріали дозволили значно розширити уявлення про організаційну структуру реставраційних робіт, уточнити функціональні ролі учасників процесу та реконструювати логіку взаємодії між науковими інституціями, реставраційними групами та адміністративними структурами. Таким чином, реставраційний процес постає не як сукупність ізольованих технічних дій, а як складна система координації знання, практики та управлінських рішень.

У межах мистецтвознавчого аналізу **комплексно реконструйовано стратиграфію монументального живопису, у межах якої виокремлено щонайменше шість послідовних історичних нашарувань, що репрезентують еволюцію художніх і технологічних практик XVIII–XX століть.** Встановлено, що кожен із цих шарів не є випадковим нашаруванням, а відображає окрему історичну фазу функціонування простору, пов'язаних зі зміною естетичних уявлень та художніх матеріалів.

Оприявлено, що стратиграфічна структура живопису є надзвичайно складною та поліфонічною, оскільки включає взаємопроникнення різночасових технік – від первісної клейової темпери та вапняно-піщаних тиньків до пізніших олійних поновлень і замалювань кінця ХІХ століття. Це дозволяє розглядати інтер'єр храму як матеріалізовану хроніку змін художнього мислення та технологічної культури серед сакральних споруд тогочасного Києва.

У процесі дослідження було досягнуто висновку, що реставраційні заходи 1990-х рр., пов'язані з відродженням Національного університету «Києво-Могилянська академія», мали для храму вирішальне значення. Встановлено, що реставрація Благовіщенського храму мала складний і компромісний характер, оскільки поєднувала наукові принципи з практичними, технічними та ідеологічними чинниками. Багат шаровість живопису, незавершеність окремих робіт, дискусії щодо колористичного вирішення інтер'єру та залучення представників духовенства до обговорення засвідчили складність пошуку балансу між автентичністю, художньою цілісністю та сучасним функціонуванням пам'ятки. Показово, що формування нового іконостасу стало не лише актом відтворення барокової традиції, а й прикладом її сучасного конструювання, що дозволяє розглядати реставрацію як процес творення нових культурних смислів та ідентичностей.

У межах теоретико-методологічного осмислення **запропоновано сприйняття реставраційного процесу як культурно-інтерпретаційної практики, у межах якої відновлення пам'ятки розглядається як акт конструювання історичного образу, а не лише технічного відтворення.** Такий підхід дозволяє переосмислити саму природу реставрації як діяльності, що знаходиться на межі між науковою реконструкцією та культурною інтерпретацією.

У цьому контексті реставраційне втручання розглядається як форма «читання» пам'ятки, де кожне рішення передбачає вибір між альтернативними історичними шарами, кожен з яких має власну

автентичність і культурну легітимність. Таким чином, реставрація набуває статусу інтерпретаційного акту, що формує сучасне сприйняття історичного об'єкта.

Окремо встановлено, що **еволюція реставраційних методик кінця ХХ століття проявляється у переході від універсально-інтуїтивних підходів до селективних, матеріалознавчо обґрунтованих технологій втручання.** Це свідчить про глибинну трансформацію реставраційного мислення, що відбувалася у напрямі підвищення наукової верифікації, технологічної точності та диференціації методів роботи з різними матеріальними шарами.

З'ясовано, що методики 1990-х років демонструють поступовий відхід від інерційних моделей пізньорадянської реставраційної школи, для яких були характерні універсалізовані підходи до укріплення та очищення живопису, до більш гнучких і контекстуально чутливих стратегій втручання. Це дозволило суттєво підвищити рівень наукового обґрунтування реставраційних рішень.

Встановлено, що ефективне збереження Благовіщенського храму потребує комплексного та поетапного підходу, що поєднує конструктивну стабілізацію будівлі, усунення джерел зволоження, контроль мікроклімату та науково обґрунтовані консерваційно-реставраційні заходи. Від зазначених заходів напряму залежить можливість продовження та завершення реставраційних робіт. Водночас перспективним напрямом актуалізації пам'ятки є створення інтегрованої музейної експозиції *in situ*, у межах якої сам простір храму виступатиме головним експонатом. Такий підхід дозволяє поєднати збереження автентичного середовища з його науковою, освітньою та культурно-комунікаційною репрезентацією, забезпечуючи збереження історичної багатшаровості пам'ятки без вилучення її елементів із природного контексту.

Таким чином, проведене дослідження підтверджує, що пам'ятка функціонує як складний «архів у просторі», у якому зафіксовано не лише

історію її створення, але й історію її численних інтерпретацій, руйнувань і відновлень. Це відкриває перспективи подальших наукових студій, спрямованих на поглиблене вивчення окремих іконографічних, технологічних та реставраційних аспектів, а також на розробку більш точних методологічних підходів до збереження подібних багатшарових пам'яток.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

---

1. **Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии.** – Отделение II (1721–1795 гг.). – Т. 5 (1762 – 1770 pp.) / Состав. Н. Петров. Киев. Типографія И. И. Чоколова. 1908. XLI+635 с.
2. **Алеппский, Павел (архидиакон). Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским** / пер. Г. Муркоса. Том 2. Москва: Университетская типография, 1897.
3. **Белікова, Г. Явлення: пам'ятки Братського монастиря: каталог виставки.** Київ: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2018.
4. **Білецький П. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть.** Київ: Мистецтво, 1981. 159 с.
5. **Гобсбаум, Е., Теренс Р., ред. Винайдення традиції.** Переклад з англійської Миколи Климчука. Київ. 2005. 418 с.
6. **Голубев С. 50-летие Киевской духовной академии.** Киев. 1869. 450 с.
7. **Голубев С. Старый корпус Киевской академии (Мазепин) и его «репарация» при архиепископе Рафаиле Заборовском.** ТКДА, 1913 г., № 6, с. 275 – 324.

8. Голубев, С. **Киевская Академия в конце XVII и в начале XVIII столетий**. Киев: Типография акционерного общества «Петр Барский в Киеве», 1901.
9. Голубев, С. **Старый корпус Киевской академии (Мазепин) и его «репарация» при архиепископе Рафаиле Заборовском**. Киев: Типография акционерного общества «Петр Барский в Киеве», 1913.
10. Гончарова, К. **Архівна проектна документація як джерело дослідження методики архітектурної реставрації в Україні другої половини XX ст.** Українська академія мистецтва: зб. наук. пр., вип. 18 (2011): 417–24.
11. Горбенко, С.; Нельговський, Ю. **Реконструкція вигляду Київської академії XVIII століття** // Вісник Академії будівництва та архітектури України. Київ, 1962.
12. Дорофієнко, І. **Реставрація автентичного розпису Староакадемічного корпусу Києво-Могилянської академії** // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Том 18: Ювілейний випуск. Київ, 2000. С. 119–120.
13. Дубровський, В. **Історично-культурні заповідники та пам'ятки України**. Харків, 1930. 76 с.
14. Експлуатаційно-технічний архів Національного університету «Києво-Могилянська академія». Спр. XI. Інші майданчики, колегіум. Живопис. Церква (Кушлік). Б. н.
15. Експлуатаційно-технічний архів Національного університету «Києво-Могилянська академія». Рабочие чертежи проекта реконструкции Благовещенской церкви. Отопление, вентиляция. Том 4. Книга 4. Выпуск 2. 1998. 5 арк.
16. Жолтовський П. **Український живопис XVII–XVIII століть**. Київ: Наукова думка, 1978. 327 с.
17. Жолтовський П. **Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.** Київ: Наукова думка, 1983. 180 с.

18. **Зайцева, В. Реставрація ансамблю монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.** Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2023.
19. **Звіт про результати наукових досліджень монументального живопису Благовіщенської церкви Староакадемічного корпусу Києво-Могилянської академії.** Книга 1 [рукопис]. Київ, 1995. 145 арк.
20. **Калениченко Л. Реставрация мозаик и фресок Софии Киевской.** Искусство. 1958. 6. С. 65-71
21. **Калениченко Л., Плющ О. Реставрация настенной живописи.** Теория, методика, техника. Книга 1. Киев. 2010. 319 с.
22. **Киевская комиссия для разбора древних актов. Памятники, изданные Временной комиссией для разбора древних актов.** Том 2, № IV. Киев: Типография Университета св. Владимира, 1846.
23. **Коренюк Ю. З історії реставрації Софії Київської.** АНТ. 1999. 1. С. 19-24.
24. **Логвин Г. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки.** Київ: Мистецтво, 1968. 464 с.
25. **Майстренко-Вакуленко Ю. Передумови і тенденції розвитку українського станкового рисунка (кінець XVII - початок XX століття).** (автореф. дис. ... канд. мистецтвознав., Нац. акад. образотв. мистец. і архіт., 2012). 191 с.
26. **Материалы к истории Киевской академии: «Из дневника м. Серапиона»** // Труды Киевской духовной академии. 1882. № 11. С. 333–359.
27. **Махиня О. Практичний досвід влаштування відсічної гідроізоляції в умовах реставрації.** Матеріали IV Міжнародної науково-технічної конференції "Ефективні технології в будівництві". Київ: КНУБА, 2019. С. 62–63.
28. **Науковий звіт про виконання науково-реставраційних робіт олійного монументального живопису нави Благовіщенської церкви**

**Старого академічного корпусу (консерваційні роботи).** Книга 3 [рукопис]. Київ, 2013. 88 арк.

29. **Науковий звіт про виконання науково-реставраційних робіт олійного монументального живопису нави Благовіщенської церкви Старого академічного корпусу (консерваційні роботи).** Книга 2 [рукопис]. Київ, 2013. 88 арк.

30. Петров Н. **Записка о состоянии Церковно-археологического музея и общества при Киевской духовной академии за первое десятилетие их существования (1872—1882).** В кн.: Чтения в Церковно-археологическом обществе при Киевской духовной академии, вып. 1. К., 1883

31. Петров Н. **Коллекция древних предметов и монет, пожертвованных Церковно-археологическому музею при Киевской духовной академии членом Церковно-археологического общества при сей академии Н.А. Леопардовым.** К., 1895

32. Петров Н. **Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии.** К., 1897

33. Петров Н. **Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии,** вып. 1—5. К., 1912—15

34. Петров Н. **Описание рукописей, находящихся в музее Церковно-археологического общества при Киевской духовной академии,** т. 1—3. К., 1875—79

35. Петров Н. **Японская коллекция в Церковно-археологическом музее.** «Киевские епархиальные ведомости», 1881, № 12

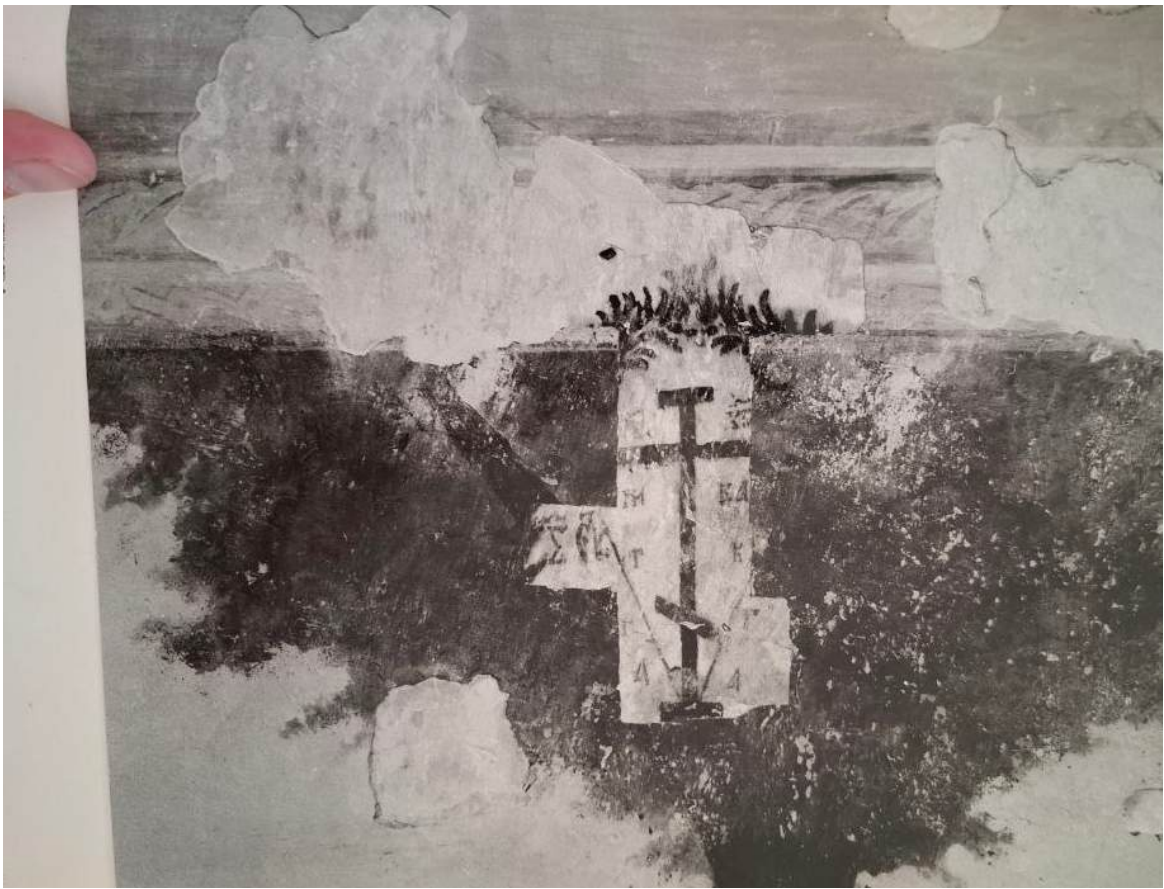
36. Петров, М. **Историко-топографические очерки древнего Киева (с планом древнего Киева 1638 г.).** Киев: Типография Императорского университета св. Владимира, 1897.

37. Петров, Н. **Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии**. Отделение II (1721–1795 гг.). Том 2: 1751–1762 гг. Киев: Типография Императорского университета св. Владимира, 1904.
38. Петров, Н.; Титов, Ф. (ред.). **Акты и документы, относящиеся к истории Киевской Академии**. Отделение III (1796–1869 гг.). Том 4: 1813–1819 гг. Киев: Типография И. И. Чоколова, 1913.
39. Потехін А. **(Пере)відкриття автентичних розписів Благовіщенської церкви Києво-Могилянської академії**. Тринадцяті Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ, 2025. с.31-33
40. Прилуцкий, В. **Благовещенская Конгрегационная церковь при Киевской Духовной Академии** // Киево-Могилянський збірник в честь протоієрея Д. І. Богдашевського по случаю 25-летия его ученой деятельности. Киев: Типография акционерного общества «Петр Барский в Киеве», 1913. С. 588–596.
41. Сидорчук Т. **Історико-архітектурні пам'ятки Києво-Могилянської академії: збереження та музеєфікація**. Жовківські читання 2015 : збірник статей третьої наукової конференції «Музей в сучасному світі» (26–27 серпня 2015 р.). 2015. С. 123—130.
42. Старостенко, Т. **Купола**. Выпуск 2. Київ, 2005. С. 19–22.
43. Тарановский, Н. (сост.). **Путеводитель: Киев и его окрестности с топографическим планом и видами Киева**. Киев: Типография штаба Киевского военного округа, 1884. 138 с.
44. Тимченко Т. **Музейний напрям реставрації в Україні. Київська школа 1920–1940 рр.** : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1998. 242 с.
45. Титов, Ф. **Императорская Киевская духовная академия в ее трехвековой жизни и деятельности (1615–1915 гг.): историческая записка**. 2-е изд., доп. Киев, 2003.

46. Ушаков, И. **Чертеж города Киева (города Нижнего Подола)** [карта]. 1695.
47. Хижняк, З. **Церква Благовіщення Пресвятої Богородиці при Києво-Могилянській академії**. Київ: БППБ «Гулевичівна», 2004.
48. Церковно-археологічний музей Київської духовної академії, «Церковно-археологічний музей в 1872–1915 рр.» *Київська духовна академія і семінарія*, доступ 14 травня 2026, <https://kdais.kiev.ua/arheologichniy-myzei/>
49. Шероцкий, К. **Киев: путеводитель. С планом Киева и 58 иллюстрациями**. Киев: Фото-лито-типография С. В. Кульженко, 1917.
50. Casadio F., Giangualano I., & Piqué F. **Organic materials in wall paintings: the historical and analytical literature** [Органічні матеріали в настінних розписах: історико-аналітична література]. *Studies in conservation*. URL: [https://www.researchgate.net/publication/272252903\\_Organic\\_materials\\_in\\_wall\\_paintings\\_The\\_historical\\_and\\_analytical\\_literature](https://www.researchgate.net/publication/272252903_Organic_materials_in_wall_paintings_The_historical_and_analytical_literature) (дата звернення 10.05.2026)
51. Cather Sh., ed. **The Conservation of Wall Paintings**. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1991. 241 p.
52. Heurich, J. **Przewodnik dla stolarzy**. Warszawa. 1862. 214 s.
53. Konstantas A., Karapanagiotis I., & Boyatzis S. C. **Identification of colourants and varnishes in a 14th century decorated wood-carved door of the Dionysiou Monastery in Mount Athos** [Ідентифікація барвників та лаків у різьблених дерев'яних дверях XIV ст. монастиря Діонісіат на Афоні]. *Coatings*. URL: <https://www.mdpi.com/2079-6412/11/9/1087> (дата звернення 12.04.2026)
54. Mora, P. & Mora, L., Philippot P. **Conservation of Wall Paintings**. London: Butterworth, 1984. 494 p.

## ІЛЮСТРАЦІЇ

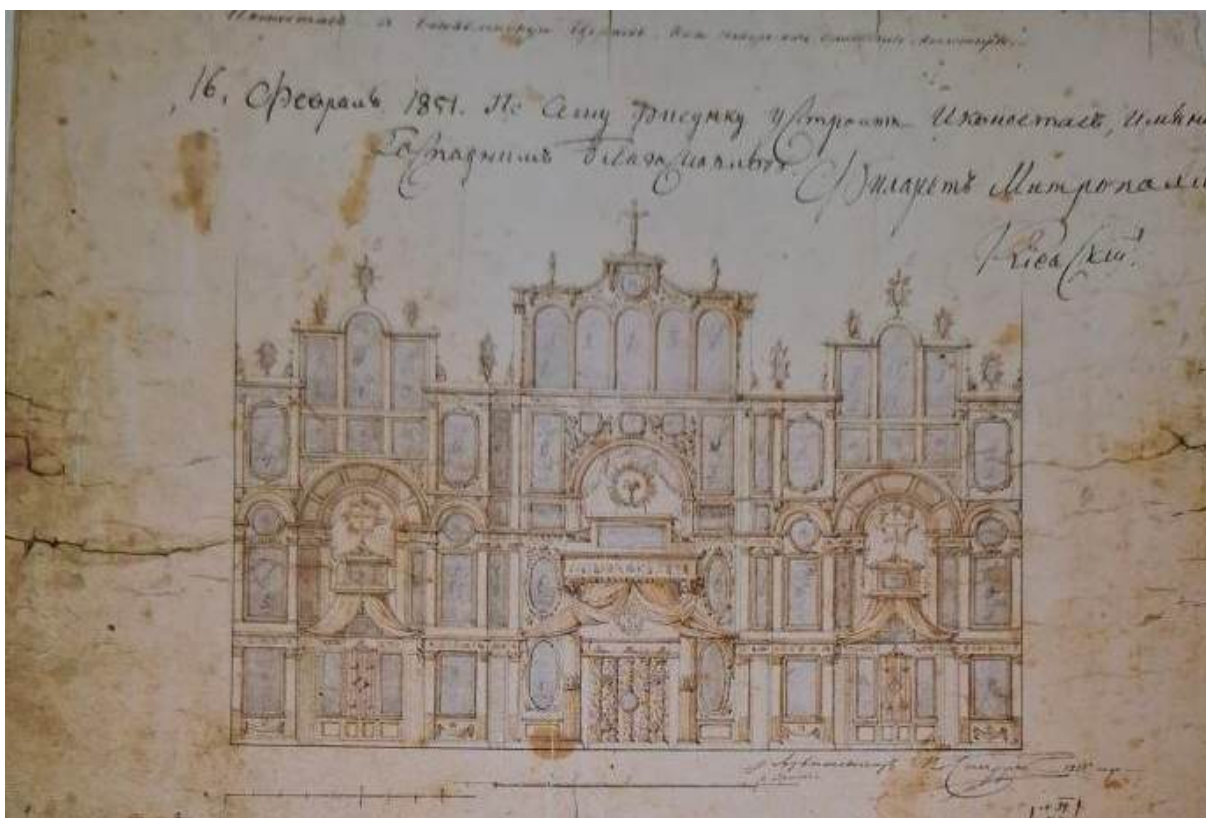
Лл. 1



Символічне зображення «Хреста Голгофи» зверху «Нагірної проповіді». [19, б.н.]. Публікується вперше.



Орнамент на підпружній арці перед початком реставрації. [19, б.н.].  
*Публікується вперше.*



Креслення іконостасу Богоявленського собору 1851 р. [18, с.237]



Фото інтер'єру храму Благовіщення Богородиці в 1910-их рр.  
З приватної колекції.



Фото інтер'єру храму Благовіщення Богородиці на межі ХІХ та ХХ ст.

[19, б.н.]. Публікується вперше.



Євангеліст Іоан після зондувань та укріплення в 1984 р. (перед початком реставрації 1995 р.)

[19, б.н.]. Публікується вперше.



Євангеліст Лука перед початком реставрації 1995 р.

[19, б.н.].. *Публікується вперше.*



Євангеліст Матвій перед початком реставрації 1995 р.

[19, б.н.].. *Публікується вперше.*



Євангеліст Матвій перед початком реставрації 1995 р.

[19, б.н.].. *Публікується вперше.*



Храм Благовіщення Богородиці (центральна нава) перед початком реставраційних робіт.

[19, б.н.].. *Публікується вперше.*



Образ Антонія Печерського у храмі Благовіщення Богородиці під час реставраційних робіт 1995 р.

[19, б.н.].. *Публікується вперше.*



Образ Антонія Печерського у храмі Благовіщення Богородиці під час реставраційних робіт 1995 р.

[19, б.н.]. Публікується вперше.

Лл. 13



Загальний вигляд храму в процесі здійснення зондувань.

[28, арк.69]. Публікується вперше.



Ангел з рипідою на підпружній арці храму Благовіщення Богородиці під час реставраційних робіт.

[28, арк.70]. Публікується вперше.

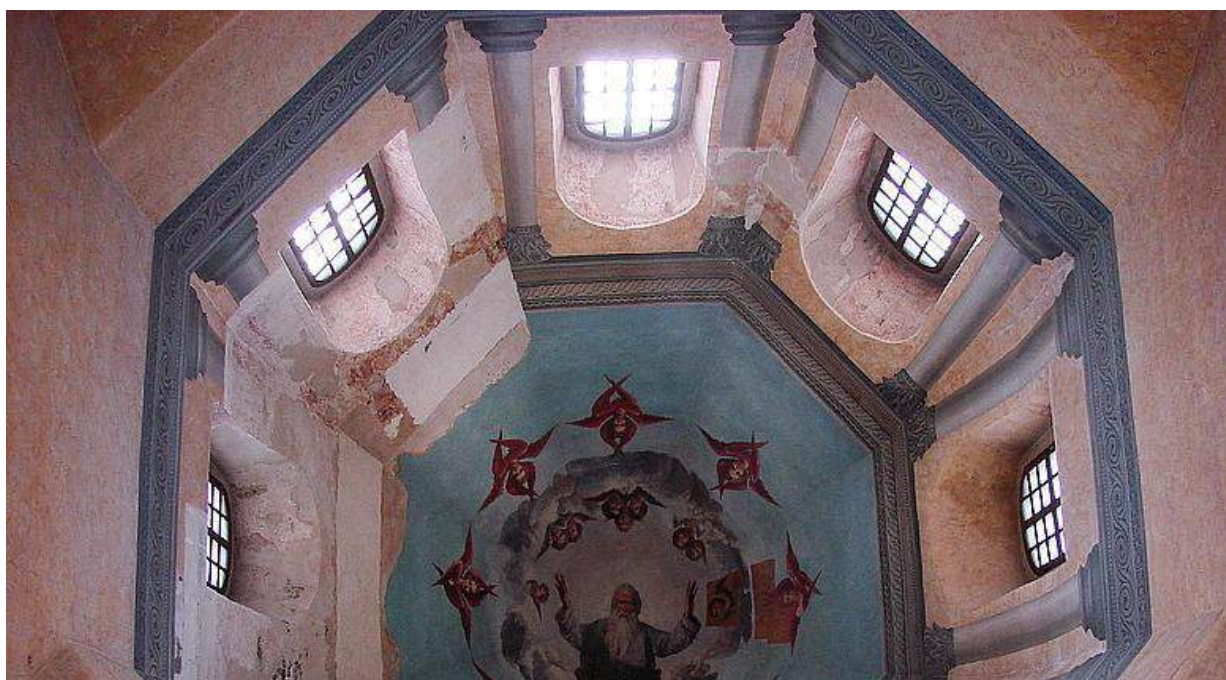


Проект облаштування інтер'єру храму Благовіщення Богородиці на підставі проведених зондувань.

[28, арк.67]. Публікується вперше.



Інтер'єр храму Благовіщення Богородиці (квітень 2026 р.)



Підбанний простір храму Благовіщення Богородиці.



Зображення Господа – Саваофа в процесі реставраційних робіт.

[28, арк.72]. Публікується вперше.



«Иллюстрированная Библия. Новый Завет. XVIII ст.» (IP НБУВ. Ф. 160, од. зб. 807)



Образ Феодосія Печерського під час рестараційних робіт у храмі Благовіщення Богородиці.

[19, б.н.].. *Публікується вперше.*



Композиція «Богородиця-Втілення» на центральній наві храму Благовіщення.



Композиція «Покрова Богородиці», розміщена на склепінні над входом до заповідника «Києво-Печерська лавра». Західний фасад. 1956 рік. [18, с.232]

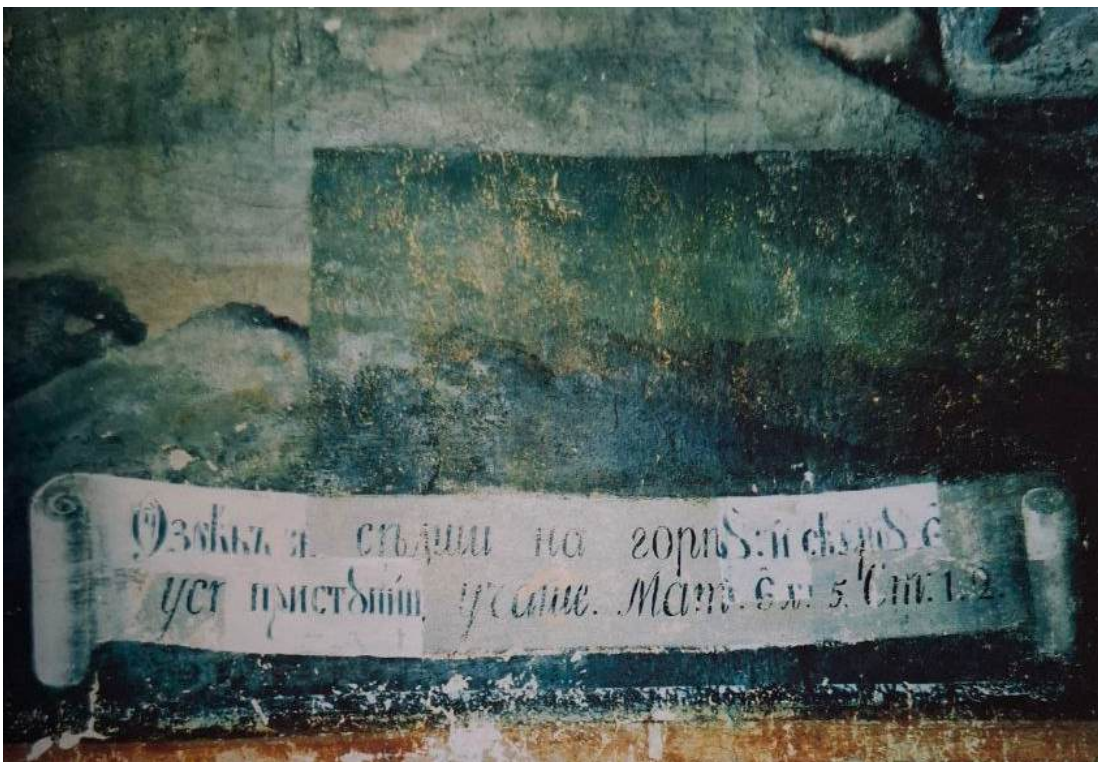


Композиція «Нагірна проповідь» після зняття набілів.

[19, б.н.]. Публікується вперше.



Композиція «Нагірна проповідь» після видалення нашарувань (травень 2025 р.)



Нашарування шрифтів на композиції «Нагірна проповідь».

[28, арк.73]. Публікується вперше.



Притворна частина храму Благовіщення Богородиці.