

УДК 058.237.94(477): XIX ст.

О.О. Крижановська
(м. Київ)**СТОРИНКИ З ІСТОРІЇ КРІПОСНОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ
(КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
ХУДОЖНИКА-РЕСТАВРАТОРА ФЕДОРА СОЛНЦЕВА)**

Стаття присвячена історії кріпосної інтелігенції як помітному соціальному й культурному явищу в історії XVIII – першої половини XIX ст. Зокрема, розкрито київський період діяльності одного з її представників – Ф.Г.Солнцева, що пройшов шлях від кріпака до академіка й особистого радника Миколи I у всіх питаннях, що стосувалися старожитностей.

Статья посвящена истории крепостной интеллигенции как заметном социальном и культурном явлению в истории XVIII – первой половины XIX в. В частности, раскрыто киевский период деятельности одного из ее представителей – Ф.Г.Солнцева, прошедший путь от крепостного к академику и личного советника Николая I во всех вопросах, касающихся древностей.

Article is devoted to the history of the intellectuals-serfs as a visible social and cultural phenomenon in the history of eighteenth – early nineteenth century. In particular, disclosed Kyiv period of one of its representatives – FG Solntseva that has gone from serf to academic and personal advisor Nicholas I in all matters pertaining to antiquities.

Термін «кріпосна інтелігенція» не є для учених-істориків новим. Вперше ужитий у другій половині XIX ст., він був введений до наукового обігу дослідниками початку XX ст.¹ Він став офіційно вживатися у радянській історіографії² та знайшов у ній більш чи менш ґрунтовне висвітлення. У реальності існування кріпосної інтелігенції й тій важливій ролі, яку вона відігравала, не сумнівалися й дослідники, ставлення яких до кріпосного права було вкрай негативним. Так, П.Сакулін вимушено визнавав: «Мало того, кріпосна маса виділила зі свого середовища інтелігенцію у повному розумінні цього слова. Вся трагедія російського рабства втілилася у долі цієї кріпосної інтелігенції. Будучи за своєю сутністю фатальною аномалією кріпосного побуту, інтелігенція була, однак, природним породженням кріпосного права та всього укладу тодішнього поміщицького життя»³. Поява такого соціально-культурного явища оцінювалась ним не як випадкове явище; вона, за його переконанням, «... повинна була зароджуватися вже тому, що у самому кріпосному народі була внутрішня потреба вирватися з п'ятьми й неволі. «Неприборкане прагнення до просвіти», за офіційним виразом миколаївської епохи, безсумнівно, спостерігалось серед кріпосних, особливо тих, котрі займали більш вигідне становище, аніж рядові селяни»⁴.

Ученими-істориками глибоко й всебічно вивчалася не лише культура селянства⁵, його суспільна свідомість⁶ та світогляд⁷. Не було обійдено увагою науковців також рівень грамотності його представників⁸. Висвітлювався статус кріпосної інтелігенції, як та де вона мала нагоду отримати освіту. А можливостей для підвищення кріпосними селянами свого освітнього й культурного рівня було немало. Перш за все, це були школи, засновувані самими поміщиками. Так, в маєтку Миколи Муравйова існував навчальний заклад, в котрому 60 дітей кріпаків отримували настільки гарні освіти та виховання, що через чотири роки навчання вони цілком могли виконувати обов'язки управителів маєтків. Крім того, здібні «поміщицькі піддані» мали й інші, більш широкі можливості для отримання освіти. Кріпосний фельдшер Тургенєвих перебував за кордоном одночасно з Іваном Сергійовичем, де й отримав нагоду навчатися в Берлінському університеті. Поміщик Твердишев навчав свого кріпосного селянина Дорофея Серебрякова лікарському мистецтву в московських медиків. Кріпаки мали можливість отримати освіту або в окремих наставників, або ж навіть за кордоном. Кріпосні художники могли навчатися також у арзамаській школі Ступіна⁹.

Встановлено, що рівень грамотності й освіченості селян упродовж століть нерідко був досить високим¹⁰. Адже значна кількість чолобитних була написана в остаточному їх вигляді ними самими. Крім того, часто писар лише переписував чорновий текст, складений прохачами з селян. Серед селян зустрічалися також окремі майстри писарських почерків та підписів різного типу; їх послугами нерідко користувалися під час селянських рухів та повстань¹¹. Чимало вихідців з кріпосного середовища навіть залишили нам спогади про свої життя та долю¹².

Про рівень грамотності й культури селян свідчить те, що саме з середовища чи не найбільш експлуатованих з них – кріпаків, – вийшло немало видатних представників науки та культури. Це у першу чергу автор ряду наукових розвідок з історії розколу («Збірник з історії старообрядців», «Що таке сучасне старообрядництво» та ін.) М.І.Попов, академік та професор архітектури І.С.Семенов, викладач Гірничого інституту й старший архітектор на будівництві храму Христа Спасителя у Москві І.Связєв, живописці Ф.Рокотов, М.Шибанов, Е.Камеженков, В.Тропінін, О.Кіпренський, Г.Сорока. Видатними представниками кріпосної інтелігенції у сфері музичної культури були композитор М.Матинський, композитор та скрипаль І.Хандошкін, композитор й керівник хорової капели Шереметьєвих С.Дегтярьов, хормейстер Г.Ломакін. У літературі, крім Т.Г.Шевченка, визнання здобули І.Сибіряков, І.Варакін, С.Оленійчук, Ф.Слепушкін, Е.Аліпанов. Видатними акторами кріпосної сцени була П.Ковальова (по сцені – Жемчугова), Т.Шликова (сценічний псевдонім – Гранатова), батько великого актора-трагіка С.Ф.Мочалов, а також М.С.Щепкін, що отримав свободу після сімнадцяти років сценічної діяльності. Сином селянина-кріпака був видатний історик, письменник, журналіст й публіцист М.П.Погодін, котрий не лише встановив зв'язки з визначними ученими П.Шафариком та Ф.Палецьким, а й істотно посприяв зближенню російської

та зарубіжної славістики. Позашлюбним сином поміщика й кріпачки, а, значить, кріпаком за народженням й вітчизняний історик М.І.Костомаров. Сином кріпака був також і видатний хімік-технолог С.П.Власов, котрий за сприяння групи російських учених 1811 р. отримав «вольну» й вступив до Петербурзької медико-хірургічної академії, яку закінчив у 1815 р. Після отримання вищої освіти він був залишений лаборантом при академії. Основними науковими досягненнями вченого стали розробка нового способу виробництва сірчаної кислоти, отримання за допомогою електролізу калію та натрію й вирішення проблеми регенерації азотної кислоти шляхом уловлювання. Займався С.Власов також виготовленням досить стійких фарб. Перу вченого належить ряд наукових праць, котрі, на жаль, не опубліковані й донині.

У цьому переліку видатних діячів науки та культури – вихідців з числа «поміщицьких підданих» не можна не згадати й А.Вороніхіна. Коли 1799 р. Павлом I було оголошено конкурс проектів зі спорудження Казанського собору в Санкт-Петербурзі, жоден з проектів, запропонованих визначними архітекторами того часу П.Гонзагою, Ч.Камероном, Д.Тромбаром та Ж. Тома де Томоном, затверджено не було. Й лише через рік граф О.С.Строганов запропонував імператору новий проект, створений молодим й обдарованим архітектором, колишнім кріпаком графа, А.Вороніхіним. Проект було затверджено, а сам виходець з «поміщицьких підданих» був не лише призначений головним архітектором майбутнього собору¹³, а й, по завершенні будівництва храму, нагороджений орденом святого Володимира 4-того ступеня. Слід відзначити, що орден, кавалером якого став А.Вороніхін, був досить високою відзнакою, заснованою Катериною II 22 вересня (3 жовтня) 1782 р. для нагородження як військових чинів, так і цивільних службовців. Хоча статут ордену й дозволяв нагородження, починаючи з нижчих чинів, черговість вручення нагород призвела до того, що кавалерами 1-го ступеня могли стати особи, які перебували у цивільних або військових чинах не нижче третього класу згідно Табелю про ранги (тасмний радник, генерал-лейтенант або віце-адмірал), 2-го ступеня – не нижче четвертого класу (дійсний статський радник, генерал-майор, контрадмірал), 3-го ступеня – не нижче п'ятого класу (статський радник, бригадир, капітан-командор) і 4-го ступеня – не нижче 7-мого класу (надвірний радник, підполковник, капітан другого рангу). У 1787 р. 4-у ступінь почали давати і за 35-річну сумлінну службу; в таких випадках на лівому і правому кінцях лицьової частини хреста додавався напис золотом «35 років». 26 листопада (7 грудня) 1789 року, Катерина II особливим указом визначила додаткову видиму відзнаку для ордену 4-го ступеня, яким нагороджувалися за військові подвиги, бант з орденської стрічки. Першим кавалером ордена Св. Володимира 4-й ст. з бантом став капітан-лейтенант Д.М.Сенявін, що пізніше став відомим флотоводцем. Орденом 3-тього ступеню за бій у Фідонісі був нагороджений видатний флотоводець Ф.Ф.Ушаков. Особливо цінувався орден Володимира 4-го ступеня з бантом як бойова офіцерська нагорода, що стояла лише на щабель нижче ордена Св. Георгія 4-го класу.

Ще одним представником славетної когорти діячів культури, що вийшли з кріпосних селян, був визначний російський поет А.О.Григор'єв, батько якого був московським дворянином, секретарем міського магістрату, а мати кріпосною¹⁴. Згідно з тогочасними законами, майбутній поет з народження мав вважатися кріпаком, – адже позашлюбна дитина кріпачки автоматично записувалась у кріпаки незалежно від того, до якого стану належав її батько. Однак батькам новонародженого вдалося обійти закон: немовля було передане до Імператорського московського виховального будинку, заснованого ще Катериною II. Всі ж вихованці цього закладу, що були народжені кріпаками, записувалися як міщани. І невдовзі батько хлопчика, добившись згоди своїх батьків на шлюб з кріпачкою, разом зі своєю коханою дружиною, забрав сина й офіційно всиновив його, таким чином добившись, щоб його спадкоємець unikнув тяжкої долі¹⁵.

Невід'ємною частиною майже трьохсотлітньої історії Демидівських Нижньотагільських заводів вважалася художня творчість місцевих кріпосних художників, котрі займалися не лише живописом, а й іконописом, розписом по металу, дереву й бересті, виконанню приватних художніх замовлень зі створення копій уславлених полотен.

Ще з XVIII ст. уславлені заводчики прагнули, до того, щоб в їх маєтках працювали власні висококваліфіковані митці. Тому вони значну увагу приділяли належній підготовці кріпосних художників, скульпторів та архітекторів. Для цього обдаровані кріпаки направлялися на навчання до кращих майстрів Москви та Петербурга. Більше того, 1806 р. Демидови створили школу живопису, яку очолив випускник Імператорської Академії художеств В.І.Албичев. Викладали у школі художники П. І. Баженов та Я.Ф.Ареф'єв, котрі на кошти засновників закладу навчалися в Італії, Франції та Німеччині, й завершили свою професійну освіту в Петербурзі.

До навчання у школі допускалися хлопчики-кріпаки, починаючи з 12-річного віку. Курс навчання у школі становив чотири роки; всі учні навчального закладу перебували на повному панському забезпеченні.

Школа проіснувала недовго – лише 14 років (1814–1820 рр.). Але й за цей, здавалось би, короткий строк, вона істотно вплинула на розвиток тогочасної художньої культури Нижнього Тагілу, в якій важливе місце займали не лише окремі кріпосні митці, але й цілі династії кріпаків-художників.

Прекрасним прикладом цього стала династія Худоярових, майстерність, талант та своєрідність творчості представників якої викликали жвавий інтерес фахівців і захоплення цінителів мистецтва.

Перше творче покоління Худоярових – Андрій Степанович (1722–1804 рр.) та два його сини – Федір (1747–1828 рр.) та Вавила (1753–1793 рр.) – були чудовими іконописцями та лакувальниками, яким належить честь винайдення знаменитого кришталевого лаку, що не мав собі рівних за міцністю та прозорістю, й рецепт виготовлення якого не розкритий і досі.

Представники другого творчого покоління династії Худоярових Павло (1802–1873 рр.) та Ісак (1807–1879 рр.) здобули славу художників-самоучок,

котрі, не маючи спеціальної фахової освіти, створювали оригінальні живописні полотна, пов'язані з історією Нижнього Тагіла й гірничорудної справи. Унікальним твором мистецтва першої половини XIX ст. стала картина, І.Ф.Худоярова «Гуляння на Лисячій горі». Це монументальне полотно (93x288 см) є живописним портретом Тагілу 1830–40-х рр.

Тема заводської праці кріпаків знайшла прекрасне втілення в роботі П.Ф.Худоярова «Листобойний цех», який в іншому своєму полотні «Жертвопринесення Іфігенії» виступив як чудовий копійст, здатний передати тонко і точно «душу оригіналу». Цю високу оцінку картині дали члени Петербурзької Імператорської Академії художеств, де у 1849 р. полотно було експоноване на академічній виставці.

Діяльність династії Худоярових стала яскравою сторінкою в історії кріпосної інтелігенції, котра не лише знайшла своє висвітлення на сторінках ряду розвідок¹⁶. 28 травня 1991 р. у Нижньому Тагілі відкрито Музей історії підносного ремесла «Дом Худоярових», експозиція якого розмістилася у двоповерховому будинку, що належав родині кріпосних художників. Нині він є єдиним у Російській Федерації музеєм, експозиція якого присвячена унікальному промислу – лаковому розпису по металу¹⁷.

Ще одною династією кріпосних митців стала родина Аргунових, долі й творчість членів якої нерозривно пов'язані з історією знаменитого роду графів Шереметьєвих. Кріпаки князів Черкаських, вони перейшли у володіння графа П.Б.Шереметьєва як придане його дружини, уродженої княжни В.Черкаської. Шанувальник музики і живопису, Н.П.Шереметьєв сприяв розвитку таланту М.Аргунова, й звільнив митця та його брата Якова від кріпосної залежності.

Подібно до своїх власників, кріпосні майстри Аргунови славно потрудилися на ниві художньої культури середини XVIII – початку XIX ст. Відомий цілий ряд імен представників цієї талановитої родини: О.Аргунов – «урних справ майстер» (камящик та ліпник), архітектор Федір – один з творців ансамблю в Кусково і Фонтанного будинку в Санкт-Петербурзі; двоюрідні брати живописці Федір Леонтійович і сам Іван Петрович, серед робіт якого ікони для придворної церкви Великого Царськосельського палацу й Воскресенського Новоєрусалимського монастиря, а також ряд портретів (графа П.Шереметьєва та його дружини, кріпосної актриси Ганни Ізмурдової-Буянової в сценічному костюмі). Видатними митцями стали також три сини І.Аргунова – архітектор Павло, який брав участь у спорудженні Останкінського палацу-театру, й художники – портретисти Микола і Яків.

Однак, на жаль, дослідження з історії кріпосної інтелігенції в цілому й окремих її представників зокрема стосуються в основному, власне, Росії. Діяльність же представників останньої на українських землях поки що не стала предметом широких історичних наукових розвідок. Історія, а також творча та наукова діяльність кріпосної інтелігенції України також, на жаль, практично не досліджена, хоча її існування тут навряд чи може бути поставлене під сумнів.

Зокрема, на українських землях діяли численні поміщицькі театри, в яких грали актори-кріпаки. Так, досить значний для свого часу такий театр, в якому ставилися навіть класичні опери, діяв у с. Романове на Волині. Частина акторів даного театру отримала музичну освіту в Італії. Відомим на Україні став поміщицький театр у с. Спиридонова Буда на Чернігівщині, котрий з оперними та балетними виставами гастролював великими містами України й неодноразово виступав й у Києві. Не менш ушлавленим був й театр в с. Качанівка на Чернігівщині, музикантів-кріпаків якого навчав видатний російський композитор М.І.Глінка. Й в Україні, й за її межами був широко відомий аматорський театр вельмож й державного діяча часів Катерини II Д.П.Трощинського, керівником й режисером якого з 1812 р. був батько Миколи Гоголя – Василь Гоголь-Яновський. Аматорами-акторами його, поруч зі дворянами, виступали й обдаровані селяни-кріпаки¹⁸.

До представників цієї інтелігенції творча діяльність котрого тісно пов'язана з Україною, належав Федір Григорович Солнцев (1801–1892 рр.), творча діяльність котрого, зокрема, протягом тривалого часу були тісно пов'язані з Києвом.

Вітчизняна історіографія вельми скупа на наукові доробки, присвячені цій неординарній людині, що пройшла шлях від кріпосного селянина, своєкоштного студента Петербурзької Академії художеств, митця-реставратора, й до викладача іконопису у Петербурзькій духовній семінарії¹⁹, академіка та особистого радника Миколи I в усіх питаннях, які стосувалися старовини²⁰.

У радянський період вітчизняної історії творчість митця розглядалася в загальних працях, присвячених, головним чином, реставраційній справі²¹. Художня спадщина його оцінювалася головним чином негативно. Подібне пояснювалося надзвичайно жорсткими ідеологічними рамками, що сковували історичні й мистецтвознавчі дослідження, та не дозволяли їх авторам об'єктивно і неупереджено висвітлювати ряд важливих питань «незручного» минулого. Крім того, ряд науковців²² розглядало реставраційну справу першої половини XIX ст., котра тільки поставала, а також її основні теоретичні засади з точки зору середини – другої половини XX ст. Це не могло не привести до некоректної оцінки діяльності Ф.Солнцева на ниві реставрації. Й лише останніми роками мають місце перші, несміливі спроби наукової реабілітації цієї неординарної людини, діяльність якої істотно вплинула на подальший розвиток мистецтва і розширила теоретичні засади вітчизняної реставраційної справи²³.

Народився Федір Григорович 14 квітня 1801 р. у с. Верхньонікульському Молозького повіту Ярославської губернії²⁴. Землями, на яких розташовувалось село, з XVI ст. володіли князі Солнцеви. На високому березі річки Ільдь у мальовничому парку розташовувався їхній маєток. Частина липової алеї його збереглася й донині. На протилежному березі річки мешкали кріпосні селяни. Ця частина села до наших днів, на жаль, не збереглася. На кінець XVIII ст. останній господар маєтку з князівського роду І.Є.Солнцев розорився й пропав безвісти, після чого село декілька раз переходило із рук у руки, доки не було придбане графом І.Мусінім-Пушкінім. На той час в селі мешкав кріпак Г.К.Солнцев. Чи

він мав відношення до роду князів Солнцевих, сказати важко, але на початок XIX ст. по документам він числився кріпаком. Його дружиною була кріпачка Є.Ф.Солнцева. В родині підростали п'ятеро дітей – чотири сини та дочка. Двоє із них, Федір та Єгор, стали відомими російськими художниками XIX ст.

Невдовзі після народження Федора, його батько, Григорій Кіндратович, що мав сплачувати оброк своєму пану, поїхав до Санкт-Петербурга. Там він спромігся зайняти посаду касира при Імператорських театрах, котру він й обіймав протягом 39-ти років.

Саме Григорій Солнцев, за спогадами свого сина, першим увів абонементи на спектаклі. Він завів особливу річну книгу, з якою приїжджав до своїх клієнтів; усі бажаючі записувались до неї й вносили кошти. Після завершення ж театрального сезону книга, разом з вирученими від продажу абонементів коштами, передавалась керівництву театрами²⁵.

Закінчивши 1824 р. навчання за власний кошт у Петербурзькій Академії художеств²⁶, Ф.Солнцев отримав малу золоту медаль за картину «Селянське сімейство», яка нині експонується в одному з залів Державної Третьяковської галереї.

Варто зазначити, що Академію художеств (також з золотою медаллю) закінчив також рідний брат художника, Є.Солнцев, котрий став відомим художником-пейзажистом й мозаїстом. Коли виникла потреба у виконанні в Ісакіївському соборі мозаїчних робіт, за особистим розпорядженням Миколи I на до відповідної майстерні Ватикану на навчання було направлено четверо російських художників, серед яких був і Є.Солнцев. Через чотири роки навчання митці повернулися до Санкт-Петербурга кваліфікованими майстрами, котрі не лише започаткували мозаїчне відділення при Академії художеств, але й зробили його одним з кращих у світі. Талант митця й його роботи були належно оцінені. Найвищих похвал заслужили мозаїчні образи Спасителя й апостола Петра в головному іконостасі Ісакіївського собору в Санкт-Петербурзі, над створенням яких художник працював протягом десяти років. 30 травня 1858 р., у день освячення собору, за монументальні художні роботи митця було нагороджено діамантовим перснем з імператорською короною й великою золотою медаллю. На жаль, життєвий шлях Єгора Солнцева не був довгим: мозаїчні роботи належали до категорії шкідливих через те, що митці мали працювати з оловом, свинцем та ртуттю. Через це він важко захворів, став втрачати зір, й помер у віці 46-ти років. Його ж художні твори пережили свого творця; вони й донині є прикрасою двох музеїв та пам'яток світового масштабу – Державного Ермітажу (Неаполітанська затока), Державного Російського музею (Вид Колізею в Римі з монастиря маронітів) та Ісакіївського собору.

Такі блискучі кар'єрні досягнення двох братів – вихідців з кріпаків стали можливими завдяки політиці в галузі культури в цілому й мистецтва зокрема, що проводилася Миколою I²⁷.

Дипломатичні представники, що працювали за межами Російської імперії, отримали височайшу вказівку включати у свої звіти інформацію не лише стосовно політики, а також мистецтва в цілому, але й про розвиток мистецтва різ-

них країн. Сам імператор намагався не пропускати жодної виставки робіт викладачів та учнів Академії художеств, даючи свою оцінку полотнам й нерідко купуючи їх для власних колекцій²⁸. Таким чином, він активно впливав не лише на формування власного зібрання картин, але й фондів Ермітажу²⁹.

Особливо турбувався імператор про пам'ятники історії та культури минулих епох. Уже в перші роки царювання Миколи I губернатори отримали вказівку повідомляти про наявні на підвладних їм територіях старожитності. Імператор цінував вітчизняну старовину, піклувався про належне та достойне збереження її пам'яток.

Активно розвивалося законодавство, яким визначалися основні засади ставлення до пам'яток архітектури в Російській імперії на державному рівні. Так, указом 1826 р. на довгий час було сформульовано фундаментальні шляхи становлення охорони пам'яток старовини в країні та визначалися реальні заходи у даній сфері. Окрім пошуків старовинних будівель, котрі представляли собою архітектурні пам'ятки, слід було проводити ретельну зарисовку їх планів та фасадів. Паралельно мала записуватися в місцевих архівах та міських записках інформація про ці будівлі, мету їх спорудження та долю, а також можливість їх реставрації.

Цей указ був розісланий по губерніях імперії, а через чотири роки було видано перші результати проведених пошукових експедицій – «Атлас планам, фасадам и разрезам древних зданий в Новгороде и Грановитой архиепископской палате, дому Марфы посадницы, в городе Кирилло-Белозерского первоклассного большого монастыря города Белозерска земляного вала с соборной церковью внутри оного»³⁰.

З метою відновлення та збереження пам'яток живопису, архітектури та скульптури, Микола I заснував Археографічну комісію, Археологічне товариство, а також ряд установ, основним покликанням яких стали збір, збереження та видання старовинних документів та літописів, проведення розкопок та поширення серед широких кіл громадськості належної інформації про пам'ятки вітчизняної старовини.

Організовувалися масштабні експедиції, основною метою яких було виявлення стародавніх пам'яток. Так, у 1828–1834 рр. було проведено акцію з розшуку в провінції древніх рукописів. Одночасно з організацією даної експедиції було ухвалено проект аналогічного заходу, що мав проводитися з археологічною метою й забезпечити зарисовки у кольорі пам'яток старовини. Результати їх пошуку мали відобразитися у фундаментальному виданні «Древности Российского государства».

Завдяки зусиллям імператора існували різноманітні форми заохочення митців, включаючи височайші замовлення, нагороди у вигляді золотих годинників, золотих табакерок, перснів та сережок прикрашених діамантами. Коли Микола I погоджувався стати хрещеним батьком дітей митців, дружинам художників дарувалися дорогі й коштовні прикраси. Так, з нагоди народження дочки у Ф.Бруні (1837 р.) його дружині були пожалувані діамантові сережки, а 1838 р.,

коли в родині з'явилася друга дитина, – діамантовий фермуар. На подарунки імператор не скупився. Коли віце-президент Академії художеств Ф.П.Толстой завершив роботу над серією з 21-ого медальйону, присвячену Вітчизняній війні 1812 р., над якою він працював близько 20-ти років (1819–1836 рр.), він відразу ж був щедро винагороджений. Дочка митця згадувала: «Отримавши у нагороду за свої медалі Вітчизняної війни табакерку в 20.000 рублів, батько відразу ж попросив вартість цієї нагороди перевести у гроші й відразу ж віддав їх у ломбард, так що кошти були. За них, перш за все, батько виплатив усі свої борги, взяв на свої особисті потреби 2000 рублів, а з решти суми попросив... зробити все, що потрібно для мого весілля»³¹.

Нерідко талановиті художники (як це було й з Є.Г.Солнцевим) отримували нагоду навчатися чи вдосконалювати свої вміння за кордоном. Такі відрядження були не лише заохоченням, а й передбачали відповідальність як самого митця, що навчався чи стажувався за межами Російської імперії, так і тих викладачів Академії художеств, що рекомендували його як достойного такої честі. Так, 1853 р. раді останньої було рекомендовано звертати якнайпильнішу увагу на моральність митців, котрі відправлялись на закордонне навчання чи стажування. Й у разі відкликання художника, що заплямував себе негідними вчинками, назад, у Росію з членів Ради, що рекомендували винного, стягувався штраф у розмірі потраченої на відрядження недостойного митця суми³².

Однак іноді імператор був категоричним. Його судження могло поставити хрест на кар'єрі митця. Так, 1826 р. ним було відхилене клопотання про присвоєння кріпосному Легашову звання художника 14-го класу. Микола I уважно переглянув роботи митця й відзначив, що присвоєння йому цього чину передчасне.

Не жалував імператор картини та полотна, виконані на неналежному рівні. Так, за виконані неякісно, на його думку, образи для храму святої Катерини у Царському Селі художник Єгоров був звільнений зі служби й визнаний нездатним більше для викладання³³.

Не прощав Микола I й недобросовісне ставлення до своєї роботи. Про це свідчив такий випадок. Коли проводився ремонт правого флігеля Гатчинського палацу, імператор висловив побажання, щоб до його приїзду восени у Гатчину, усі відповідні роботи було завершено. Останніми відав архітектор К-ський³⁴, котрий, бажаючи відзначитися, застосував досить своєрідний спосіб для того, щоб прискорити сушіння вологої штукатурки. Для цього, крім топлення печей, він клав на нічліг у відремонтованих кімнатах робітників, які своїм диханням мали прискорити сушіння. Невідомо, наскільки ефективним виявився цей захід, однак точно можна сказати про те, що чимало робітників захворіло.

Ймовірно, Миколі I ще перед його від'їздом із Санкт-Петербурга було повідомлено про варварське розпорядження архітектора. Й, коли імператор приїхав до Гатчини й пішов оглядати відремонтовану частину палацу, він наказав покликати архітектора. Й коли той прийшов, Микола Павлович взяв його за вухо й провів по усіх кімнатах, в яких спали нещасні робітники. Зрозуміло, що архітектор, котрий був на той час уже достатньо відомим, після цього випадку

зник з горизонту петербурзького життя; реальність цього випадку була підтверджена братом архітектора, техніком морського відомства³⁵.

Ці випадки суворого ставлення Миколи I до митців були результатом кваліфікованої оцінки їх полотен. Імператор добре розбирався в живопису. Про це свідчать непоодинокі факти. Так, одного разу він, розглядаючи проект медалі, на якій було зображення слов'янського воїна, вказав його автору, віце-президенту Академії художеств Ф.Толстому на неточне зображення ніг на малюнку. Але коли автор проекту не погодився, Микола I особисто зробив на малюнку відповідні правки. Ф.Толстой образився на те, що його, професора, насмілилися поправляти. Розхвилювавшись, він схопив малюнок й побіг з ним додому, де, заспокоївшись, став позувати перед дзеркалом й усвідомив правоту імператора. Присоромлений Толстой покрит лаком малюнок з поправками Миколи I й до глибокої старості зберігав його як святиню³⁶.

Інший випадок, – також з медаллю, – показав вдумливе ставлення імператора до справ, якими він займався. Микола I нічого не робив машинально й не підписував документів, попередньо не ознайомившись з ними. Так, 1839 р. Капітулу орденів було наказано виготовити особливий знак відзнаки Воєнного ордену для роздачі відставним чинам Пруської армії, малюнок якого був представлений імператору на затвердження. Й Микола Павлович помітив дві неточності у проекті знаку, котрі він й відзначив на самому проекті: 1) замість «НІ» на знаку слід було поставити «АІ»³⁷; й 2) номери, вказані на зворотній стороні останнього, варто було робити арабськими, а не римськими цифрами з огляду на те, що великі числа не могли поміститися на ньому³⁸.

В контексті політики у галузі культури та мистецтва, що втілювалася в життя у миколаївську епоху, юний та талановитий митець з кріпосних здобув покровительство тодішнього президента Академії художеств О.М.Оленіна, котрий і став направляти останнього на шлях живописця-реставратора. Основними заняттями його відтоді стали дослідження та фіксація на малюнках різноманітних пам'яток старовини. Вже перші роботи митця отримали належне визнання. 1833 р. Ф.Солнцева став членом Академії художеств.

Малюнками митця щиро захоплювався К.Брюллов, з яким художник мав нагоду тісно співпрацювати. 1836 р. О.М.Оленін допоміг організувати К.Брюллову поїздку до Пскова в зв'язку з бажанням останнього написати картину, на котрій би зображувалась осада міста. Разом із ним до Пскова було направлено й Федора Григоровича, щоб той зробив для Брюллова зарисовки різноманітних стародавніх обладунків та самої фортеці. Знання, отримані художником під час багаторічних занять, його вміння розбиратися у тонкощах зброї й начиння, змогли надати неоціненну допомогу К.Брюллову під час написання монументального полотна, присвяченого подіям ХУІ ст.³⁹

З цього часу й розпочинається ряд поїздок митця старовинними містами Російської імперії з метою зарисовок. До 1836 р. Ф.Солнцев успішно працював у Новгороді, Рязані, Москві, Торжку, Юр'єві-Польському та Смоленську. В Москві художник працював в Оружейній палаті, Успенському й Архангель-

ському соборах. Змальовуючи предмети, що належали російським монархам, які зберігалися зокрема в Оружейній палаті, він зробив відкриття. Згідно із результатами досліджень, зроблених митцем, так звані вінець та барми Мономаха було виготовлено за часів Михайла Федоровича в Греції. Займався художник і відновленням, за власним проектом, стародавніх царських теремів у Кремлі. Микола І, котрий безумовно довіряв знанням та можливостям митця, доручив йому змальовувати предмети старовини, що зберігалися в Оружейній палаті, а також у Благовіщенському соборі. Віра імператора в обдарування митця була настільки сильною, що з усіх солнцевських малюнків, які зображували предмети й пам'ятки старовини, немає жодного, котрий пройшов би повз увагу Миколи І.

Виконуючи доручення імператора, Ф. Солнцев визначив, що так звана корона Астраханського царства виготовлена за часів Михайла Федоровича, а корона Сибірська – за часів Олексія Михайловича.

Після смерті в 1843 р. О.М. Оленіна, Микола І взявся особисто керувати дослідницькою та художньою діяльністю Федора Григоровича і направив митця до Києва для змальовування та відновлення тамошніх предметів й пам'яток старовини. Отже, в житті та творчості художника розпочався новий етап, що тривав десять років.

Влітку Ф. Солнцев звичайно працював у Києві, а на зиму перебирався до Санкт-Петербурга, куди привозив кожен раз 80-100 малюнків, які щоразу представлялись самому імператору.

Діяльність його у Києві була досить різнобічною. Прибувши до міста для експертизи та реставрації фресок Успенського собору Києво-Печерської лаври й Софійського собору, художник й тут віддався своїй улюбленій справі – збору старожитностей, малюванню пейзажів, інтер'єрів та іконостасів київських храмів, побутових сцен.

Федір Григорович створив також серію акварелей з видами Києва, яка складалася з дванадцяти малюнків й становила цілісний у своєму задумі альбом, адресований імператриці Олександрі Федорівні. Й якщо стверджувати про виникнення у XIX ст. школи українського пейзажу в живопису, який рішуче відрізнявся від російського, то Федір Солнцев завдяки своїй серії став одним з попередників її основоположників. Цікаво те, що своїми київськими малюнками художник випередив у часі роботи Т. Шевченка, М. Сажина, В. Тіма, Н. Орди та деяких інших ушлавлених пейзажистів Києва середини XIX ст.⁴⁰

Діяльність митця в Києві була надзвичайно успішною. Саме йому належить честь відкриття і реставрація знаменитих фресок та мозаїк XI ст. у Софії, про існування яких до 1843 р. ніхто й не підозрював.

Варто зазначити, що реставраційна справа початку XIX ст., що тільки почала розвиватися, істотно вплинула на відповідну практику лише в 1830-1840-х рр. Випадкові відкриття стародавнього живопису на стінах Дмитрівського у Владимири (1833 р.) та Київського Софійського (1843 р.) соборів під час ремонтних робіт стали помітною подією в культурному житті всієї Російської імперії. Характерно, що відновлення фресок Успенського собору Києво-Печерської Лаври

(1840–1842 рр.), що проводилось традиційним способом поновлення, викликало гучний протест громадськості. Тому для контролю за реставрацією й з метою археологічного дослідження й опису фресок цих храмів Міністерством внутрішніх справ й було направлено Федора Григоровича. Митець мав спостерігати за відновленням стародавніх мозаїк та фресок Софійського собору, що здійснювалося у 1843–1853 рр. Усвідомлюючи усе значення цих робіт для розвитку реставраційної справи, художник та реставратор ввів в її практику поширену розчистку живопису й фіксування (копіювання у натуральну величину) кожного відкритого шару настінного розпису, що й було застосоване саме при розчистці стародавніх фресок у Софійському соборі⁴¹.

Крім досить важливого для подальшого розвитку реставраційної справи нововведення, Федір Солнцев здійснив ще одне відкриття, значення якого важко переоцінити. Коли у боковому вівтарі преподобних Антонія та Феодосія цього храму після випадкового осипання штукатурки були виявлені сліди стародавніх фрескових зображень, саме митець припустив існування стародавніх фресок по всьому храму. Дане припущення знайшло підтвердження, коли у різних місцях собору спробували очистити більш пізні побілку та підфарбування. Художник віднайшов давні зображення практично на всіх ділянках, на котрих було проведено пробну розчистку.

Виявлення стародавніх фресок у Софії Київській стало явищем надзвичайної важливості й представилось таким, що заслуговувало уваги самого імператора. Після представлення Ф. Солнцевим Миколі I відповідної доповіді, священному Синоду було наказано віднайти кошти як для відкриття, так й належної реставрації їх у всьому соборі. Для цього було створено спеціальний Комітет з відновлення Київської Софії, котрий і мав контролювати хід реставраційних робіт. За його рішенням художник перед розчисткою був зобов'язаний зробити копії наявного розпису. Якщо після видалення живописного шару під ним не було більш давнього зображення, то відповідна композиція відновлювалась за зробленою копією, навіть коли воно датувалося XVII–XVIII ст. Іноді фрески храму знаходилися під більш пізніми багат шаровими розписами. Кожен відкритий живописний шар ретельно копіювався, й тільки після цього продовжувалася розчистка. Точність кожної зробленої копії ретельно перевірялася Комітетом на місці.

Здійснення наглядку за усіма роботами у сфері живопису було доручено безпосередньо самому Федору Григоровичу. Стародавній розпис собору був промальований ним на кальці. Після цього з великою ретельністю відтворювалися усі важливі риси зображень.

Стародавні розписи, що збереглися, були відділені від поновлених більшим опрацюванням деталей костюмів та прикрас. Відзначалися місця повної втрати живопису. Малюнки супроводжувалися розгорнутими планами фасадів, на яких цифрами позначені місця, де знаходилось те чи інше зображення.

Варто зазначити, що копії стародавнього живопису, зроблені Федором Солнцевим, були високо оцінені митцями XIX ст., про що свідчить їх видання.

Варто відзначити новизну програми відновлення стінопису, що була запропонована Комісією з відновлення Київської Софії. При проведенні реставраційних робіт слід було підправляти по поновлювальній штукатурці виключно ті місця, де стародавні кольори були втрачені. Фарби, що використовувалися при реставрації, мали бути розведені на вапняній воді з метою запобігання їх вигоранню. При самому відновленні не потрібно було зачіпати контурів та чітко притримуватися стародавніх абрисів. Використовуватися мали лише металеві або земляні фарби, щоб на відновлених місцях не було видно їх шару, й щоб новітні замалювання гармонійно поєднувалися з стародавнім живописом. По закінченню усіх робіт увесь поновлений живопис мав бути покритий оліфою та мастичним лаком. У цих вимогах знайшов своє відображення один із фундаментальних принципів відновлення стінного живопису, характерний для сучасної методики реставраційних робіт.

Однак реставрація стародавніх фресок Софійського храму була справою надзвичайно складною й далеко не завжди задуми Федора Григоровича змогли бути втілитися у життя. Ускладнювала роботи з відновлення стародавнього живопису катастрофічна нестача висококваліфікованих спеціалістів, котрі могли б організувати й проводити відновлювальні роботи на належному рівні.

Про це свідчить хоча б той факт, що Ф. Солнцевим було запрошено до Києва відомого йому й раніше петербурзького майстра-підрядчика М.С. Пошехонова, котрий зобов'язався не змінювати стародавніх контурів й замальовувати втрачені фрагменти фресок так, щоб результат відновлювальних робіт не був помітним. Однак М.С. Пошехонов не спромігся більш чи менш задовільно втілити в життя вимоги Комісії, що й було виявлено спостерігачами за його роботою. Негласний же нагляд за підрядчиком та його реставраційною діяльністю був встановлений митрополитом Філаретом, котрий, отримавши відомості про підрядчика як про відомого старообрядця, прийняв рішення про встановлення спостереження за майстром з метою не допустити у фресках, що реставрувалися, неканонічних змін. Досить швидко М. Пошехонов був викритий у зміні реставрованих фресок та їх некоректному розфарбуванні⁴². Такі дії майстра не лише нашкодили пам'ятці, що реставрувалася, а й суперечили законодавству Російської імперії. Адже 1842 р. Микола I, розгніваний відновленням Успенського собору Києво-Печерської Лаври, що проводилось традиційним для того часу способом, видав закон, направлений проти самовільних й безконтрольних реставрацій. У листопаді та грудні цього ж року в діючий «Будівельний устав», що входив до зводу законів Російської імперії, було внесено статтю «Забороняється приступати без височайшого дозволу до будь-яких поновлень у стародавніх церквах й у всіх подібних пам'ятках. Взагалі стародавній, як зовнішній, так і внутрішній, вигляд церков має бути ретельно збереженим, й ніякі довільні поправки й зміни без відома вищої духовної влади не дозволяються». У квітні 1843 р. статтю було доповнено ще одним важливим для подальшого розвитку реставраційної справи пунктом: «Крім того, єпархіальним архієреям повелено спостерігати, щоб ніде й ні під яким приводом, у стародавніх храмах не дозво-

лялися найменші виправлення, відновлення та зміни живопису й інших предметів старовини, а завжди мав отримуватись дозвіл на здійснення подібних змін з боку Святійшого Синоду»⁴³.

Крім того, досить швидко з'ясувалося, що для якнайшвидшого виконання робіт М.С.Пошехонов винайняв артіль, що складалася з селян-розкольників, котрі не мали ані найменшого уявлення про стародавній живопис, а для поновлення фресок використовував фабричні фарби низької якості, що призвело до того, що вже через рік після завершення реставраційних робіт відновлені фрески покрились пліснявою й почорніли.

Отже, в результаті діяльності М.С.Пошехонова та найнятих ним робітників стародавні стінописи собору опинилися під шаром масляної фарби нового змалювання. Й, незважаючи на суворий припис твердо притримуватися контурів стародавніх фресок, окремі композиції були відновлені згідно із здогадкам реставраторів, й не завжди вдало⁴⁴.

Тому в 1850 р. митрополит Філарет був змушений добитися розірвання укладеного з М.С.Пошехоновим контракту. Однак на той час артіль, найнята підрядчиком, вже встигла відновити близько третини відкритих фресок: 100 повних фігур, 44 напівфігури й 127 орнаментів⁴⁵.

На місце підрядчика, контракт з яким було розірвано, Комітетом з відновлення Софії Київської було запрошено о.Іринарха – орловського ієромонаха, котрий поновлював живопис Києво-Печерської Лаври й прижився після завершення ним роботи серед місцевої братії. Іринарх прибув у Софію Київську разом з раніше створеною ним артіллю ченців-іконописців й протягом 1850–1851 рр. переписав ще близько третини фресок. Микола І, що регулярно відвідував Київ й особисто спостерігав за ходом реставрації фресок собору, навіть удостоїв майстра своєю милістю. Однак й на цей раз митрополит та Комітет змушені були прийняти рішення про необхідність замінити виконавця реставраційних робіт. Приводом до цього стало свавільне ставлення о.Іринарха з фресковим живописом й упертість, що доходила до небажання реставратора підкоритися не тільки вказівкам Ф.Солнцева, а й зауваженням самого митрополита. Завершення реставраційних робіт було доручено соборному священику Іоасафу Желтоножському, що випередив за темпами виправлення старих й особливо написання нових фресок обох своїх попередників. Швидкі темпи реставрації (за три роки – з 1851 по 1853 рр. були відновлені всі фрески, якими були прикрашені сходові башти собору) забезпечувалися тим, що о.Іоасаф приступив до роботи з сорока своїми учнями.

Таким є фактичний літопис відновлення фресок XI ст. в Софії Київській. Найм для розчистки та відновлення фресок випадкових підрядчиків й простих робітників⁴⁶, слабкий над ними контроль, а також спішка відіграли фатальну роль в історії реставрації Софії Київської. За винятком залишених для зразка, десятки великих композицій, сотні окремих фігур й напівфігур святих, орнаменти й інші декоративні мотиви протягом п'яти років були грубо замальовані масляною фарбою. На першому етапі робіт відкриті фрески покривались гаря-

чою оліфою, що глибоко проникала не тільки у шар фарб, але й у ґрунт розпису XI ст. Фрагменти, що слабо трималися, не укріплювалися, а знищувались. Немало зображень було написано заново. Урочисто освячена 4 жовтня 1853 р. Софія Київська предстала прикрашеною не відкритими стародавніми фресками, а живописом, що мав вельми непряме відношення до мистецтва XI ст.⁴⁷ Крім того, рішення Синоду, прийняте 1850 р. про необхідність залишити зображення невідомих святих без надписів, не було виконане. Тому при остаточному оздобленні стінопису сотні фігур святих й десятки сцен отримали нові, нерідко довільні імена та назви⁴⁸.

Важливу роль у негативних наслідках реставрації собору відіграло й те, що відновлення фресок у храмі відбувалося у час, коли реставрація пам'яток старовини лише зароджувалась, а її концептуальні засади ще не набули належного оформлення. У першій половині XIX ст. принципи історизму й національної своєрідності глибоко проникли в художню творчість, літературу та науку. Панування історичної тематики в Академії художеств стало лише ілюстрацією загальної ситуації в культурі того часу. Вміння втілити конкретно-історичні явища в національній своєрідності їх характеру, мови стилю й форми певної епохи було важливим завданням діячів культури й мистецтва, які розробляли історичну тематику. Значним явищем в культурному житті, що визначило місце та завдання історичного дослідження, стало видання «Истории государства Российского» М.М.Карамзіна й російський переклад романів Вальтера Скотта. Ймовірно, не без впливу цих авторів й формувались уявлення про основні цілі художньої реставрації пам'яток старовини. Поступово входило в моду відновлення старовинних пам'яток в їх колишньому вигляді або у стародавньому смаку. Основною метою реставрації було не відновлення того, що було колись, а в створенні інтер'єру та обстановки в дусі часу шляхом повторення стилістичних рис мистецтва епохи створення пам'ятки, вільного комбінування частин й підробка предметів під старовину. Відтворення старовини в дусі епохи було характерним для реставраційних концепцій 1830–1840-х рр., чому посприяли ідеї романтизму, розквіт історичного жанру в мистецтві, історичного роману, що намагався в літературній формі відновити старовину в її історичній конкретності. Аналогічно реставрація вбачала свої основні цілі у відтворенні стародавніх пам'яток, спираючись на аналітичний апарат археологічних досліджень, з науковою достовірністю відтворюючи всі елементи стилю, характерні для предметів старовини⁴⁹.

Реставрація Софії Київської тривала десять років. Протягом часу, поки проходили відновлювальні роботи, Федір Солнцев щорічно відвідував Київ та робив акварельні копії фресок, що розчищалися. Щодоосені він привозив до Санкт-Петербурга для представлення Миколі I від 80 до 100 малюнків. Однак порівняння замальовок, зроблених митцем, з тими ж зображеннями, відкритими у радянський час, свідчить, що вони не є точною фіксацією стародавнього живопису. Виявилось, що Ф.Григорович відтворював навіть такі сцени чи фігури, котрі були переписані маслом такими реставраторами, як о.Іринарх та о.Іоасаф.

Тому, на погляд ряду дослідників, передусім радянських (Г.Вздорнов), реставрація Київської Софії, здійснена в середині XIX ст., представляла собою акт вандалізму. Їй відповідальність за всі негативні наслідки відновлювальних робіт мав нести саме Федір Григорович Солнцев, котрий і здійснював керівництво процесом відновлення старовинних фресок храму.

Однак зусилля, докладені митцем до реставрації собору св. Софії, отримали належну оцінку сучасників. Микола І. наказав видати малюнки, зроблені Ф.Солнцевим, відразу ж після завершення 1853 р. шостого тому фундаментального видання «Древностей Российского государства». Виконання цього завдання було покладено на Російське археологічне товариство. Кримська війна завадила негайній реалізації задуму, а після смерті імператора у цій справі виникли численні ускладнення. Голова Комітету, що здійснював публікацію «Древностей», граф С.Г.Строганов, котрий перебував 1855 р. у Києві, звірив малюнки, зроблені художником, й передані ним у Товариство, з тими ж зображеннями у Софійському соборі, та переконався, що копії не завжди тотожні оригіналам й, отож, не можуть бути видані науковим товариством. Федір Григорович пояснив існуючі розбіжності своїх малюнків з оригіналами тим, що його зарисовки були зроблені із тих зображень, які представляли собою більш пізні замалювання первісних зображень, а коли відкривався оригінальний живопис, копіювання вважалося зайвим, і той безпосередньо реставрувався. 1866 р. була сформована Комісія з видання малюнків митця, зроблених ним під час реставраційних робіт у Софії Київській. Звірка та коректування малюнків були доручені Ф.Солнцеву й І.Срезневському, причому останній погодився також написати пояснювальний текст до видання. Наступного року художник-реставратор зняв кальки з поновлених ф. При цьому Імператор дозволив придбання по одному примірнику вже опублікованого видання для потреб вищих навчальних закладів. Кошти ж, виручені від продажу, мали хоча б частково відшкодувати суми, витрачені на публікацію малюнків⁵².

Крім того, відкриті останнім часом документи дають усі підстави по-іншому оцінювати участь Федора Григоровича в реставраційних роботах у Софії Київській. З введених в науковий обіг останнім часом джерел випливає, що справа керівництва реставрацією детально обговорювалася впродовж 1843–1848 рр., але остаточно вирішена так і не була. Очевидно, митрополит Філарет, з одного боку, й Комітет, з іншого, були впевнені, що ця відповідальна місія була покладена саме на них. Стосунки між митрополитом та митцем, на жаль, також не склалися. До того ж, митрополит виступив з різким протестом проти розкриття давніх фресок: він вважав, що реставраційні роботи зміцнять позиції старообрядців. Через досить-таки напружену обстановку, Ф.Солнцеву неодноразово доводилося звертатися до впливових осіб із клопотаннями про те, щоб керівництво реставрацією храму було доручено саме йому. Й художник неодноразово отримував належну підтримку. Так, наприклад, 1843 р. обер-прокурор Синоду М Протасов клопотався у цій справі як перед Синодом, так і самим імператором. А в березні 1848 р. княгиня Орлова-Чесменська

пожертвувала на поновлення Софійського собору фантастичну на той час суму – 50 тис. руб. з тією, однак, умовою, що реставраційні роботи очолить саме Федір Григорович⁵³. Проте у Києві цього не хотіли ні митрополит Філарет, ні спеціально заснований Комітет з відновлення цього храму. Основна причина цього полягала в намаганні останнього заощадити кошти на реставраційних роботах, адже, виділяючи кошти на реставрацію, синод дав дозвіл зайві кошти, що не були витрачені, пускати на утримання його членів. Саме тому Комітет заради власної вигоди прагнув витратити на реставрацію собору якомога менше коштів. Це ставило Ф.Солнцева у вельми складне становище. Митець працював у досить скрутних фінансових умовах. Гроші, обіцяні на його утримання (1000 руб. на рік), навіть не були передбачені кошторисом. Художнику виплачували лише подорожні гроші (185 руб.) та добові (20–50 руб.) від Синоду. 1847 р. Федір Григорович перевищив витрати, котрі були йому визначені. В поясненні, поданому в Синод, митець зазначив, що він був вимушений взяти з собою учня й необхідні для виконання покладених на нього робіт матеріали. Синод попередив академіка про недопустимість перевищення виділюваних йому сум, однак його витрати компенсував⁵⁴.

Отож, участь Ф.Солнцева в дослідженнях давніх київських пам'яток мала важливі позитивні результати. Художня цінність відкритого ним храмового живопису була для нього безсумнівною. На відміну від переважної більшості колег-сучасників, які виявляли суто іконографічну зацікавленість пам'ятками, він добре усвідомлював, що жодне поновлення не може цілком та повністю бути адекватним оригіналу⁵⁵.

Крім того, митець мав власне бачення проведення реставраційних робіт та їх результатів. Так, оглядаючи живопис Успенського собору Києво-Печерської лаври, поновлення фресок у якому митрополит Філарет 1840 р. особисто доручив о.Іринарху, Ф.Солнцев висловив ряд суттєвих пропозицій. Згідно з його уявленнями, слід було: 1) весь новий живопис зробити темнішим, на всіх образах золоті прикраси написати ретельніше, перспективу та пейзажі зробити легшими й не такими різкими, так само, як і фігури в дальніх планах полегшити; 2) орнаменти замість білих написати жовтими, як і було раніше; букети квітів між орнаментами зовсім зняти; 3) давній живопис, що зберігся, – портрети царів, великих князів та архімандритів обережно вимити й підправити⁵⁶. Варто нагадати, що Федір Григорович дав ці рекомендації вже після завершення реставрації храму, а, значить, перші два пункти його порад передбачали виправлення та покращення роботи, проведеної поновлювачами. Високопрофесійне бачення художника та реставратора у повній мірі виявилось у тому, що митець охоплював увесь декор інтер'єру в цілому, й у той же час робив надзвичайно чіткі та конкретні зауваження щодо виправлення окремих деталей⁵⁷.

В порадах, що Солнцев давав своїм колегам та учням, виявлялося чітке художнє розуміння основних завдань відновлення давніх пам'яток. Фахові поради та пропозиції, запропоновані ним, знайшли належну оцінку. Так, С.Яремич вказував: «Ось голос компетентної особи і справжнього вченого, спосіб ви-

словлення точний, простий та зрозумілий – ризика вдачі справжнього фахівця. Небагатьма словами він охоплює весь зміст предмета. Багатьом, хто надто високої думки про себе як про знавця мистецтва, щоб угамувати свій руйнівний запал, слід було б повчитися в цього старого археолога якщо не знань, то принаймні обережності»⁵⁸.

Окрім активної реставраційної діяльності, Ф.Солнцев немало зробив й для прикрашення Покровського храму Свято-Покровського Голосіївського монастиря. Живописцю та реставратору, чії роботи у XIX ст. вважались зразками для інших його колег, святий Філарет доручив написати ікони для його вітваря. Це прохання було виконано: Федір Григорович написав «Розп'яття Спасителя», «Моління Христа про Чашу в Гефсиманському саду» й «Зраду Іуди». Всі вони були поміщені на трьох арках під зводом у восьмикутних різних позолочених рамах. Окрім них, для вітваря церкви митцем також було написано образ «Зняття і покладення у гроб Ісуса Христа». На стовпах між головним престолом та іконостасом також знаходились ікони, написані Ф.Солнцевим, – святих Василія Великого та Іоанна Златоуста⁵⁹.

Під час перебування у Києві митець займався не лише художньою творчістю та реставраційною діяльністю, а й брав якнайактивнішу участь в роботі Тимчасової комісії для розгляду стародавніх актів Південно-Західної Росії, заснованої 1844 р⁶⁰.

Тісні зв'язки з містом художника та реставратора не переривалися й після завершення київського періоду його творчої діяльності. Ф.Солнцев відвідував Київ, й ці його відвідини міста, ймовірно, мали офіційний науково-практичний характер. Адже митець, котрий вирушив 1867 р. до Києва разом з І.Срезневським, отримав на цю їх спільну поїздку досить-таки значну на той час суму в 3200 руб.⁶¹

Творча спадщина художника вражає своїми розмахом та різноплановістю. Окрім предметів старовини, художник та реставратор писав портрети настоятелів храмів, монастирів, а іноді й простих ченців; загальна кількість малюнків пензля митця досягає, за різними даними, від трьох до п'яти тисяч. Його малюнки й картини по праву називали живописним літописом Давньої Русі й вважали джерелом відродження вітчизняного стилю. Академією художеств було випущено ряд томів монументального видання частини малюнків Федора Григоровича під назвою «Древности Российского государства». Видання включило більш ніж 500 листів кольорових хромолітографій російських та українських пам'яток культури, зроблених з малюнків художника, а також шість зошитів текстового друкованого матеріалу⁶².

Також було видано великий альбом, у котрому було розміщено 325 малюнків «Типы и костюмы народов России». Тому можна з упевненістю твердити, що митцю російська та українська наука зобов'язані збереженням багатьох дорогоцінних матеріалів вітчизняної історії. Й донині Ф.Солнцев залишається видатним діячем у сфері художньої творчості та етнографії.

Крім того, художник брав якнайактивнішу участь в художньо-стильових пошуках шляхів розвитку російського й українського мистецтва. Ці творчі шукання, що розгорнулися в 30–40-х рр. XIX ст. в середовищі вітчизняних митців, привели до появи еклектики, яка поєднувала у собі різномірні й різночасові елементи стилів попередніх епох. Основний акцент робився на зверненні до мистецтва Візантії й Давньої Русі як до історичної та православної традиції. У формуванні нової естетики одне з провідних місць належало й Ф.Солнцеву. Значний матеріал з давньої російської історії, що був опрацьований та перекладений ним під час експедицій по країні, став у подальшому своєрідною базою для творчих пошуків майстрів нового художнього напрямку.

Про різноплановість творчого генія митця яскраво свідчить і те, що саме за його ескізами було створено знаменитий сервіз «Кремлівський». Експонатів такої пишності й краси в музеях Кремля є лише два. Перший – подарований Наполеоном Олександром I «Олімпійський» сервіз севрської мануфактури, котрий визнається самими французами за кращий виріб цієї фабрики. Другий же – один з останніх великих сервізів Імператорського фарфорового заводу, виготовлений 1837–1839 рр. за замовленням Миколи I й названий «Кремлівським». Із цього сервізу збереглося близько 1000 предметів, хоча він активно використовувався й час від часу для нього виготовлялися нові доповнення⁶³. Але, якщо севрський сервіз був виготовлений для весільних урочистостей, то солнцевський призначався для урочистих коронаційних обідів у першопрестольній та з самого початку мав символізувати пишність російського самодержавства.

Саме глибокі знання та творча сумлінність Ф.Солнцева, що принесли йому повагу та пошану багатьох колег, обумовили вибір Миколи I, коли він задумав замовити виготовлення сервізу в національному стилі. Причому імператор сам замовив стиль виробу й затвердив розроблений художником проект.

З самого початку «Кремлівський» сервіз планувалося виготовити в русько-візантійському стилі. При цьому Федір Григорович спробував взяти за основу вироби XVII ст. з їх самобутнім стилем та багатою орнаментовкою. Митець взяв за зразок саме цей стиль, в якому розкіш давньоруського столу, де гармонійно співіснував посуд найрізноманітніших країн та культур. Стиль, обраний Ф.Солнцевим, був обраний ним ще й тому, що в допетровську епоху, обрану ним в якості орієнтира, тогочасна культура ще не зазнала потужного натиску культури західноєвропейської, з її строго регламентованим сервіруванням.

Вражає, що для численних варіантів декору сервізу Федір Григорович використав лише два зразки: рукомийний прилад цариці Наталії Кирилівни Нарішкіної (Стамбул, XVII ст.) й тарілку царя Олексія Михайловича, виконану в майстернях Кремля у 1667 р.

Життєвий шлях художника був довгим. Й творчий доробок митця був належним чином оцінений ще за його життя. Коли у Відділенні російської та слов'янської археології Імператорського археологічного товариства⁶⁴ зайшла мова про 50-річчя діяльності художника, члени товариства підняли питання про відлиття окремої медалі на честь Федора Солнцева. Загальні зібрання чле-

нів товариства від 24 грудня 1874 р. та 4 квітня 1875 р. схвалило пропозицію Відділення, й утворило спеціальну комісію зі створення проекту нагороди. Згідно з ним, іменна медаль, на якій був викарбуваний портрет самого ювіляра; вона була урочисто вручена Федору Григоровичу на засіданні Імператорського археологічного товариства 20 травня 1876 р⁶⁵.

Помер Федір Григорович 1892 р. Поховали митця на Волковському кладовищі Санкт-Петербурга. Художник ніколи не забував свою малу батьківщину – рідне село Верхньонікульське. Перед смертю він залишив заповіт, згідно з яким перевів у церкву Святої Трійці рідного села грошовий внесок на спомин своєї душі. До наших днів на сільському погості ретельно доглядається могила матері двох уславлених митців – братів Солнцевих. Настоятелі місцевого Свято-Троїцького храму й донині докладають зусиль з догляду за нею.

Можна з упевненістю говорити, що у сучасній Росії не забули ні самого Федора Солнцева, ні інших членів його родини. Так, до наших днів на сільському погості ретельно доглядається могила матері двох уславлених митців – братів Солнцевих. Настоятелі місцевого Свято-Троїцького храму й донині докладають зусиль з ретельного догляду за нею.

2001 р. відбулося ряд урочистих заходів, присвячених уславленому художнику й реставратору. З нагоди сумної дати – 60-річчя затоплення міста Мологи водами Рибінського водосховища Державним історико-культурним музеєм-заповідником «Московський Кремль» у Рибінському історико-архітектурному й художньому музеї-заповіднику була організована виставка, на якій було представлено 54 акварельні роботи Федора Солнцева.

З нагоди 200-річчя з дня народження митця Державний Російський музей провів наукові читання, на яких виступали фахівці з Москви, Санкт-Петербургу, Новгороду, Ярославської області.

Й, нарешті, у травні-червні 2001 р. в Оружейній палаті Московського Кремля експонувалась ще одна виставка, присвячена 200-літньому ювілею з дня народження митця, яка познайомила відвідувачів з творчістю одного з визначних творців «російського стилю» в мистецтві.

На жаль, Україна не може похвалитися такою ж пам'яттю про митця, внесок якого в реставрацію й розпис найвидатніших пам'яток вітчизняної духовної культури важко переоцінити. Залишається сподіватися, що київський період творчості Федора Григоровича Солнцева невдовзі стане невід'ємною частиною наукових інтересів вітчизняних істориків та мистецтвознавців.

¹ Сакулин П.Н. Крепостная интеллигенция. // Великая реформа. – М., 1911. – Том 3 – С.66–104.

² Курмачева М.Д. Крепостная интеллигенция России. Вторая половина XVIII – начало XIX в. – М., 1963; Островский Г. Творчество крепостных художников XVIII – XIX вв. // Художник – 1978. – №3. – С.42–50; Познанский В.В. Крепостная интеллигенция. // Советская историческая энциклопедия. Том 8. Кошала – Мальта. – М., 1965. – С.65–68; Сивков К.И. Крепостные художники в селе Архангельском. Страницы истории крепостной интеллигенции. – М., 1998. – С.10–15.

ции начала XIX века. // Исторические записки. Выпуск 6. – М., 1940. – С.195–214; *его же*: о судьбе крепостных художников села Архангельского. // Там же. Выпуск. 38. – М., 1951. – С.230–252.

³ Сакулин П.Н. Указ. соч. – С.69–70.

⁴ Там же. – С.101.

⁵ Вклад северного крестьянства в развитие материальной и духовной культуры. – Вологда, 1980; Громыко М.М. Культура русского крестьянства XVIII – XIX веков как предмет исторического исследования. // История СССР – 1987 – №3 – С.39–60; Крестьянство Сибири XVIII – начала XX в. (Классовая борьба, общественное сознание и культура). – Новосибирск, 1975.

⁶ Камкин А.В. Некоторые черты правосознания государственных крестьян в XVIII в. // Социально-политическое и правовое положение крестьянства в дореволюционной России. – Воронеж, 1983 – С.96–103; Копанев А.А. Правотворчество и правосознание северного крестьянства в ХНІ–ХУІІ вв. // Вклад северного крестьянства в развитие материальной и духовной культуры. – Вологда, 1980 – С.53–55; Крутиков В.И. Правосознание крестьян и его отражение в крестьянском движении. // Социально-политическое и правовое положение... – С.177–185; Раскин Д.И. Использование законодательных актов в крестьянских челобитных середины XVIII в. (материалы к изучению общественного сознания русского крестьянства). // История СССР – 1979 – №4 – С.180–182.

⁷ Покровский Н.Н. Социально-политические взгляды крестьян. // Крестьянство Сибири в эпоху феодализма. – Новосибирск, 1982 – С.444–452.

⁸ Воскобойникова Н.П. К вопросу о грамотности северного крестьянства в первой четверти XVIII в. // Вклад северного крестьянства... – С.41–43; Раскин Д.И. Мирские челобитные монастырских крестьян первой половины XVIII в. // Вспомогательные исторические дисциплины – 1974 – № 6 – С.175–185; *его же*: Использование законодательных актов в крестьянских челобитных середины XVIII в. (Материалы к изучению общественного сознания русского крестьянства) // История СССР. 1979. № 4 – С.179–191.

⁹ Сакулин П.Н. Указ. соч. – С.75–76.

¹⁰ Амосов А.А. Крестьянский архив XVI столетия. // Археографический ежегодник за 1973 год. – М., 1974 – С.206; Бакланова [Швейковская] Е.Н. Приходо-расходные книги мирских старост монастырской вотчины конца XVII в. как исторический источник // Материалы XV сессии симпозиума по проблемам аграрной истории СССР. Вып. 1. Вологда, 1976. С.62–75; Благовещенская Е.В. Надписи крестьян и дворовых на книгах. // История СССР – 1965 – №1 – С.140–143; Бударагин В.П., Вдовина Л.Н. Крестьянские челобитные как источник по истории земельных отношений в монастырской вотчине первой половине XVIII в. // Проблемы истории СССР. М., 1973. С. 333–347; Воскобойникова Н.П. Родовой архив крестьянской семьи Артемьевых-Хлызовых. // Археографический ежегодник за 1966 год. – М., 1968. – С.384–405; Голин Р. «Напиши хоч едно слово своев рученьков...»: листування селян Дрогобищчини і стереотипи народної культури кінця XIX – початку XX ст. // Дрогобицький краєзнавчий збірник. Випуск XIII. – Дрогобиць, 2009. – С.351–361; *його ж*: «И с сущого сердца и с души»: селянський лист як мовно-літературне та історико-культурне значення. // Діалектологічні студії. 4. школи, постаті, проблеми. – Л., 2004. – С.332–352; Миненко Н.А. Письма сибирских крестьян XVIII в. // Вопросы истории – 1983. – №8 – С.180–183; Преображенский А.А. Расходная книга земского целовальника Совьевской волости Вятского уезда 1674-1675 гг. // Археографический ежегодник за 1966 г. – М., 1968. С.407–424.

¹¹ Громыко М.М. Культура русского крестьянства XVIII – XIX веков... – С.52.

¹² Воспоминания русских крестьян XVIII – первой половины XIX века. – М., 2006.

¹³ Казанский собор в Санкт-Петербурге. // http://ru.wikipedia.org/wiki/Казанский_собор_в_Санкт-Петербурге; Улыбин В. Яко ад сокрушилися. – СПб. – М., 2002. – С.30–31.

¹⁴ У свою чергу дідусь поета також був селянином, що приїхав до Москви з глибокої провінції й, працюючи на різних чиновницьких посадах, здобув дворянство. // <http://grigorev.ouc.ru/>

¹⁵ *Макеев С.* Аполлон с душой цыганской. Его любили все – от Фета до Высоцкого. // *Совершенно секретно* – 2010. – №07 (21) – С.28–29.

¹⁶ *Павловский Б.* Крепостные художники Худояровы. – Свердловск: Кн. изд-во, 1963. – 44 с., 9 л. ил.; Панкратов В. Немеркнущие краски; Хрустальный камень. Сокровища пропавшего сундука // *На смену!*. – 1972. – 28 окт., 21, 24 нояб.; *Силонова О.Н.* Худояровы // *Уральская историческая энциклопедия*. – Екатеринбург, 1998. – С.571; *Худоярова Н.П.* Родословие крепостных художников Худояровых из Нижнего Тагила // *Уральская родословная книга: Крестьянские фамилии*. — Екатеринбург, 2000. – С.255–294: ил.; [Худояровы, живописцы] // *Уральская икона: Живописная, резная и металлическая икона XVIII – начала XX века*. – Екатеринбург, 1998. — С.331–332.

¹⁷ Адреса музею: Російська Федерація, м. Нижній Тагіл, вул. Тагільська, 24; тел. (343) 524-25-74.

¹⁸ *Історія Української РСР.* У восьми томах, десяти книгах. Том третій. Україна в період розкладу феодално-кріпосницької системи. Скасування кріпосного права і розвиток капіталізму (XIX ст.). – К., 1978 – С.223–224.

¹⁹ *Коновалов Э.Г.* Словарь русских художников. Новый полный биографический. Более 2700 прославленных имен. Ретроспектива русских мастеров с древнейших времен до второй половины XX века. – М., 2008. – С.450.

²⁰ *Ганзенко Л.* Федір Солнцев: спроба наукової реабілітації. // *Пам'ятки України* – 1999. – №1 – С.111–123; *Макаров А.* Киевская старина в лицах. XIX век. – К., 2005 – С.593–595; *Підгора В.* Альбом акварелей академіка Федора Солнцева. // *Київська старовина* – 1996 – №3 – С.159–165.

²¹ *Алешин А.Б.* Развитие русской школы реставрационной живописи (XVIII – начало XX вв.) Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Л., 1978; *его же:* Развитие русской школы реставрационной живописи (XVIII – начало XX вв.) Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Л., 1978; *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. – М., 1986; *Калугин В.* «Я рисовал всю жизнь...». // *Памятники Отечества* – 1980. – №2. – С.70–75; *Лазарев В.Н.* Фрески Софии Киевской. // *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. – М., 1978 – С.65–115.

²² *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. – М., 1986; *Лазарев В.Н.* Фрески Софии Киевской. // *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. – М., 1978 – С.65–115.

²³ *Ганзенко Л.* Федір Солнцев: спроба наукової реабілітації. // *Пам'ятки України* – 1999. – №1 – С.111–123.

²⁴ *Братья Солнцевы* // <http://www.borok.ru/history/solntsev.shtml>

²⁵ *Моя жизнь и художественно-археологические труды, рассказ академика Ф.Г.Солнцева. 1801–1876.* // *Русская старина* – 1876 – том XVI – С.110–111.

²⁶ *Солнцев Егор Григорьевич.* http://www.art-catalog.ru/artist.php?id_artist=330

²⁷ Уявлення про діяльність Миколи I у сфері культури та мистецтва й реакцію на неї діячів культури свідчать чисельні документи: *Н.В. Гоголь.* Письмо Николаю I. // *Николай первый и его время. Документы, письма, дневники, мемуары, свидетельства современников и труды историков.* В 2-х тт. – М., 2002 – Том 2 – С.132–133; *Император Николай Павлович и русские художники в 1839 г. Письмо гр. Ф.П.Толстого к В.И. Григоровичу.* // *Там же.* – Том 2 – С.204–213; *Бурдин Ф.А.* Воспоминания артиста об императоре Николае Павловиче. // *Там же.* – Том 2 – С.277–285.

²⁸ *Высочков Л.* Николай I. – М., 2003 – С.467.

²⁹ *Высочков Л.* Указ.соч. – С.475–476.

³⁰ Памятники архитектуры в дореволюционной России. Очерки истории архитектурной реставрации. / Под общ. ред. доктора архитектуры А.С.Щенкова. – М., 2002 – С.44–45.

³¹ Каменская М.Ф. Воспоминания. – М., 1991 – С.262.

³² Высокочков Л. Указ. соч. – С.469.

³³ Там же. – С.467–468.

³⁴ На жаль, повне ім'я архітектора у джерелі не вказується. Відомо тільки, що 1844 р. ремонтними роботами у Гатчинському палаці керував Роман Іванович Кузьмін, котрий з 1841 р. обіймав посаду головного архітектора Міністерства Імператорського двора. Найбільш відомими спорудами, зведеними архітектором, в яких яскраво відобразились його художній смак та знання архітектурних стилів, вважаються храм при російському посольстві у Афінах, православний собор на вулиці Дарю в Парижі, грецька посольська церква у Санкт-Петербурзі (за участю архітектора Ф.Б.Нагеля; не збереглася), розкішний житловий будинок, зведений у стилі Відродження на Кінногвардійському бульварі в Санкт-Петербурзі та мармурова каплиця неподалік Літнього саду. Судячи з того, що Роман Іванович Кузьмін продовжував успішно працювати в Санкт-Петербурзі й після завершення ним керівництва ремонтними роботами у Гатчинському палаці, в даному випадку мова, ймовірно, ведеться про іншого архітектора.

³⁵ Тарасов Б.Н. Николай I и его время // <http://gosudarstvo.voskres.ru/tarasov/nic11.htm>

³⁶ Каменская М.Ф. Указ. соч. – С.156, 164.

³⁷ Мабуть, ці знаки були призначені пруським солдатам, що відзначилися у 1813 р. поряд з солдатами російськими.

³⁸ Тарасов Б.Н. Николай I и его время. // <http://gosudarstvo.voskres.ru/tarasov/nic11.htm>

³⁹ Тимофеев Л.В. В кругу друзей и муз. Дом А.Н.Оленина. – Л., 1983 – С.218.

⁴⁰ Підгора В Альбом акварелей академіка Солнцева. // Київська старовина – 1998 – №3(321) – С.161.

⁴¹ Зверев В.В. От поновления к научной реставрации. – М., 1999 // <http://www.rusarch.ru/zverev1.html>

⁴² Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. – М., 1986 – С.35.

⁴³ Слід зазначити, що саме з часу прийняття цих вимог в Російській імперії розпочався новий етап у розвитку справи охорони історичних й художніх пам'яток, що відрізнявся більш високим, ніж раніше, ступенем усвідомлення важливості даної справи у розвитку вітчизняної культури. Однак у той же час головною у визначенні «Будівельним уставом» правилами була заборона самовільних виправлень пам'яток. Будучи ж дозволенними властями, такі зміни могли здійснюватися на законних підставах. Нерідко, як це показувала практика, поновлення впроваджувалися на шкоду стародавнім пам'яткам, що було результатом як обмежених історичних знань, так й недосконалості теоретичних основ та методики реставраційних робіт. (Лисовский В.Г. «Национальный стиль» в архитектуре России. – М., 2000 – С.97–98).

⁴⁴ Зверев В.В. Указ. соч. // <http://www.rusarch.ru/zverev1.html>.

⁴⁵ Вздорнов Г.И. Указ. соч. – С.32.

⁴⁶ Варто зазначити, що в реставрації Софійського собору залучалися й професійні художники. Так, Федором Солнцевим були запрошені до участі у роботах з відновлення храму С.Мартинов та М.Шурупов. Однак їх роль в реставрації давнього живопису була незначною. Так, М.Шурупов лише склав кошторис робіт й разом з Федором Григоровичем знімав копії. Участь С.Мартинова в реставраційних роботах вивчена недостатньо ґрунтовно. Згідно з виявленими документами, він, скоріше за все, був художником-помічником Ф.Солнцева. – Ганзенко Л. Федір Солнцев: спроба наукової реабілітації. // Пам'ятки України – 1991 – №1 – С.112.

⁴⁷ Зверев В.В. Указ. соч. // <http://www.rusarch.ru/zverev1.html>

⁴⁸ Вздорнов Г.И. Указ. соч. – С.45.

- ⁴⁹ *Зверев В.В.* Указ. соч. // <http://www.rusarch.ru/zverev1.html>
- ⁵⁰ *Вздорнов Г.И.* Указ. соч. – С.45.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² *Веселовский Н.И.* История Императорского Русского Археологического общества за первое 50-летие его существования. 1846–1696. – Санкт-Петербург, 1900. – С.117–118.
- ⁵³ *Ганзенко Л.* Вказ. праця. – С.117.
- ⁵⁴ Там само.
- ⁵⁵ Там само.
- ⁵⁶ *Яремич С.* Еще о памятниках искусства Киево-Печерской Лавры // Киевская старина – 1900 – Т.71 – №10 – С.184–185.
- ⁵⁷ *Ганзенко Л.* Вказ. праця. – С.117–118.
- ⁵⁸ *Яремич С.* Указ. соч. – С.185.
- ⁵⁹ Игуменья *Татиана (Алатарцева)*. Богородичный Голосеевский монастырь. Русский Афон. – К., 2008. – С.89–90.
- ⁶⁰ *Підгора В* Вказ. праця. – С.160.
- ⁶¹ *Веселовский Н.И.* Указ. соч. – С.379.
- ⁶² Братья Солнцевы // <http://www.borok.ru/history/solntsev.shtml>
- ⁶³ Останне – з клеймом 1915 р.
- ⁶⁴ Відповідне засідання імператорського Археологічного товариства відбулося 27 листопада 1874 р.
- ⁶⁵ *Веселовский Н.И.* Указ. соч. – С.204.