

Анатолій АДРУГ



Декоративне мистецтво Чернігова
другої половини XVII - початку XVIII століть

Національний університет «Чернігівський Колегіум»
ім. Т.Г. Шевченка
Чернігівська обласна організація
Національної спілки краєзнавців України
Чернігівська обласна організація
Національної спілки художників України

Анатолій Адруг

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЧЕРНІГОВА
другої половини XVII –
початку XVIII ст.

Монографія

SCRIPTORIUM
Чернігів 2022

УДК 745/749 (477.51-25)“16/17”

А 32

*Рекомендовано до друку вченою радою
Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка
(протокол № 10 від 29 червня 2022 р.)*

Науковий редактор:

Дятлов В.О. – доктор історичних наук, професор.

Рецензенти:

Кара-Васильєва Т.В. – доктор мистецтвознавства, професор, академік
Національної академії мистецтв України;

Міляєва Л.С. – доктор мистецтвознавства, професор, академік Націо-
нальної академії мистецтв України.

*Монографія опублікована за видавничої допомоги
Науково-дослідного центру вивчення історії релігії та Церкви
імені Лазаря Барановича Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т.Г. Шевченка (Україна, Чернігів)*

Адрут Анатолій.

А 32 **Декоративне мистецтво Чернігова другої половини
XVII – початку XVIII ст.** – Чернігів: *SCRIPTORIUM*, 2022. –
152 с.: іл.

ISBN 978-617-95061-8-5

Дослідження кандидата мистецтвознавства, доцента, члена Націо-
нальної спілки художників України та Національної спілки краєзнав-
ців України присвячене декоративному мистецтву Чернігова другої по-
ловини XVII – початку XVIII ст. – важливий, цікавий і водночас недостат-
ньо вивчений сторінці українського образотворчого мистецтва.

Монографія є продовженням попередніх видань автора: «Архітек-
тура Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст.» (2008), «Живопис Черніго-
ва др. пол. XVII – поч. XVIII ст.» (2010, 2013) та «Графіка Чернігова
др. пол. XVII – поч. XVIII ст. (2017).

Видання призначається як для фахівців, так і для широкого кола
шанувальників вітчизняного мистецтва і культури.

УДК 745/749 (477.51-25)“16/17”

На першій сторінці обкладинки використано акварельне зображення килима
з гербом П. Полуботка роботи В.Г. Кричевського. Поч. XX ст.

ISBN 978-617-95061-8-5

© Адрут А.К., текст, 2022

© *SCRIPTORIUM*, макет, 2022

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ 1. Дереворізьблення та іконостаси	12
Розділ 2. Килими	33
Розділ 3. Вишивка та гаптування	41
Розділ 4. Металопластика	58
Розділ 5. Кераміка та гутне скло	84
Висновки	109
Список використаних джерел та літератури	115
Ілюстрації	131

ВСТУП

У наші дні набувають актуальності дослідження регіональних особливостей декоративного мистецтва та його місця і значення в загальному розвитку української образотворчості та мистецтва інших країн. Актуальність зумовлюється також потребою відтворення своєрідності декоративного мистецтва Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст., окремих його видів, творчості майстрів та пам'яток, пов'язаних з Черніговом. Про його важливе суспільне значення свідчить той факт, що увага до витворів майстрів з'явилась у др. пол. XVII ст., тобто майже одночасно з їх створенням.

У книзі І. Галятовського „Скарбница потребная” (Новгород-Сіверський, 1676 р.) згадується великий дзвін чернігівського Єлецького монастиря. Йдеться також про те, що 1676 р. чернігівський полковник В.А. Дунін-Борковський „поставив” цегельню для ремонту Успенського собору Єлецького монастиря і зведення трапези, на якій працював цегельник Яким Філоненко з Гадяча.

Срібна шата кіоту чудотворної ікони Іллінської Богоматері згадується в чернігівських виданнях „Руно орошенное” Д. Туптала 1696 р., „Полуустав” 1703 р., „Дзеркало від писання божественного” 1705 р. Про неї говориться також у Літописі С. Величка 1720 р. Про дзвін для дзвіниці чернігівського Борисоглібського монастиря (будинку Колегіуму) мовиться у згаданому виданні „Дзеркало від писання божественного” 1705 р.

Перша згадка про різьблений іконостас Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря XVII ст. знаходиться в тексті розлогої епітафії, написаної чернігівським архієпископом і літератором Іваном Максимовичем. Вона була гравірована на мідній посрібленій пластині і знаходилась поряд з портретом В.А. Дуніна-Борковського над його похованням в Успенському соборі у 1702 р. У ній ідеться про благодійницьку діяльність померлого¹.

Багато цікавих спостережень про роботу гутників, гончарів, теслярів, „звонників”, конвісарів, різьбярів, токарів, ковалів, шабельників виклав Климентій Зіновійв у рукописному збірнику 1700–1709 рр., який був знайдений у монастирі біля Чернігова².

¹ Адруг А. Живопис Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. Чернігів: Вид-во Чернігівського ЦНП, 2013. С. 91–83.

² Зіновійв К. Вірші. Приповісті посполиті. Київ: Наукова думка, 1971. 391 с.; Ісиченко І. Історія української літератури епохи Бароко (XVII–XVIII ст.). Навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів. Львів: Святогорець, 2011. С. 378.

І на сьогоднішній день залишається важливим джерелом для вивчення історії культури і мистецтва Чернігівщини праця О.Ф. Шафонського, підготована 1786 р., а опублікована в Києві 1851 р.³ Являють інтерес Археологічні нотатки, тобто записи історико-культурного характеру, зроблені Т.Г. Шевченком у жовтні 1845 – весною 1846 рр. Неабияку роль у розвитку краєзнавчих й історико-мистецьких досліджень відіграла діяльність чернігівського архієпископа Філарета Гумілевського. Спочатку його статті та студії інших авторів друкувались у „Черниговских епархиальных известиях”, які він започаткував. Згодом вони опубліковані у виданні „Историко-статистическое описание Черниговской епархии”, яке вийшло друком у Чернігові 1873–1874 рр. у семи книгах⁴. Для нас являють інтерес нариси про Архієрейський дім (Кн. 2), чернігівський Єлецький монастир (Кн. 3), Борисоглібський та П’ятницькій монастирі у Чернігові (Кн. 4) та про Чернігів (Кн. 5).

Наукове вивчення декоративного мистецтва Чернігова зазначеного періоду почалось наприкінці ХІХ ст. Це було пов’язано з розвитком мистецького колекціонування і музейництва. Першим загальнодоступним музейним закладом у Чернігові став Музей Чернігівської губернської вченої архівної комісії, який почав діяти в листопаді 1896 р. у будинку на розі вулиць Бульварної (нині Преображенська) та Гончої⁵. У 1900 р. в Чернігові відкрився інший музей – Чернігівське єпархіальне давньосховище. Створений Чернігівською духовною консисторією при Чернігівській духовній семінарії як Центральний єпархіальний історичний музей⁶. У 1902 р. відкрито Чернігівський музей українських старожитностей В.В. Тарновського. Для нього добудували і переобладнали приміщення ремісничого класу сирітського будинку на околиці міста⁷. 1898 р. у Києві побачив світ

³ Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малой России, из частей коей оно наместничество составлено. Киев: Университетская тип-фия, 1851. 672 с., 4 вкл., карт.

⁴ Коваленко О.Б. До питання про авторство „Историко-статистического описания Черниговской епархии” / О. Коваленко, О. Тарасенко. *Україна і Росія в панорами століть*. Чернігів, 1998. С. 195–206.

⁵ Линюк Л. Музей Чернігівської губернської вченої архівної комісії. *Родовід*. 1996. № 2 (14). С. 39–44.

⁶ Ісаєнко О. Історія Чернігівського єпархіального давньосховища. *Родовід*. 1996. № 2 (14). С. 60–64.

⁷ Чернігівщина. Енциклопедичний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. Київ: УРЕ, 1990. С. 791–792.

добре ілюстрований каталог українських старожитностей колекції В.В. Тарновського, до якого увійшли пам'ятки козацького періоду – зброя, предмети домашнього вжитку, клейноди, антими́нси, окрайки з вишивкою, клейноди, сідла, кінська зброя.

Важливим явищем в історії дослідження мистецької спадщини Чернігівщини став XIV Всеросійський археологічний з'їзд, який проходив у Чернігові з 1 до 12 серпня 1908 р. В експозицію великої виставки з'їзду увійшли твори зі згаданих чернігівських музеїв, а також спеціально зібрані з різних місць губернії. На кошти Д.Я. Самоквасова було видано каталог виставки. Із виступів учасників можна виділити повідомлення П.М. Добровольського про іконостас Введенської церкви чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря та В.Г. Дроздова про збереження різьблених царських воріт іконостасу Катерининської церкви у Чернігові. Протоколи всіх засідань, деякі доповіді і повідомлення побачили світ у трьох томах „Трудов XIV Археологического съезда”⁸.

На основі чернігівських зібрань з'являються публікації. Варто назвати статті П.М. Савицького у місцевій газеті „Черниговская земская неделя” про вишивку та статті і книгу В.Л. Модзалевського „Основні риси українського мистецтва” (Чернігів, 1918). Окремо слід згадати розділи про різьблення іконостасу Успенського собору в Чернігові, пам'ятки золотарства, дерев'яні царські ворота для Катерининської церкви та срібні з Борисоглібського собору в Чернігові, написані П.М. Савицьким для спільної роботи з В.Л. Модзалевським, яка була підготована у 1914 р. і побачила світ у 1992 р. Автор висловив цікаві спостереження і зафіксував наявність і стан пам'яток на той час. Він також спирався на матеріали згаданого опису Чернігівської єпархії⁹.

Про важливе значення іконостасу XVII ст. чернігівського Успенського собору наголосив у своїх працях С.А. Таранушенко, який влітку 1916 р. досліджував чернігівські пам'ятки. Головна заслуга дослідника в тому, що він зафіксував іконостаси чернігівських храмів у вигляді фотографій та словесно – Успенського собору та Яківського храму Єлецького монастиря, Введенської церкви Троїцько-

⁸ Коваленко А.Б. XIV Всероссийский археологический съезд и развитие исторических исследований на Черниговщине. *Проблемы археологии Южной Руси. Материалы историко-археологического семинара „Чернигов и его округа в IX–XIII вв.”*. Чернигов, 26–28 сентября 1988. Киев, 1990. С. 123–128.

⁹ Модзалевский В.Л. *Очерки искусства Старой Украины*. Чернигов. *Чернігівська старовина: Зб. наук. пр., присвяч. 1300-літтю Чернігова*. Чернігів, 1992. С. 101–142.

Іллінського монастиря. Усі вони до наших днів не збереглися. Важливе значення мала публікація якісних фотографій пам'яток Чернігова (перш за все втрачених іконостасів) у великоформатному виданні 1911 р.¹⁰

У 1920-х рр. побачили світ після смерті автора дослідницькі праці В.Л. Модзалевського, підготовані у попередньому десятилітті. Маються на увазі велика стаття про роботу людвисарів та конвисарів, написана на основі пам'яток із зібрання В.В. Тарновського, та ґрунтовне дослідження про роботу гутників Чернігівщини¹¹. У 1920-х рр. побачили світ результати досліджень мистецтва кахлів Чернігівщини Є.Г. Спаської. Дослідниця розглядала кахлі XVIII–XIX ст., але тяглість традицій кахлярства дозволяє говорити про поширеність прийомів майстрів і у XVII ст.¹² 1927 р. побачила світ стаття С.А. Таранушенка про „полуботчишину” сорочку (опис її зроблено автором в 1919 р.)¹³. Статтю у вигляді каталогу творів золотарства з зібрання Чернігівського державного музею 1928 р. опублікував у науковому збірнику працівник музею В.Г. Дроздов¹⁴. Він класифікував твори та зробив їх опис. Колекціям Чернігівського історичного музею присвячені невеликі книги С.Г. Баран-Бутовича 1930 і 1931 рр.¹⁵

Після Другої світової війни одночасно з відбудовою народного господарства розпочалися реставраційні роботи пам'яток архітектури Чернігова та пов'язаних з ними творів мистецтва. Мабуть, першою публікацією про результати цих робіт стала книга І.О. Ігнаткіна

¹⁰ Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории. Киев: Фото-лито-типография С.В. Кульженко, 1911. 207 с.: ил.

¹¹ Модзалевский В. До історії українського ліярництва (Про людвисарів та конвисарів). 36. секції мист. Київ, 1921. С. 3–23; Його ж. Гуті на Чернігівщині. Київ, 1926. 193 с.: іл.

¹² Спаська Є. Кахлі Чернігівщини (XVIII–XIX ст.). Попереднє звітлення. Київ, 1927. 24 с.: іл.; Її ж. Ганчарські кахлі Чернігівщини XVIII–XIX ст. 4-й етюд з циклу „Чернігівське ганчарство”. Київ: Вид-во київського крайового сільгоспмузею та П.П.П. виставки, 1928. 30 с.: іл.

¹³ Таранушенко С. „Полуботчишина” сорочка. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр.: монографічні видання, статті, рецензії, додатки, таранушенкознавчі студії, ілюстрації, довідкові матеріали* / Упоряд.: О.О. Савчук та ін. Харків: Вид.: Савчук О.О., 2011. С. 136–139.

¹⁴ Дроздов В. Датоване культове срібло XVII ст. в Чернігівському державному музеї. *Чернігів і Північне Лівобережжя*. Київ, 1928. С. 325–346.

¹⁵ Баран-Бутович С. Людвисарські вироби XVII–XVIII ст. у Чернігівському державному музеї (гармати та дзвони). Чернігів, 1930. 16 с.; Його ж. Чернігів як об'єкт історично-краєзнавчих екскурсій. Чернігів, 1931. 54 с.: іл.

„Чернигов”, в якій згадувались віднайдена в 1951 р. керамічна плита з датою 1702 р. у будинку чернігівського Колегіуму¹⁶. Того ж року побачила світ книга Д.Н. Яблонського, де йдеться про будівельну кераміку (цеглу) чернігівських споруд, які нас цікавлять¹⁷. У багато ілюстрованих книгах Г.Н. Логвина йдеться про пам’ятки мистецтва Чернігова, які розглядаються в цій роботі, висловлено цікаві думки і спостереження, хоча можна зустріти і помилкові твердження щодо атрибуції деяких творів¹⁸.

У 1966 р. у Києві вийшли друком „Нариси з історії українського мистецтва”, а 1969 р. у Львові побачили світ „Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва”. В 1960-х рр. почали виходити томи першого видання „Історії українського мистецтва”. Третій том присвячений мистецтву XVII–XVIII ст. В цих виданнях розглядаються окремі твори декоративного мистецтва, пов’язані з Черніговом, у контексті загального розвитку художнього процесу, що зумовило фрагментарний характер викладу матеріалу¹⁹. У двох останніх виданнях вміщені статті П.М. Жолтовського про художню обробку металу. В них, а також в окремих книгах автора розглядаються й пам’ятки з Чернігова²⁰. У 1970 р. побачили світ ґрунтовні монографії М.З. Петренка та І.Г. Спаського, присвячені українському золотарству та дукатам і дукачам України. Вони підсумували зроблене в цих напрямках на той час²¹. 1988 р. вийшла з друку книга О.П. Кошового про будівельну кераміку України. У ній іде мова і

¹⁶ Игнаткин И. Чернигов. Москва: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1955. С. 70.

¹⁷ Яблонский Д.Н. Порталы в украинской архитектуре. Киев: Изд-во Академии архитектуры Украинской ССР, 1955. 143 с.: ил.

¹⁸ Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1965. 251 с.: ил.; 2-е вид. Москва: Искусство, 1980. 287 с.: ил.; Його ж. По Україні. Стародавні мистецькі пам’ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 462 с.: іл.

¹⁹ Нариси з історії українського мистецтва. Київ: Мистецтво, 1966. 670 с.: іл.; Історія українського мистецтва: У 6 т. Київ, 1968. Т. 3. Мистецтво др. пол. XVII – XVIII ст. 439 с.: іл.; Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969. 191 с.: іл.

²⁰ Жолтовський П.М. Художній метал. Історичний нарис. Київ: Мистецтво, 1972. 114 с.: іл.; Його ж. Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1973. 132 с.: іл.

²¹ Петренко М.З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 132 с.: іл.; Спаський І.Г. Дукати і дукачі України. Історико-нумізматичне дослідження. Київ: Наукова думка, 1970. 168 с.: іл.

про застосування звичайної та фігурної цегли, керамічних плиток для підлоги і черепиці у спорудах Чернігова і Чернігівщини²².

У 1990-х рр. позбавились дослідження декоративного мистецтва України. Побачив світ навчальний посібник О.Р. Тищенка „Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.) (Київ, 1992 р.). Слід відзначити статті Л.І. Виногородської 1992 і 1995 рр. про чернігівські кахлі, а також книгу Ю.П. Лашука „Українські кахлі IX–XIX століть”²³.

Нову сторінку в дослідженні української вишивки та гаптування відкрили статті та книги Т.В. Кари-Васильєвої. 1996 р. вийшла монографія „Літургійне шитво України XVII–XVIII століть”. Згодом з’явилися й інші книги²⁴. В цих публікаціях йдеться і про творчість майстринь чернігівського П’ятницького монастиря. Важливе значення має думка дослідниці про те, що саме на Чернігівщині був започаткований стиль бароко у гаптуванні, і що цьому багато в чому сприяла творчість відомого художника і гравера І. Щирського, який був тісно пов’язаний життям і діяльністю з Черніговом і Чернігівщиною.

Не один рік присвятила вивченню колекції вишивки козацької старшини із Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського В.В. Зайченко²⁵. З-поміж статей дослідниці представляє інтерес публікація про осередки гаптування на Чернігівщині²⁶. Українським панським килимам присвячена кандидатська дисертація Г.В. Когут та статті, серед яких для нас є важливими розвідки про килим з гербом П. Полуботка та професійне килимарство²⁷ Плідно працює

²² Кошовий О.П. Будівельна кераміка України. Київ: Наукова думка, 1988. 136 с.: іл.

²³ Лашук Ю.П. Українські кахлі IX–XIX ст. Ужгород, 1993. 80 с.: іл.

²⁴ Кара-Васильєва Т.В. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. Львів: Свічадо, 1996 230 с.: іл.; Ї ж. Шедеври церковного шитва. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української православної церкви, 2000. 96 с.: іл.; Ї ж. Історія української вишивки. Київ: Мистецтво, 2008. 164 с.: іл.

²⁵ Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. Каталог колекції Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського / Автор вст. статті та укладач В. Зайченко. Київ: Родовід, 2001. 200 с.: іл.; Ї ж. Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Київ: Родовід, 2015. 108 с.: іл.

²⁶ Зайченко В. Гаптарство на Чернігівщині. Осередки гаптування. *Скарбниця української культури. Зб. наук. пр.* Чернігів, 2012. Вип. 14. С. 228–238.

²⁷ Когут Г. Професійні майстерні на „килимовій мапі” України XVII–XVIII ст.: факти, міфи, гіпотези. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія: мистецтвознавство.* Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2002. Вип. 2. С. 132–142; Ї ж. Килим з гербом Павла Полуботка. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* Харків: ХДАДА, 2003. № 1. С. 56–63.

над вивченням колекції творів золотарів Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського Г.П. Арендар, яка зробила аналітичний опис пам'яток та провела ряд атрибуцій. Результати роботи викладені у низці статей та окремих ілюстрованих виданнях²⁸.

Різьбленню на дереві та іконостасам присвячені публікації В.Г. Пуцка, І. Голода, С.В. Оляніної, художній обробці металу – М.М. Блакитного, Б. Кіндратюка, О. Мальченка, О. Травкіної, кераміці – О.О. Дядечко, Ю.М. Ситого, українському кахлярству – А. Колупаєвої та І.В. Штанкіної. Реставрації, реконструкції та дослідженню срібної шати кіоту ікони „Іллінської Богоматері” присвячено виступ на конференції та публікація художника-реставратора В.М. Голуба²⁹. Під час археологічних досліджень Батурина останніх років було знайдено фрагмент керамічної дошки, який дуже подібний до відповідної частини плити з гербом І. Мазепи на фасаді будинку Колегіуму у Чернігові. Про це йдеться в публікаціях В.І. Мезенцева, В.П. Коваленка, О.Б. Коваленка та в окремому підрозділі кандидатської дисертації „Керамічний комплекс Батурина XVII – початку XVIII століть” (Київ, 2017 р.) Л.В. Мироненко.

Таким чином, ступінь наукового вивчення декоративного мистецтва Чернігова зазначеного періоду не можна назвати задовільним. З'ясовано, що досі відсутнє цілісне комплексне дослідження як кожного з видів декоративного мистецтва Чернігова, так і всього його в цілому. Попередні дослідники звертались до окремих колекцій (зібрань) творів декоративного мистецтва, або розглядали пам'ятки в контексті загального розвитку українського мистецтва. Як результат, з'являється фрагментарність. Докладніше про стан вивченості тієї чи іншої пам'ятки або пов'язані з цим проблеми викладено у відповідних місцях цього дослідження.

Мета цієї роботи полягає у комплексному дослідженні декоративного мистецтва Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. як особливої і органічної частини образотворчого мистецтва Чернігова й України. Для досягнення поставленої мети необхідно проаналізувати стан

²⁸ Арендар Г. Срібний посуд XVII – поч. XX ст. *Колекція Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського: Альбом*. Київ: Родовід, 2006. 176 с.: іл.; Ї ж. Срібні оклади Євангелій XVII–XIX ст. з зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Київ: Київське товариство „Купола”, 2021. 260 с.: іл.

²⁹ Голуб В.М. Реставрація, реконструкція та дослідження срібної шати Богородиці Троїцько-Іллінської Чернігівської. *Наукові доповіді VIII Міжнародної наук.-практ. конф. „Дослідження, реставрація та превентивна консервація музейних пам'яток. Сучасний стан. Перспективи. 23–27 травня 2011 р.”* Київ, 2011. С. 99–106.

розробки тем розділів та охарактеризувати джерельну базу дослідження. Постає також завдання розглянути окремі види декоративного мистецтва Чернігова означеного періоду – дереворізьблення та іконостаси, килими, вишивка та гаптування, металопластика, кераміка та гутне скло. Вирішення зазначених завдань вимагає комплексного підходу до використання джерел. Одразу слід наголосити, що головним джерелом є самі пам'ятки декоративного мистецтва Чернігова, які зберігаються у музейних зібраннях чи знаходяться в архітектурних спорудах. Окреме завдання – виділити твори, пов'язані з Черніговом, для безпосереднього розгляду. Серед опублікованих документів важливе значення мають Літопис Самійла Величка, подорожні щоденники Павла Халєбського, листування чернігівських архієпископів. Багато цікавого містять описи майна гетьман Івана Самойловича та його сина Григорія – чернігівського полковника 1690 р., а також майна сім'ї чернігівського полковника Павла Полуботка і речей Єлецької релігійної громади в Чернігові 1922 р. Непубліковані звіти 1971 і 1973 рр. дозволяють відтворити проведення реставраційних і консервативних робіт на чернігівських пам'ятках архітектури. Звіт 1953 р. про відрядження Г.Н. Логвина для вивчення пам'яток в історичних містах України висвітлює деталі влаштування черепичних покрівель та декорацій фасадів.

Результати попередніх досліджень та актуалізована джерельна база складають основу для вирішення сформульованих завдань та досягнення мети. Наукова новизна полягає в тому, що вперше поставлена і комплексно розглянута важлива наукова проблема – розвиток і особливості декоративного мистецтва Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. Простежено взаємозв'язки з мистецтвом інших країн. Практичне значення дослідження полягає в тому, що основні положення, результати та матеріали можна використати в подальших наукових пошуках, у процесі викладання в навчальних закладах різного рівня, у читанні лекцій і проведення екскурсій, у музейній та краєзнавчій діяльності задля розвитку туристичної галузі, у роботі для підготовки „Зводу пам'яток історії та культури України” (Чернігівська обл.). Структура роботи зумовлена специфікою декоративного мистецтва, метою і завданнями дослідження. Вона складається зі вступу, п'ятьох розділів і висновків. Додається список використаних джерел та літератури, а також ілюстрації.



РОЗДІЛ 1.

ДЕРЕВОРІЗЬБЛЕННЯ ТА ІКОНОСТАСИ

Сприятливі природні і кліматичні умови та наявність великих лісових масивів сприяли тому, що дерево на Чернігівщині здавна стало головним матеріалом для будівництва і виготовлення різних речей. Тому художня обробка дерева представляє широку галузь декоративного мистецтва. Вона охоплює обладнання жител і меблі, знаряддя праці, посуд, предмети обрядового і церковного призначення, транспортні засоби, музичні інструменти, різноманітні прикраси та дитячі іграшки. Різьбярі робили дошки для вибійки, форми для кахель, керамічних ікон і рельєфів. Зразків таких робіт від давніх часів майже не збереглося. Більш відоме архітектурне різьблення на дереві. Маються на увазі профільовані і різьблені стовпи, одвірки, частини перекриття, стелі, сволоки, різьблення віконних лиштв. Характер різьблення окремих деталей будівель зумовлювало їхнє архітектурно-конструктивне призначення. Цілком справедливо зауважив свого часу П.Г. Юрченко, що художнє оздоблення сволоків було одним із кращих зразків архітектурного різьблення в Україні давніх часів. Саме сволок посідав чільне і відповідальне місце в інтер'єрі житла³⁰.

Сволок був головним несучим елементом у влаштуванні стелі. Це – дерев'яна балка, повёрх якої і вкладалась стеля. Вона була відкрита в інтер'єрі і перебувала на видному місці в оселі. Найчастіше сволок лежав на поздовжній осі будівлі і мав чотиригранну форму. Поряд з архітектурно-конструктивною роллю він ніс важливе символічне навантаження оберегу. Тому сволоки часто оздоблювались різьбленими символічними знаками, орнаментальними мотивами і написами з відомостями про господаря та час побудови. На українському Поліссі довгий час існували стелі таких видів – трикутні, трапецієподібні та напівкруглі. Найчастіше стелі білились крейдою, а сволоки з різьбленням залишали відкритими³¹. Була і двохила, так звана „горбата стеля”, яка зустрічалась і в інших регіонах України навіть у XIX ст. Таку стелю зафіксував Т.Г. Шевченко у двох арку-

³⁰ Юрченко П.Г. Дерев'яна архітектура. *Історія українського мистецтва: У 6 т.* Київ, 1968. Т. 3. С. 68.

³¹ Косьміна Т.В. Поселення та житло. *Культура і побут населення України.* Київ, 1991. С. 89.

шах альбому офортів „Живописная Украина” (1844 р.) – „Старости” та „Дари в Чигирині 1649 р.”³²

Така „горбата стеля” була влаштована в XVII ст. у найдавнішій житловій споруді з дерева Лівобережної України, яка частково збереглася. Мається на увазі „Будинок Феодосія” на території чернігівського Єлецького монастиря. До наших днів він дійшов із суттєвими змінами. На „Абрисі Чернігівському” 1706 р. будинок зображений одноповерховим і майже квадратним у плані³³. У найбільшій кімнаті споруди, де нині мешкають черниці, зберігся різьблений сволок. Нині на ньому тримається плоска стеля. На початку XX ст. залишалася ще „горбата стеля”. Про це свідчить знімок, зроблений М.М. Ушаковим для доповіді Ф.Ф. Горностаєва на XIV Всеросійському археологічному з’їзді, який відбувся у Чернігові в серпні 1908 р. Фото було опубліковане в статті Г. Павлуцького, яка побачила світ в 1911 р.³⁴ Мабуть, на той час сволок був майже у первісному вигляді. На його центральну частину спирається стовпчик, який підтримує двохсхиле перекриття. Саме ця відповідальна ділянка має потовщення для кращого виконання конструктивної функції і витримки навантаження. На нижній площині в цьому місці вирізьблена лише розетка без профілювання. По обидва боки від центральної частини нижня площина сволоку оздоблена різьбленим крученим орнаментом, що нагадує віршовку. На бічній площині вирізьблено напис: <<ПРИ ФЄСВДО: УГЛИЦ: АХІ: РО АХНИ>> (При Феодосії Углицькому архімандриті року 1688).

Особливу увагу привертали двері, які були входом до житла чи храму. Тому різьбленню на одвірках надавали великої ваги. Воно було дрібнішим і складнішим, ніж на сволоках і карнизах. Ця відмінність зумовлена тим, що одвірки знаходились найближче до людей. Важливу роль в оздобленні одвірків поряд з орнаментами виконували шрифтові написи. На думку дослідників, архітектурне різьблення виконували самі теслярі, а не різьблярі, які працювали над створенням іконостасів³⁵. Як приклади, можна назвати оздоблення одвірків

³² Юрченко П.Г. Народна архітектура. *Історія українського мистецтва: У 6 т.* Київ, 1970. Т. 4. Кн. 2. С. 47.

³³ Адруг А.К. Архітектура Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. Чернігів: Вид-во Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С. 62–64.

³⁴ Павлуцкий Г. Гражданское зодчество на Украине. *История русского искусства.* Москва, 1911. Т. II. Допетровская эпоха (Москва и Украина). С. 414.

³⁵ Юрченко П.Г. Дерев’яна архітектура. С. 68–69.

західних дверей Троїцької церкви в Пакулі 1710 р. та Вознесенської церкви в Березні 1759 р. неподалік від Чернігова³⁶.

Визначною пам'яткою українського мистецтва XVII ст. був іконостас Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові. До наших днів він не зберігся. Його влаштування пов'язане з відбудовою давньоруського Успенського храму в нових архітектурних формах у 1670-х рр. Будівничі, виконуючи замовлення, дбайливо поставились до споруди XII ст. Давні конструкції і форми не були порушені. Центральну баню зробили вищою, звели менші бані з чотирьох боків. Новий дах утворив на західному фасаді трикутні фронтони. Після завершення зовнішніх будівельних робіт Успенський собор поєднав особливості архітектури Київської Русі та зодчества українського бароко др. пол. XVII – поч. XVIII ст.³⁷ При проведенні внутрішніх робіт головна увага була приділена іконостасу. Мабуть, вперше він згадується в епітафії, текст якої був виконаний гравером на мідній посрібленій пластині, що висіла поряд з портретом В.А. Дуніна-Борковського над його похованням у нартексі Успенського храму чернігівського Єлецького монастиря. За свого чернігівського полковництва (1672–1687 рр.) В.А. Дунін-Борковський надав значні кошти на відновлення храму. В епітафії зокрема сказано:

*„Он даде иконостас, фелоны, сосуды
Сребрение, его то уклад, кошт и труды”*³⁸.

Згадки про іконостас та його короткі описи є у відомій, вже згадуваній праці О.Ф. Шафонського та в інших публікаціях XIX ст. Своєю ґрунтовністю виділяється праця П.М. Добровольського про чернігівський Єлецький монастир. Автор зазначив, що елецький іконостас є рідкісним твором і мав велику схожість із давнім іконостасом Успенського собору Києво-Печерської лаври³⁹. У 1914 р. В.Л. Модзалевський та П.М. Савицький підготували до друку нарис „Очерки искусства Старой Украины. Чернигов”. Іконостасу Успенського собору Єлецького монастиря присвячений невеликий розділ, який написав П.М. Савицький. Подано опис твору і зазначено, що

³⁶ Таранушенко С.А. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України, Повна редакція / Передне слово С.І. Білокінь; передм., наук. ред., додатки В.В. Вечерський; упоряд., прим. О.О. Савчук. Харків: Вид.: Савчук О.О. 2014. Фото на с. 124, 346, 347.

³⁷ Адруг А.К. Архітектура Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. С. 104–108.

³⁸ Адруг А. Живопис Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. С. 93.

³⁹ Добровольский П.М. Черниговский Елецкий Успенский первоклассный монастырь. Историческое описание. Чернигов: Тип-фия губернского земства, 1900. С. 100.

його влаштовано заходами В.А. Дуніна-Борковського в останній чверті XVII ст. (кін. 70-х – поч. 80-х рр.)⁴⁰.

У січні 1917 р. конкурсна робота студента Харківського університету С.А. Таранушенка на тему „Іконографія українських іконостасів” (девіз „Лебідь”) отримала золоту медаль. У рецензії на цю роботу від 12 січня 1917 р. Ф.І. Шміт відзначив високий рівень проведеного дослідження і важливе її значення для подальших праць вчених. Влітку попереднього 1916 р. С.А. Таранушенко досліджував іконостаси Чернігова. Нині оригінал цієї роботи зберігається в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського в Києві⁴¹. Текст роботи з рецензією Ф.І. Шміта опубліковано в 2011 р.⁴² Раніше матеріали цього дослідження побачили світ у двох публікаціях⁴³. С.А. Таранушенко підтримав думку П.М. Добровольського про близькість чернігівського твору до іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври кін. XVI – поч. XVII ст. Він дійшов висновку, що авторами чернігівського іконостасу були майстри із Києва, які вважались кращими на той час. Із цього погляду зростає значення чернігівського твору для українського мистецтва. На думку дослідника, цей іконостас став для Чернігова тим, чим був свого часу Софійський собор для Києва. С.А. Таранушенко описав іконостас станом на літо 1916 р., реконструював розміщення ікон, бо його цікавила перш за все іконографія. Різьблення та архітектурних членувань майже не торкався. Спираючись на описи XIX ст., автор дослідження з’ясував, які ж складові частини іконостасу були втрачені⁴⁴.

Г.Н. Логвин відніс створення іконостасу Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря до 1668–1670 рр. Він наголосив на великій подібності цього твору до згаданого іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври⁴⁵. А.К. Адруг висловив припущення про можливість праці в Чернігові майстрів-різьбярів із Білорусії, які

⁴⁰ Модзалевский В. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. С. 116–118, 139.

⁴¹ Таранушенко С.А. Иконография украинских иконостасов. Медальное сочинение. Рукопись 1917 г. 399 с. + 20 табл. + 20 фото // Національна бібліотека ім. В.І. Вернадського НАН України. Інститут рукописів. Ф. 278. № 105.

⁴² Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. 186 с.: ил.

⁴³ Таранушенко С. О украинском иконостасу XVII и XVIII в. *Зборник за ликовне уметности*. Нови Сад, 1975. Кн. 11. С. 111–145; Його ж. Український іконостас. *Записки наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка*. Львів, 1994. Т. 227. С. 140–171.

⁴⁴ Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. С. 123–140.

⁴⁵ Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. С. 93–94.

тоді склали ядро у майстерні московської „Оружейної палати”. Разом з ними працювали українські та російські різьбярі. Ця школа різьблення набула широкого поширення⁴⁶. Окрему статтю чернігівським іконостасам присвятив В.Г. Пуцко. Найбільше уваги він приділив іконостасу Успенського собору Єлецького монастиря, який створений заходами І. Галятовського в 1669–1676 рр. Автор висловив думку, що іконостас чернігівського Успенського собору став зразком для побудови іконостасу собору Свенського монастиря поблизу Брянська, який тоді належав до Києво-Печерської лаври⁴⁷.

І. Голод відзначив, що найбільші досягнення в галузі різьблення на дереві виявились у створенні іконостасів. В Україні на той час існувало кілька осередків майстрів іконостасних справ. З-поміж них важливу роль відігравав Чернігів. Не випадково чернігівський майстер Григорій працював у київському Михайлівському монастирі та Києво-Печерській лаврі⁴⁸. В. Александрович назвав чернігівський єлецький іконостас „найдавнішим оригінальним зразком декоративного різьблення Києва і Лівобережжя”, і датував його 1669–1676 рр. Чернігівський твір, на його думку, попередив роботи майстрів не лише XVII ст., а й першої половини наступного століття⁴⁹. О.Ф. Тарасенко коротко подав історію та опис іконостасу, щодо часу його створення спирався на думку П.М. Савицького. Слідом за В.Г. Пуцком він зазначив, що чернігівський твір створено за зразком згаданого лаврського і став взірцем для інших робіт майстрів⁵⁰.

Згадуваний іконостас Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря до наших днів не зберігся. На основі фотографій твору можна говорити лише про загальну композицію іконостасу, архітектурні членування й особливості декоративного різьблення на дереві. Усі автори, починаючи з П.М. Добровольського (1900 р.), повторювали думку про подібність єлецького іконостасу до більш ран-

⁴⁶ Адрюг А. Узоры братэрства і яднання. *Маладосць* (Мінськ). 1984. № 12. С. 140–142.

⁴⁷ Пуцко В.Г. Чернігівські іконостаси XVII–XVIII ст. *Сіверянський літопис*. 1996. № 2–3. С. 87–88.

⁴⁸ Голод І. Різьба по дереву. Іконостаси. *Історія декоративного мистецтва України: У 5 т.* Київ, 2007. Т. 2. С. 189, 192; Його ж. Дереворізьблення. *Історія українського мистецтва: У 5 т.* Київ, 2011. Т. 3. С. 924–930.

⁴⁹ Александрович В. Скульптура сер. XVII – сер. XVIII ст. *Історія українського мистецтва: У 5 т.* Київ, 2011. Т. 3. С. 395.

⁵⁰ Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением „Скарбницы потребной” И. Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. С. 162–164.

нього іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври. Відзначалась визначна роль чернігівського осередку створення іконостасів. Матеріали останніх публікацій поряд з візуальними фіксаціями пам'ятки дають можливість зробити це докладніше і дещо по-новому. Необхідно також детальніше представити історію створення та існування іконостасу.

Як уже зазначалось, відомо кілька думок дослідників щодо часу створення цієї пам'ятки. Ми дотримуємось раніше висловленої нами дати – 1672–1676 рр.⁵¹ До першої пол. XIX ст. суттєвих змін у стані іконостасу не відбулося. У 1869 р. в Успенському соборі сталась пожежа. Постраждав і сам іконостас. Проведений ремонт змінив вигляд іконостасу. Зникає ікона „Спас нерукотворний”, пошкоджені ікони апостолів. Була втрачена верхня частина твору. Замість контурних фігур встановили дерев'яний хрест. Була знята „Тайна вечера” над центральними царським воротами, яка заважала встановленню нового образу „Успіння Богородиці”, оточену великими променями. „Деїсис” піднято вище⁵². У такому вигляді іконостас бачив улітку 1916 р. С.А. Таранушенко.

Майже таким іконостас був зафіксований в описі майна Єлецької релігійної громади міста Чернігова від 4 березня 1922 р. У ньому окремо зазначено, що над іконостасом стоїть дерев'яний позолочений хрест, влаштований у 1870 р.⁵³ У 1931 р. іконостас ще знаходився в Успенському соборі. У публікації того року зазначалось, що ікони переважно переписані. Давні ікони залишились лише в другому ярусі⁵⁴. Існує думка про втрату іконостасу Успенського собору Єлецького монастиря в роки Другої світової війни⁵⁵. У 2005 р. в Успенському соборі встановлено новий невисокий іконостас. Основні різьбярські роботи із деревини груші виконав чернігівський майстер Д.І. Рижов. Ікони писали викладачі й учні іконописної школи при Московській духовній академії О. Солдатов, А. Жданович, С. Марзоев та черниця Вероніка (Терехова)⁵⁶.

⁵¹ Адрюг А. Іконостас XVII ст. Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові. *Пам'ятки християнської культури Чернігівщини: Мат. наук. конф.* Чернігів, 2002. С. 16–20.

⁵² Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. С. 130–134.

⁵³ Список членов и опись имущества Елецкой религиозной общины г. Чернигов (04.03.1922) // Тарасенко А.Ф. *Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь...* С. 221.

⁵⁴ Баран-Бутович С. Чернігів як об'єкт історично-краєзнавчих екскурсій. С. 26.

⁵⁵ Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь... С. 164.

⁵⁶ Там само. С. 146–147.

Як уже згадувалось, Успенський собор чернігівського Єлецького монастиря, зведений у XII ст., у др. пол. XVII ст. зовні набув барокового вигляду. Але характер інтер'єру споруди майже не змінився. Для нього властива строгість. Здається, ніщо не порушує гармонію врівноваженості об'ємів і ліній. Рух вгору до купола спрямовують вертикалі стовпів, які тримають центральну баню. Влаштування іконостасу XVII ст. у внутрішньому просторі будівлі XII ст. засвідчило цікаву спробу поєднати твори, розділені у часі половиною тисячі років. Іконостас займав відповідальне місце. Адже він зі сходу завершував центральну наву Успенського собору. Людям одразу впадали в очі мерехтливе свічення різьблених деталей іконостасу, вкритих позолотою, та живописні акценти ікон. Іконостас домінував у внутрішньому просторі храму. Це досягалось і тим, що він також композиційно був пов'язаний з архітектурними членуваннями інтер'єру. Його горизонталі співзвучні з лінією західних хор, арочні завершення місцевого і деісісного чинів із ритмом віконних проїмів у стінах споруди. Ярусність композиції іконостасу погоджується й із горизонталями фасадів Успенського собору Єлецького монастиря.

Архітектурній композиції цього іконостасу властиві симетричність і врівноваженість. Домінують статичність і гармонійна рівновага. Проглядається чітко сформована структура твору. Усе це свідчить про стійкі ренесансні ремінісценції. Лише в центральній частині, починаючи з третього ярусу, намічено рух догори, який підводить погляд до купола. Дещо піднята ікона „Деісіс” своєю верхньою частиною вторгнулась до вищого ряду пророків. Сприйняття руху догори підсилюється масштабним зіставленням ярусів іконостасу. Місцевий ярус виглядає вагомішим. Арки проїмів для ікон дещо ширші, ніж у деісісному чині, форми тут більш важкі.

Згідно реконструкції іконографії іконостасу Успенського собору Єлецького монастиря, яку здійснив С.А. Таранушенко, він в загальних рисах являв класичну форму. Мав троє різьблених царських воріт з живописними композицією „Благовіщення” та зображеннями чотирьох євангелістів. Південні і північні царські ворота подібні до центральних, але меншого розміру. На південних дияконських дверях первісно було зображення Аарона, а на північних Мельхиседека – вітхозавітних первосвящеників, які уособлювали прообраз І. Христа. Іконостас мав 4 чини. У намісному ряду ліворуч від головних царських воріт (із півночі на південь) знаходились ікони „Три святителі”, „Різдво І. Предтечі” (північний приділ був присвячений цьому святому) та „Богородиця з дитиною”. Праворуч були ікони

„Спаситель”, храмова ікона „Успіня Богоматері”, чудотворна ікона „Єлецької Богоматері” та „Собор архангела Михаїла”, бо цей приділ був освячений на честь собору архангела Михаїла.

Вище знаходився святковий ряд із образів дванадцяти Господніх і Богородичних свят, розмішених згідно церковного календаря. У його центрі знаходилась ікона „Спас нерукотворний”, а над ним „Тайна вечеря”. У XVIII ст. вони були втрачені. Ще вище розміщувався Деїсісний чин. У його центрі велика ікона „Деїсіс”, дещо піднята над „Тайною вечерею”. Обабіч – великі ікони з зображеннями дванадцяти апостолів на повний зріст. Над апостольським рядом знаходився пророчий чин. Завершувало композицію іконостасу Розп’яття, під яким стояла ікона „Богоматір з дитиною та скіпетром”⁵⁷.

Іконостас Успенського собору Єлецького монастиря у Чернігові поділявся розвиненим карнизом з великим виносом. Нижня частина включає цокольний і намісний ряди, а верхня – святковий і деїсісний. Такий самий карниз обмежував зверху чин моління. Вище знаходились ікони пророчого ряду. Фотографії свідчать про наявність основних складових класичного ордеру в дещо змінених формах. На п’єдесталі спирались колони з коринфськими капітелями, що візуально підтримували антаблемент, який завершував багатопрофільний карниз. Майже ідентичні картуші під карнизами з живописними написами про зображених осіб. Більшість різьблених колонок прямі, а в місцевому ряду влаштовані кручені, популярні в часи бароко.

Цікаве застосування перехватів на третині висоти фуста колонок, які розмежовують фрагменти з різними мотивами різьблення на дереві. Цей прийом зустрічається і в інших українських іконостасах, а також в іконостасах Смоленського собору Новодівичого монастиря (1683–1685 рр.) та церкви Миколи „Великий хрест” (1680–1685 рр.) у Москві. Такий самий прийом використано в обрамленні порталів церкви Успіння на Покровці у Москві (1686–1699 рр.).

Ордерні форми логічно виявились в обох головних ярусах. За п’єдестал у місцевому ряду правив цоколь, а в апостольському чині – членування святкового ряду. Тут ритм кронштейнів, які ілюзорно підтримували колонки, чергувався з ритмом ікон. Найбільш масивні різьблені колонки знаходились з обох боків головних царських воріт та ікони „Деїсіс”. Іконостас строго симетричний щодо вертикальної осі. Це враження підсилювали рівна кількість елементів по обидва боки осі, їх ритмічна побудова. Рух догори підтримували колонки і

⁵⁷ Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. С. 123–140.

кронштейни. Їх врівноважували горизонталі карнизів. Цей рух актуалізований в центральній частині підняттям ікони „Деїсіс” із апостольського ряду до пророчого чину.

Отже, композиції іконостасу Успенського собору Єлецького монастиря властиві риси Ренесансу – чітка побудова, ясність і симетрія. Застосовано елементи архітектурного ордеру в ренесансному тлумаченні як суто декоративні форми. Також наявні елементи бароко – кручені колонки місцевого ряду, багатопрофільні карнизи, розірваний фронтон під Розп’яттям, чітко окреслений рух догори в центральній частині. Okремо варто наголосити на показовому застосуванні кручених колонок із спіралеподібними фустами, що підкреслювало деструктивність їх форм. Об’ємне різьблення з позолотою наголошувало на нематеріальності маси. Але все це порушувало загальну тектоніку твору.

Варто згадати використання прийомів української дерев’яної архітектури. Подібно до арок галерей в храмах, порталів житлових споруд і господарських будівель зроблені напівциркульні завершення прямокутних проїм для ікон місцевого і деїсісного чинів. Скошені верхні кути проїмів для царських воріт і дияконських дверей, а також обрамлення композицій святкового ряду також свідчать про вплив творів теслярів. Загалом іконографія і архітектурна композиція іконостасу Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря були органічно взаємно пов’язані.

Поряд з архітектурними членуваннями і деталями, значну твірну роль відіграло різьблення на дереві. Позолочене об’ємне різьблення разом з живописними акцентами ікон на світло-синьому тлі залишали у людей незабутні враження. Майстри по-різному підійшли до виконання різьблення на дереві. Колонки та завершення проїмів для ікон місцевого і деїсісного чинів є цілісно вирізані деталі. В інших місцях барельєфні деталі мають вигляд наскрізного різьблення, які лише накладені на конструкцію іконостаса. Okремо треба сказати про оздоблення порталу головних царських воріт. Зовні він обрамлений неширокою різьбленою смугою у вигляді колонки на чверть її товщини. Горішні кути прямокутного отвору заповнені деталями з об’ємним і наскрізним різьбленням, які складають трилопатеve завершення над царськими воротами⁵⁸.

Головні царські врата іконостасу складались із двох стулок, які розділялись у центрі об’ємним різьбленням у вигляді смуги. Вона ще

⁵⁸ Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Табл. VI, іл. 22.

не перетворилась у напівколонку, як це можна бачити в пізніших пам'ятках. Усе різьблення воріт розміщено в одній певній площині, лише іноді листя функціонує поза нею. Тіло воріт було подрібнене рослинними елементами на тлі темних отворів. На ньому знаходились шість живописних вертикально видовжених композицій. Угорі сцена „Благовіщення” – архангел Гавриїл і Богородиця. Нижче – зображення чотирьох євангелістів у різьблених обрамленнях. З обох боків живописних клейм униз спадають різьблені смуги з намистинками. З їх вигинів звисають інші, і так продовжується донизу. Такий самий декоративний мотив у вигляді смуг вкривав напівколонку між стулками воріт по спіралі. Таким чином було вмотивовано особливу організацію декору. Листя виконані в дещо дрібнішому масштабі, ніж різьблення воріт у цілому. Наскрізні круглі та овальні отвори посилюють враження дрібності та текучості форм, характерні для бароко⁵⁹.

У місцевому ряді обрамлення ікон розміщені безпосередньо на внутрішніх площинах з обох боків і вгорі. Його складало соковите різьблення у вигляді „півнячих гребінців”. На місцях замків арочних завершень – різьблені херувими. Зовні форму арки підкреслює орнамент у вигляді півкіл з вигинами догори. Так оздоблені місцеві образи Богородиці, Спасителя та ікони „Три святителі”⁶⁰. Різьблене обрамлення ікон святкового чину виконане на тій самій дерев'яній основі, на якій написані ікони. Ці ікони мали формат вертикально видовженого прямокутника зі зрізаними кутами. Вони знаходяться між кронштейнами, які візуально підтримували колонки вищого апостольського ряду⁶¹.

Колонки апостольського ряду подібні до колонок намісного чину, але серед них відсутні кручені. Між ними арки з різьблених деталей у формах листя аканту, що сплітаються в декоративний узор. На місці замків арок за взірцем мурованої архітектури зафіксовані трикутники із листя аканту. Велика ікона „Деїсис” обабіч також мала колонки, що перегукувались своїми формами з такими ж деталями біля головних царських врат. Різьблення, що оточувало композицію „Богоматір з дитиною і скіпетром” під Розп'яттям, виступало за межі конструкції іконостасу, а вигини листя перевищували висоту загалом сплющеного рельєфу. Це, разом із розірваними фронтонами, засвід-

⁵⁹ Там само. Табл. VI, іл. 22.

⁶⁰ Там само. Табл. V, іл. 17, 19; Табл. VI, іл. 20.

⁶¹ Там само. Табл. II, III, IV.

чувало наявність рис бароко⁶². У різьбленні на дереві іконостасу Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря важливе місце займали декоративні мотиви „півнячих гребінців” та волюто-подібних вигинів. Їх доповнювали мотиви мушлів та абстрактних елементів.

Майже всі автори, вслід за П.М. Добровольським, писали про подібність іконостасів Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря та Успенського собору Києво-Печерської лаври. Якщо говорити про іконографічні особливості, то варто вказати на відсутність у київському іконостасі композиції „Тайна вечеря”. У Чернігові вона займала майже половину висоти деісисного ряду, що зумовило вертикальне акцентування центральної частини іконостасу. Нижче центральне місце у святковому чині посідала композиція „Спас нерукотворний”. У XVIII ст. замість цих ікон з’явився дерев’яний круг з променями. На дияконських дверях лаврського іконостасу (згідно фотографії моделі) були зображення архангелів Михаїла та Гавриїла, а в Чернігові первісно написані Мельхіседек і Аарон. Іконографія і композиція обох різночасових іконостасів повторені в загальних рисах. Отже, в більш ранньому лаврському творі вона виглядала вже сформованою.

Говорити про особливості лаврського іконостасу можна лише за наявності фотографії його моделі, виготовленої на замовлення патріарха Никона. Уперше зображення опублікував М.І. Петров, а після нього М.Д. Драган⁶³ і О.В. Сіткарьова⁶⁴. М.І. Петров і С.А. Таранушенко на поч. XX ст. вважали, що влаштування цього київського іконостасу належить князю Костянтину Івановичу Острозькому (1460–1530 рр.), який діяв як протектор православної Церкви⁶⁵. У пізнішому виданні своєї праці С.А. Таранушенко схилився до думки, що будував лаврський іконостас не К.І. Острозький, а його син Василь-Костянтин Костянтинович Острозький. Року створення він не назвав, мова йшла лише про XVI ст.⁶⁶ Василь-Костянтин К. Острозь-

⁶² Там само. Табл. VI, іл. 23.

⁶³ Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. С.31.

⁶⁴ Сіткарьова О.В. Успенський собор Києво-Печерської лаври. До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови. Київ: Свято-Успенська Києво-Печерська лавра, 2000. С. 186.

⁶⁵ Таранушенко С. Іконографія українських іконостасов. С. 46.

⁶⁶ Таранушенко С. Український іконостас. *Записки наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка*. Львів, 1994. Т. 227. С. 151.

кий народився 1526 чи 1527 р., а помер 29 лютого 1608 р. Він підтримував православ'я, заснував в Острозі перший в Україні вищий навчальний заклад – слов'яно-греко-латинську школу (1576 р.), запросив до Острога Івана Федорова, відкрив друкарню (1578–1608 рр.). Місто перетворилось на науково-культурний центр⁶⁷. Тому вмотивовано і логічно виглядає думка про те, що саме Василь-Костянтин К. Острозький причетний до влаштування іконостасу. Вірогідно, це сталося в кінці XVI ст. Павло Халебський, під час відвідин Києва, звернув увагу і на іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври. Він залишив такий запис про нього 26 червня 1654 р.: „Мало сказати, що іконостас пречудовий, однак давній”⁶⁸.

С.А. Таранушенко назвав згадуваний іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври виключно цінним із мистецького боку. Це – єдина пам'ятка XVI ст., про яку можна говорити на підставі фотографії моделі. Цей іконостас є вихідним пунктом для судження про твори XVI ст., які не відомі навіть візуально. Копія іконостаса (модель) зроблена на замовлення патріарха Никона з точністю і ретельністю, і може заслуговувати на увагу при проведенні досліджень. С.А. Таранушенко підкреслив, що це є найважливіша пам'ятка, бо створена за сприяння відомого культурного діяча для головного храму славетної Києво-Печерської лаври. Інші ж пам'ятки XVI ст. невідомі навіть в описах⁶⁹.

Отже, основні риси іконографії та композицій українських іконостасів сформувались у XVI ст. Це засвідчив іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври, відомий за фотографією макету. Зіставлення його з іконостасом Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря 1672–1676 рр. показало продовження традицій в XVII ст. Звичайно, були і відмінності, зумовлені новаціями іншого часу. Згадуваний чернігівський іконостас був не єдиний, створений у др. пол. XVII ст., які мали спільні риси й особливості різьблення. Раніше нами висловлювалась думка про роботу в Чернігові білоруських різьбярів із московської „Оружейної палати”⁷⁰. Цим можна пояс-

⁶⁷ Ворончук О.І. Острозький Василь-Костянтин Костянтинович. *Енциклопедія історії України*. Київ, 2010. Т. 7. С. 690–691.

⁶⁸ Халебський П. Україна – земля козаків. Подорожній щоденник / Упоряд. М.О. Рябий; післямова В.О. Яворівського. Київ: Український письменник; Ярослав Вал, 2008. С. 136.

⁶⁹ Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. С. 15, 46, 47.

⁷⁰ Адрог А. Узоры братѣрства і яднання. *Маладосць* (Мінськ). 1984. № 12. С. 140–142.

нити близькість чернігівського твору до інших іконостасів в Україні, Росії та Білорусії.

Саме до цього кола пам'яток належав іконостас XVII ст. Кирилівської церкви в Києві. До наших днів він не зберігся і певне уявлення про нього дають фотографії, зроблені А. Праховим 1881 р. Вони були віднайдені Ю.С. Асеєвим і включені до його кандидатської дисертації „Архітектура Кирилівської церкви в Києві” 1946 р.⁷¹ Ці фото опублікували І. Марголіна та В. Ульяновський в книзі про київський Кирилівський монастир. Крім світлин вони долучили й опис іконостаса, зроблений у др. пол. XIX ст. студентом Київської духовної академії О. Советовим. І світлини, і опис стосуються перш за все іконографії іконостасу. Фіксація пам'ятки пов'язана з улаштуванням у Кирилівській церкві нового іконостасу і перенесення старого до храму Олександра Невського у селі Нижча Дубечня тодішнього Остерського повіту Чернігівської губернії. Нині це село належить до Вишгородського р-ну Київської обл. і знаходиться за 40 км від Києва і за 15 км від Вишгорода. Іконостас продали тоді за 200 рублів і при влаштуванні у новому храмі його урізали з боків⁷². Близькість композиції та особливостей декоративних елементів різьблення іконостасів Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря і Кирилівської церкви в Києві засвідчило також дослідження С.В. Оляніної та Н.В. Світличної⁷³.

Спільним для великої групи іконостасів др. пол. XVII ст. України, Росії та Білорусії були елементи декоративного оздоблення у вигляді мушлів, волутоподібних вигинів і рослинної орнаментики. Близькими є також особливості різьблення колонок і напівколонок. Хоча композиційно та з погляду іконографії вони відрізняються.

Крім згаданих, варто назвати іконостас Спасо-Преображенського собору в Путивлі. У Росії – це іконостаси Смоленського собору Новодівичого монастиря (1683–1685 рр.), церкви Миколи „Великий хрест” (1680–1688 рр.) та „Нового” собору Донського монастиря (1693–1699 рр.) у Москві. Окремо слід сказати про іконостас Успенського собору Свенського монастиря біля Брянська, який, на думку

⁷¹ Асеев Ю.С. Архитектура Кирилловской церкви. Киев, 1946. *Институт рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського*. Ф. 291. С. 291. Табл. 54–56.

⁷² Марголіна І., Ульяновський В. Київська обитель Святого Кирила. Київ: Либідь, 2005. С. 265–247.

⁷³ Оляніна С.В. Іконостас XVII ст. Кирилівської церкви в Києві: історичні трансформації художнього образу пам'ятки. *Софійські читання. Історія та культурологія*. Київ, 2015. Вип. 7. С. 341–352.

дослідників, завершив лінію розвитку різьблених іконостасів кінця XVII ст.⁷⁴ Свенський монастир з 1681 до 1786 рр. належав Києво-Печерській лаврі. У 1684–1696 рр. ним керував Іван Максимович, який згодом у 1695–1697 рр. був архімандритом чернігівського Єлецького монастиря, а в 1697 р. став чернігівським архієпископом⁷⁵. За характером різьблення чернігівський твір був близький також до іконостасу Миколаївської церкви в Могилеві (Білорусія).

Про первісний іконостас чернігівської Катерининської церкви, зведеної в кінці XVII – на поч. XVIII ст., відомо не багато. На дату освячення храму вказував напис зі зворотного боку ікони Спасителя в іконостасі: „року 1715 стали иконы сия трудами Якими”. Короткий опис др. пол. XIX ст. свідчив, що іконостас мав три яруси з позолоченим різьбленням і перебував на поч. 1870-х рр. у незадовільному стані. На той час верхній ярус уже зняли. Згадувалось, що на тумбах був вирізьблений герб Лизогубів – будівників церкви. Із західного боку з’явилась мурована дзвіниця, між якою і Катерининською церквою влаштували теплий Покровський храм⁷⁶. До нього і перенесли царські ворота з первісного іконостасу чернігівської Катерининської церкви. За свідченням сучасників, у Катерининській церкві протягом довгого часу не проводилось богослужіння. Храм стояв з вибитими шибками вікон, на іконостасі птахи звили гнізда, деякими його частинами топили печі⁷⁷. Згадувані царські ворота експонувались у церковному відділі виставки XIV Всеросійського археологічного з’їзду в Чернігові влітку 1908 р. У працях з’їзду зазначалось, що це – розкішний зразок українського різьблення на дереві⁷⁸. Доповідаючи про них, В.Г. Дроздов повідомив про наміри переробити твір. Доповідач висловив думку про необхідність збереження твору. Голова археологічного відділення професор М.В. Покровський запропонував порушити клопотання про передачу твору до Чернігівського церковно-

⁷⁴ Мнева Н.Е. Резьба и скульптура XVII в. / Н.Е. Мнева, Н.И. Померанцев, М.М. Постникова-Лосева. *История русского искусства*. Москва, 1959. Т. IV. С. 320, 322.

⁷⁵ Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь... С. 66–69, 202.

⁷⁶ Филарет (Гумилевский). Чернигов. *Историко-статистическое описание Черниговской епархии*. Чернигов, 1874. Кн. 5. С. 66–67.

⁷⁷ Модзалевский В. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. С. 141.

⁷⁸ Графиня Уварова. Церковный отдел выставки Черниговского археологического съезда. *Труды Четырнадцатого археологического съезда в Чернигове. 1908*. Москва, 1911. С. 122.

археологічного музею, що й було ухвалено⁷⁹. У статті „Замість церкви до музею” чернігівська газета „Червоний стяг” 11 листопада 1929 р. сповіщала, що царські ворота Катерининської церкви лише під час революції потрапили до Чернігівського історичного музею⁸⁰. У виданні 1931 р. підтверджено їх наявність у цьому музеї⁸¹, де вони і зберігались до 1941 р.

Іконографія зображень на царських воротах українських іконостасів мала два варіанти. До кінця XVII ст. знаходилась переважно композиція „Благовіщення”, а також образи чотирьох євангелістів. З кінця XVII – поч. XVIII ст. поширюється композиція Іесеєвого дерева. У візантійському мистецтві вона зустрічалась доволі рідко. У XV ст. з’являється у фресках на Афоні. Більшого розповсюдження ця тема набула у західноєвропейських літургійних рукописах, вітражах і стінописах. У XV–XVI ст. набуває поширення також у різьбленні. За зразком дерева Іесеєвого стає популярним генеалогічне дерево знатних династій⁸². Тема дерева Іесеєвого представлена у паралельних місцях Біблії. У Старому заповіті в книзі пророка Ісайї (розділ XI) сказано: „И издет жезл из кореня Иесеева и цвет от кореня его взидет”. Родовід Ісуса Христа подано у першому розділі Євангелія від Матвія. Настанови щодо зображення цієї композиції містяться в „Єрмінії”, рукопис якої першої пол. XVIII ст. належить афонському ченцю та іконописцю Діонісію із Фурни. Друга і третя частини її присвячена іконографії зображень. Зокрема зазначено, що „праведний Іесей спить, із його спини відходять три галузки, дві менші сплітаються між собою, а третя велика підноситься вгору і в неї вплетені єврейські царі від Давида до Христа. Спочатку Давид з арфою, за ним Соломон, за ним інші царі по порядку із жезлами, а на вершині галузки Різдво Христове, а по обох боках пророки із пророцтвами і вони також вплетені в галузки, дивляться на Христа і вказують на нього. А під пророками грецькі мудреці і пророк Валаам; вони тримають свої сувої з пророцтвами і дивляться вгору на Різдво Христове”⁸³.

⁷⁹ Дроздов В.Г. О царских вратах Екатерино-Покровской церкви в Чернигове. *Труды Четырнадцатого археологического съезда в Чернигове*. Москва, 1911. Т. 3. С. 88.

⁸⁰ Катерининська церква в Чернігові. Чернігів: Десна Поліграф, 2015. С. 40.

⁸¹ Баран-Бутович С. Чернігів як об’єкт історично-краєзнавчих екскурсій. С. 49.

⁸² Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. С. 78, 186.

⁸³ Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.): Навч. посібник. Київ: Либідь, 1992. С. 130.

У царських воротах українських іконостасів ця композиційна схема подавалась по-різному. У конкретному творі, який ми розглядаємо, унизу лівої ступки бачимо напівлежачу фігуру Давида з арфою. Симетрично йому на правій ступці постать Єсея. Головами вони прихилені до різьбленої напівколонки, яка розділяє обидві половини воріт. Знизу від постатей відходять догори галузки, у вигинах яких знаходяться напівпостаті чотирьох євангелістів. Між ними і вище них знаходяться чотири пари напівфігур праотців по дві обабіч центральної вертикальної осі воріт. Над ними композиція „Благовіщення” із двох напівфігур Богоматері та архангела Гавриїла. Вище – подібні зображення праотців. Завершує всю композицію постать І. Христа. Живописні клейма відсутні. Усі персонажі представлені у вигляді майже круглої скульптури. Усі напівпостаті спираються на опори, утворені листям різної форми, що звисають донизу. Тлом для скульптурних зображень слугували тонкі галузки, які також формували колонку між ступками. У порівнянні з царськими воротами іконостасу Успенського собору Єлецького монастиря маємо твір іншої іконографії і дещо іншого пластичного вирішення, які засвідчують виразні риси бароко. Вони особливо виявились у підвищеній рельєфності і динамічній пластичності форм.

Відомо, що гетьман І. Мазепа надав для завершення опорядження чернігівського Троїцького собору 10 тисяч золотих⁸⁴. Ці роботи закінчено до 1695 р., коли храм був освячений. Мабуть, на останній стадії робіт закінчували виконувати настінні розписи та монтаж іконостасу, який займав відповідальне місце в інтер'єрі споруди. Але в первісному вигляді іконостас простояв лише до великої пожежі, яка сталася 28 вересня 1731 р. Про це архімандрит чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Герман Кононович до гетьмана Івана Скоропадського писав так: „на церкви Живоначальной Троицы середняя великая баня под самым крестом занялася, и все бани, сколько было погорилы; а внутри церкви немалое разорение стало; работу иконостасную хоча й Господь Бог и сохранив од огня, но много людей ярмарковых набигши для обороны вельмы поповали”⁸⁵. Як виглядав перший іконостас, зараз сказати важко. Вважається, що новий іконостас створили у 1730–1740-х рр. У 1916 р. С.А. Таранушенко

⁸⁴ „Не могла старшина підрахувати побожних пожертв ясновельможного”. *Пам'ятки України*. 1991. № 6. С. 21–22.

⁸⁵ Филарет (Гумилевский). Черниговский архиерейский дом (в закрытом Ильинском монастыре). *Историко-статистическое описание Черниговской епархии*. Чернигов, 1873. Кн. 2. С. 98–99.

під час досліджень у Чернігові сам не зміг його описати. Він лише зазначив, що цей іконостас Троїцького собору не можна віднести до XVII ст.⁸⁶ У 1931 р. він ще стояв у храмі;⁸⁷ Втрачений у 1930-х рр. і нині відомий лише за фотографіями поч. XX ст., які дозволяють скласти уявлення про його загальну композицію, місце в інтер'єрі споруди і до певної міри характер різьблення.

Ортогональна композиція іконостасу Троїцького собору повністю порушена. Прямі кути залишилися лише частково у першому ярусі. Центральна частина виділяється не тільки чіткою вертикаллю, а й у вигляді пружних дугоподібних ліній всіх верхніх ярусів. Іконографія іконостасу засвідчила відхід від класичної схеми, яка була представлена в іконостасі Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря др. пол. XVII ст. На царських воротах крім „Благовіщення” з'явилися ще чотири композиції („Тайна вечеря”, „Умивання ніг”, „Явлення Христа”, „Переломлення хліба”). Над царськими воротами велика композиція „Спас нерукотворний”. До дванадцяти ікон святкового чину додано ще шість. У Деїсісному ряду представлені апостоли. Вище – зображення старозавітних першосвященників і царів. Увінчувало іконостас „Розп'яття”⁸⁸.

Рух догори в центральній частині проведений послідовніше і чіткіше, ніж в іконостасі Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. Намісний ряд в центральній частині завершує горизонтальний карниз, але все таки він дещо вищий від бічних відгалужень. Таким чином, рух догори починається ще в першому ярусі. У другому святковому чині з'являється вже висока дуга, позначена подвійним карнизом зверху і меншим карнизом знизу. В утвореній вигином площині розмістили ще чотири ікони. Апостольський ряд, як головний, виділяється карнизом святкового чину знизу і завершується теж подвійним карнизом, який в центральній частині має підвищення зі зрізаними кутами подібно до завершення пройми для царських воріт. Це додатково виділяє велику ікону „Деїсіс”. Такий прийом повторено у вищому пророчому чині, де знаходяться у центрі три великі ікони. Центральну частину іконостасу підкреслюють і виокремлюють також кручені різьблені колонки з базами і коринфськими капітелями. Від царських воріт і до пророчого чину барокові колонки

⁸⁶ Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. С. 148.

⁸⁷ Баран-Бутович С. Чернігів як об'єкт історично-красознавчих експерсій. С. 35.

⁸⁸ Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий Ильинский монастырь, ныне Троицкий архиерейский дом. Его прошлое и современное состояние. 1069–1911. Чернигов, 1911. С. 43–44.

підтримували рух, закладений загальною композицією. Найбільше різьблене рельєфне заповнення площин спостерігалось у святковому чині. У деісному ряді різьблення знаходилося над іконами апостолів, а в пророчому лише в окремих місцях. Різьблення царських воріт мало рослинні елементи, відмінні від тих, що були в Успенському соборі чернігівського Єлецького монастиря. Таким чином послідовно проведено виділення центральної частини загальної композиції і устремління вгору до центрального купола. Композиційна структура іконостасу вдало погоджується з горизонтальними членуваннями внутрішнього простору споруди. Місцевий ряд завершувався на рівні п'ят арок, які відділяють бічні нефи від центральної нави, а деісний чин на тій самій висоті, що й парапети хор другого ярусу. У композиції і різьбленні іконостасу чернігівського Троїцького собору яскраво виявилися риси бароко.

Відомостей про іконостас Яківського храму чернігівського Єлецького монастиря збереглося досить мало. Мабуть, вперше на нього звернули увагу на поч. ХХ ст. Про нього лише згадували в працях про Єлецький монастир П.М. Добровольський та О. Єфімов у 1900 і 1903 рр. В.Л. Модзалевський та П.М. Савицький у 1914 р. відзначили, що цей іконостас мав густу різьбу і ще не набув тієї легкості і витонченості, характерних для ХVІІІ ст. Вони датували іконостас часом побудови Яківського храму (б. 1700 р.)⁸⁹. С.А. Таранушенко під час досліджень у Чернігові влітку 1916 р. звернув увагу і на цю пам'ятку. Він відзначив, що іконостас до ремонтних робіт у Єлецькому монастирі 1868–1876 рр. не зазнав змін. Після них він став таким, яким його бачив С.А. Таранушенко. На думку дослідника, цей іконостас цікавий як редукований (спрощений) варіант подібних пам'яток ХVІІ ст. Подається також короткий виклад іконографії твору⁹⁰. С.В. Оляніна коротко проаналізувала візуальний та інформаційний матеріал, що зберігся, про іконостас храму святого Якова. Вона висловила деякі припущення про його первісну іконографію та можливість існування зображення герба Лизогубів. На думку С.В. Оляніної, декор іконостасу засвідчив перехідний характер пам'ятки від ренесансних традицій до барокових принципів⁹¹. О.Ф. Тарасенко подав

⁸⁹ Модзалевский В. Очерки искусства Старой Украины. С. 139.

⁹⁰ Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. С. 140–141.

⁹¹ Оляніна С. Иконостас Яківського храму чернігівського Єлецького монастиря. *Чернігівські старожитності: Наук. зб.* Чернігів, 2010. Вип. ІІІ. С. 126–132.

короткий опис іконостаса, спираючись переважно на працю С.А. Таранушенка⁹².

Композиція багато в чому була зумовлена розмірами невеликого Яківського храму та формою внутрішнього аркового перекриття внутрішнього простору. Судячи із світлини, загальний обрис іконостасу наближався до форми півовалу. У цілому він мав ортогональну побудову. Лише в центральній частині профільований карниз трапецієвидно висунувся вгору, зайшовши до вищого апостольського чину. Незважаючи на невеликі розміри, іконостас мав три яруси. Цокольний ряд мав живописні композиції з різьбленим рельєфним обрамленням, які вставлені у майже квадратні тумби. Обабіч ікон тумби мали стилізовані різьблені пілястри з елементами архітектурного ордеру. Ікони місцевого чину знаходились прямо над тумбами в прямокутних різьблених рамах. Царські ворота мали дві ступки, вкриті різьбленням, дуже подібним до царських воріт із чернігівської Катерининської церкви. Масивна півколонка з наскрізним рельєфним різьбленням поділяла ступки і завершувалась хрестом. Апостольський ряд завершувався частиною півкола, прокресленого тонкою смугою з намистинок, яка зовні схожа на поребрик. Усю площину між круглими іконами із парними поясними зображеннями апостолів укривала ажурна різьба з рослинних елементів. Центральну ікону зі скошеними горішніми кутами фланкували обабіч вертикальні смуги об'ємного рельєфного різьблення. Впадає в очі відсутність виноградної лози з гронами серед декоративних елементів. Загалом іконостас Яківського храму чернігівського Єлецького монастиря не справляє цілісного враження через відмінність підходів декоративного оздоблення різних ярусів.

Іконостас Введенської церкви чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря до наших днів не зберігся. Відомостей про нього дійшло зовсім мало. На поч. 1870-х рр. у цьому храмі богослужіння не проводилось через поганий стан іконостасу⁹³. П.М. Савицький у 1914 р. відзначив, що у різьбленні цього іконостасу вжиті рослинні елементи іноземного походження, але характер їх застосування засвідчив смак місцевих майстрів⁹⁴. С.А. Таранушенко бачив згаданий твір улітку 1916 р. Він зробив висновок, що про його первісний вигляд можна лише здогадуватись. У ньому збереглася стара іконо-

⁹² Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь... С. 166–168.

⁹³ Филарет (Гумилевский). Черниговский архиерейский дом... С. 38.

⁹⁴ Модзалевский В. Очерки искусства Старой Украины. С. 111.

графічна схема з деякими змінами в деталях. Через погану збереженість та одиничність до його побудови і особливостей варто відноситись вкрай обережно⁹⁵.

Для вивчення особливостей іконостасу Введенської церкви може слугувати фотографія твору, уперше опублікована в 1911 р.⁹⁶ На цоколі живописних композицій не було. Місцевий ряд налічував чотири ікони. Царські ворота мали шість медальйонів (Благовіщення та євангелісти). Святковий чин складався із дванадцяти ікон невеликого розміру. „Тайна вечеря” була відсутня, а над царськими воротами знаходився „Спас нерукотворний”. У центрі апостольського ряду була велика ікона „Христос Великий архієрей”. З обох боків від неї по дві ікони апостолів (три в кожній). У найвищому ярусі замість пророків ікони круглого формату з зображенням Страстей Христових. Усю композицію завершувало Розп’яття з предстоячими. Яруси поділяли невисокі карнизи. Над царськими воротами вигнутий півколом карниз позначав рух догори, який підтримували центральні святкові ікони, що порушили горизонталь усього ряду. Висока центральна ікона апостольського чину значно підсилила цей рух, який виразно унаочнював широкий багатопрофільний карниз.

Характер різьблення на дереві відрізняється в різних частинах іконостасу. В обрамленнях ікон місцевого чину його не дуже багато і він не вельми високий. Різьблене обрамлення живописних клейм над цими іконами високе й ажурне. Таке ж саме різьблення слугує тлом для „Спасу нерукотворного” і живописних композицій царських воріт. Тлом для ікон святкового чину є накладні різьблені деталі з гребінців із намистинками. Подібні елементи можна було бачити на різьблених півколонках, що фланкували іконостас із обох боків на рівні перших трьох ярусів.

Розглянуті нами іконостаси та їх різьблення складають лише частину із числа тих, що були зроблені для чернігівських храмів. Це означає, що для майстрів замовлень вистачало, і в Чернігові сформувався свій творчий осередок. Про високий фаховий рівень й авторитет чернігівських різьбярів свідчить і той промовистий факт, що „сницер” із Чернігова Григорій працював над створенням іконостасу для собору Михайлівського монастиря у Києві. Документи Лаврського архіву (копія „Укладної книги” 1719 р. та листування гетьмана Івана Скоропадського і його дружини) свідчать, що різьблення

⁹⁵ Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. С. 145–146.

⁹⁶ Картины церковной жизни Черниговской епархии... С. 90.

іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври виконав той самий Григорій із Чернігова. Відомо також, що він помер у 1723 р.⁹⁷

Отже, художнє різьблення на дереві Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. являло собою важливу і доволі широку галузь мистецтва. Майстри оздоблювали різьбленням різні речі – меблі, знаряддя праці, посуд, предмети церковного вжитку, транспортні засоби (сани і вози), музичні інструменти, дитячі іграшки. Виготовляли форми для пряників і кахлів, дошки для вибійки. Було поширено архітектурне різьблення, яким теслярі оздоблювали будівлі та храми. Зразків таких робіт до наших днів майже не збереглося. Різьблення іконостасів Чернігова зазначеного періоду являло собою окрему галузь мистецтва. У Чернігові тоді сформувався важливий осередок різьбярства. Його виконували „сницарі”, які спеціалізувались на цій роботі. До наших днів вони не збереглися. Деякі з них відомі лише за світлинами. Іконостас Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря 1672–1676 рр. продовжив у композиції та іконографії традиції попередніх століть, які виразно виявились ув іконостасі Успенського собору Києво-Печерської лаври кінця XVI ст. У композиції та різьбленні поєднались риси Ренесансу та бароко. Він близький до ряду іконостасів в Україні, Росії та Білорусії. Різьба царських воріт із чернігівської Катерининської церкви та Троїцького собору засвідчили переважання барокових рис. Окремо в своїй одиницності виділялись невеликі іконостаси Яківського храму Єлецького монастиря та Введенської церкви Троїцько-Іллінського монастиря в Чернігові. Світлини, що збереглися до наших днів, теж засвідчують наявність особливостей, характерних для бароко⁹⁸.



⁹⁷ Сіткарьова О.В. Успенський собор Києво-Печерської лаври... С. 184.

⁹⁸ Положення розділу викладені у статті автора: Адруг А. Дереворізьблення та іконостаси Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. *Сіверянський літопис*. 2020. № 2. С. 42–59.

РОЗДІЛ 2. КИЛИМИ

Одним із поширених видів декоративного мистецтва України зазначеного періоду було килимарство. Килими з'явилися на теренах України у зв'язку з появою у Північному Причорномор'ї грецьких колоній. Ними платили данину давні слов'яни. За повідомленнями літописів та спогадами мандрівників, померлих людей клали на килими та везли до місця поховання. Килими згадувались у билинах та історичних піснях. У часи Київської Русі килими виготовляли місцеві майстри, побутували також вироби іноземного походження⁹⁹. За доби Гетьманщини так звані „панські” килими, які використовувались у побуті козацької старшини, функціонували як феномен елітарної культури і мистецтва того часу. Вони помітно відрізнялись від виробів народних майстрів, які послідовно дотримувались традиції.

Інтерес до вивчення українського килимарства з'явився у др. пол. XIX – на поч. XX ст. Тут треба назвати імена таких авторів, як Є. Кузьмін, В. Піщанський, А. Зарембський, В. Крижанівський, В. Щербаківський. Після Другої світової війни побачили світ окремі праці про українське килимарство А.К. Жука¹⁰⁰ та Я.П. Запаска¹⁰¹. Окрему статтю українським килимам XVII–XVIII ст. присвятив С.А. Таранушенко. Він звернув увагу на зображення килимів у живописних портретах представників козацької старшини, у тому числі і на ті, що пов'язані з чернігівським краєм. Згадав автор і про велику кількість килимів у чернігівській оселі Павла Полуботка, його власну килимарську майстерню у с. Михайлівка поблизу Лебедина та килим з гербом власника з цієї ж майстерні. На думку С.А. Таранушенка, згаданий килим був ворсовим (ним виконали візерунок), а тло було зроблено двобічним¹⁰².

Нову сторінку в дослідженні українського килимарства відкрила львівська дослідниця Г.В. Когут. Цьому виду декоративного мистецтва присвячена її дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства „Українські "панські" килими XVII–

⁹⁹ Запаско Я.П. Українське народне килимарство. Київ: Мистецтво, 1973. С. 5–6.

¹⁰⁰ Жук А.К. Українські народні килими (XVII – поч. XX ст.). Київ: Наукова думка, 1966. 151 с.: іл.

¹⁰¹ Запаско Я.П. Українське народне килимарство. Київ: Мистецтво, 1973. 111 с.: іл.

¹⁰² Таранушенко С. Килими. *Історія українського мистецтва: У 6 т.* Київ, 1968. Т. 3. С. 364–372.

XVIII ст. (Історія та стилістика)” 2003 р. Розглянуто чинники формування особливостей українських килимів, а також вплив продукції килимарства інших держав. На Лівобережній Україні виробництво килимів зосереджувалось головним чином на Чернігівщині та Полтавщині, тому увагу дослідниці привернуло і чернігівське килимарство. Г.В. Когут запропонувала періодизацію розвитку стилістики українського килимарства згаданого періоду. До другого етапу (1698–1760 рр.) відноситься втрачений килим з гербом П. Полуботка та килими, зображені на портретах чернігівського полковника Павла Полуботка. Автор виявила використання споріднених мотивів у цих творах. Цілком слушно дослідниця пов’язала килим з гербом П. Полуботка із діяльністю майстерні в с. Михайлівка. Дослідниця звернула увагу на питання функціонування і призначення килимів, організації килимарства та особливостей стилістики творів. „Панські” килими представляли елітне мистецтво, яке живилось від народної художньої творчості. З’ясовано асортимент килимової продукції з інших країн на українські ринки та її побутування в Україні¹⁰³. Для нас являють цікавість статті Г.В. Когут, в яких ідеться про килим з гербом Павла Полуботка¹⁰⁴. Варта уваги також її стаття про професійні килимарські майстерні в Україні XVII–XVIII ст., в якій іде мова і про осередки килимарства на теренах Чернігівщини¹⁰⁵.

Аналіз історіографії питання засвідчив, що килимарство Чернігово-ва др. пол. XVII – поч. XVIII ст. спеціально не вивчалось. Дослідники торкалися загальної історії українського килимарства та його особливостей, розглядали окремі твори, у тому числі і пов’язані з Черніговом. Зважаючи на те, що оригінальні пам’ятки килимарства Чернігова зазначеного періоду до наших днів не збереглися, то головними зображальними джерелами є акварельне відтворення килима з гербом Павла Полуботка В.Г. Кричевського, відоме завдяки публікаціям. Важливим джерелом є зображення килимів на портре-

¹⁰³ Когут Г. Українські „панські” килими XVII–XVIII ст. (Історія та стилістика): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06. „Декоративне і прикладне мистецтво”. Львів, 2003. 20 с.

¹⁰⁴ Когут Г. Килим з гербом Павла Полуботка. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАХА, 2003. № 1. С. 56–63; Її ж. Килими на портретах митрополита Дмитра Туптала (1651–1709): реконструкція та атрибуція орнаментів. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка*. Серія мистецтвознавство. Львів, 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 227–233.

¹⁰⁵ Когут Г. Професійні майстерні на „килимовій мапі” України XVII–XVIII ст.: факти, міфи, гіпотези. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка*. Серія: мистецтвознавство. Львів, 2002. Вип. 2. С. 132–142.

тах представників чернігівської козацької старшини. Велику інформаційну насиченість мають описи майна провідників чернігівського полку. Актуалізовані джерела та матеріали останніх праць дослідників дають змогу розглянути призначення і функції килимів, матеріали і техніки їх виконання, організацію справи виготовлення килимів, а також, наскільки це можливо, проаналізувати конкретні твори. Важливо спробувати реконструювати орнаментацию килимів, зображених на портретах.

Розвиток килимарства в Україні зазначеного періоду був зумовлений широким використанням килимових виробів у побуті людей різних станів. Більше відомо про побутування килимів у житті козацької старшини, які стали своєрідним феноменом елітарної культури українського суспільства того часу. Килими активно і широко використовувались у побуті та різних обрядах. Ними покривали столи, лави, ліжка. Рідше килими клали на підлогу – під час урочистостей та обрядових дійств. Навіть на поч. ХХ ст. у поліських селах брали шлюб, стоячи на килимі. Інший килим лежав на ослоні, на якому сиділи батьки молодих. Під час поховального обряду тіло покійника вкривали килимом, який у такому разі мав символічне значення. Він поєднував світ живих і потойбічний світ мертвих¹⁰⁶. Килими висіли на стінах осель, ними покривали засоби пересування – вози і сани. Саме функціональне призначення впливало на їх форму, розміри, матеріали і техніки виконання, а подекуди і на елементи декоративного оздоблення. Наприклад, для ослонів робили вузькі і довгі килими переважно з геометричними візерунками. Для столів виробляли килими, формат яких наближався до квадрата і які мали більшу м'якість. На килимах для поховання зображали надгробки, урни у лаврових вінках, вміщували тексти зі Святого писма¹⁰⁷.

В Україні тоді побутували як привізні килими, так і твори місцевого виробництва. Останні витвори в документах називали „українські”, „литовські”, „черкаські”, „прості”, „домової роботи”. Назви виробів існували такі – килим, ковер, коберець, коц. Нині в українській мові вживається лише одне слово – килим. Матеріалом для виготовлення килимів слугувала перш за все вовна. Для фарбування використовували природні барвники найчастіше рослинного походження. Наприклад, лушпиння цибулі давало жовтий колір, ягоди круши-

¹⁰⁶ Когут Г. Килимарство. *Історія декоративного мистецтва України*. Київ, 2007. Т. 2. С. 143–144.

¹⁰⁷ Запаско Я.П. Українське народне килимарство. С. 17.

ни – жовтий, зелений, червоний, дубові горішки – чорний і сірий, дрок, щавель і гвоздика – жовтий різних відтінків, спориш – світло-зелений, а вільхова молода кора – брунатний. Комахи червець і кошеніль дозволяли отримати червоний колір різних відтінків, а привізна рослина індиго – синій. Таким чином фарбовані матеріали для виробництва килимів майже не линяли¹⁰⁸.

Виготовляли килими у др. пол. XVII – поч. XVIII ст. на спеціальних вертикальних верстатах – кроснах. Вони були простими за конструкцією і дешевими. Являли собою рамку, у якій вгорі і внизу знаходились циліндри з дерева, довжина яких визначала ширину килима (до 3 м). З обох боків стояли дві дошки, в які вставлялись осі циліндрів. Висота такого верстата могла бути не більше 1,5 м. На дерев'яні циліндри (вали) намотувалась основа із вертикальних ниток. На цій основі килимарниця плела великою дерев'яною голкою (глицею) потрібний узор із пам'яті, за зразком конкретного твору чи за ескізом. Узор виходив однаковий із обох боків. У процесі роботи готова частина виробу намотувалась на вільний циліндр, який міг бути як верхнім, так і нижнім. Це дозволяло виробляти килими будь-якої довжини¹⁰⁹.

Як уже згадувалось, виробництво килимів у Лівобережній Україні зазначеного періоду зосереджувалось головним чином на Чернігівщині та Полтавщині. Серед документально зафіксованих є килимарська майстерня у маєтках чернігівського полковника і наказного гетьмана Павла Полуботка в с. Михайлівка поблизу Лебедина (нині Лебединський р. Сумської обл.). Про неї йдеться в описі маєтностей П. Полуботка після його ув'язнення в 1724 р. Майстерня знаходилась у двох світлицях. В одній кімнаті було п'ять вікон із віконницями, стіл і кахляна поляв'яна піч. Через сіни інша кімната мала чотири вікна з віконницями. І піч з кахлями, вкритих поливою. Серед дворових людей поряд із старостою О.В. Дерягою з сім'єю, писарем Федором Радзивіловським був записаний і послужник Василь Куницький з дружиною, яка працювала майстринею килимарської справи. Подається ще одна важлива деталь – там працювало „девок коверних п'ять”. Окремо зберігались матеріали для виготовлення

¹⁰⁸ Там само. С. 7, 9, 18.

¹⁰⁹ Щербаківський В. Українське мистецтво. Вибрані неопубліковані праці / Упоряд., вст. ст. В. Ульяновського; додатки П. Горчанівського, В. Ульяновського. Київ: Либідь, 1995. С. 121–122.

двох килимів¹¹⁰. У чернігівських маєтках генерального підскарб'я Якова Марковича (зятя Павла Полуботка) у пер. пол. XVIII ст. існувала також килимарська майстерня. Для роботи окремих килимарів він доставляв вовну і розраховувався з ними речами та грошима¹¹¹.

Г.В. Когут зауважила, що лише килим з гербом П. Полуботка можна з певністю вважати виготовленим у майстерні полковника в с. Михайлівка поблизу Лебедин¹¹². Аргументом на користь цього є якраз зображення герба П. Полуботка. Сам килим був втрачений у 1918 р. Його зображення відоме завдяки акварелі В.Г. Кричевського, яка неодноразово публікувалась у виданнях. Розміри оригіналу залишилися невідомими. У 2004 р. художник-килимар П.П. Шевчук у Решетилівці Полтавської обл. відтворив килим з гербом П. Полуботка в матеріалі розміром 175x120 см (Гобелен, вовна. Візерункове ткання у дві нитки)¹¹³.

У центрі загальної композиції килима представлено герб П. Полуботка. На темно-синьому полі щита складної форми червоне палаюче серце, пронизане двома стрілами, що перетинаються. Над серцем на півмісяці кавалерський орденський хрест на тлі золотого восьмикутника. Обабіч нього – дві восьмикутні зірки, над якими дві літери. На нашу думку, літера ліворуч являє собою поєднання двох букв „П” – латинської та кириличної, що мало нагадувати два слова – Павло Полуботок. Така ж сама складна літера знаходилась під серцем. Праворуч від першої літери велика буква „І” чи „Ї”. Над щитом червона корона, а над нею рука з шаблею. Смуги обрамлення щита і всього герба, а також вензелі складної форми на кутах всієї композиції білого кольору, які контрастно виділяються на більш темному тлі. Об'єднує і підтримує композицію з гербом знизу гірлянда з рослинних елементів. На думку І.М. Ситого, тут маємо своєрідне вільне тлумачення герба Павла Полуботка. Взірцеві ж його зображення знаходяться на дзвоні 1720 р., на посуді, на портретах

¹¹⁰ Милорадович Г. Книга пожиткам бывшего черниговского полковника Павла Полуботка и детей Андрея и Якова Полуботков составлена по Указу 1724 г. майором Михайлом Раевским и лейб-гвардии сержантом Львовым. *Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете*. Москва, 1862. Кн. 3. V. Смесъ. С. 44, 48–50.

¹¹¹ Когут Г. Професійні майстерні на „килимовій мапі” України... С. 139.

¹¹² Когут Г.В. Українські „панські” килими... С. 13.

¹¹³ Коваленко О. Реалії та легенди наказного гетьмана Павла Полуботка. *Україна – козацька держава. Глюстр. історія укр. козацтва* / Кер. проекту, автор-упорядник, художник, фотограф, мистецтвознавець В. Недак. 2-е вид., доповнене і доопрацьоване. Київ, 2007. С. 464.

чернігівського полковника та печатці 1713 р.¹¹⁴ В горішній і долішній частинах килима горизонтальні декоративні композиції, у центрі яких мотиви дерева життя з темними силуетами птахів. У чотирьох кутах вензельні композиції, спрямовані по діагоналях до герба в центрі. У вензелях можна прочитати по дві літери „П” в кожному, як нагадування про Павла Полуботка. Загальна композиція килима симетрична щодо поздовжньої та поперекової осі, а також обох діагоналей. Співвідношення висоти і ширини килима майже відповідає золотій пропорції (золотому перетину). На акварелі В.Г. Кричевського килим з гербом П. Полуботка не мав кайми, але можливість її існування не можна відкидати остаточно. Центричність і симетричність загальної композиції підкреслює і колористичне вирішення. Золотаве загальне тло вигідно презентує домінанту – темно-синій щит герба, на якому сяють червоні серце, півмісяць та орденський хрест, золоті зірки, літери, гірлянда внизу. Їх відтіняють білі лінії композиції навколо герба та вензелів на кутах. Із темним полем щита перегукуються силуети птахів та гілок на наріжниках.

Раніше ми уже звертались до портрета Павла Полуботка з зібрання Національного художнього музею України в Києві (полотно, олія. Інв. № Ж-796). Тоді ми лише обмежились фіксацією наявності килима на столі, хоча деякі автори вбачали в ньому скатертину¹¹⁵. Портретований стоїть біля столу. Його права рука лежить на столі, вкритому килимом. Поряд шапка і пірнач. Видно лише незначну частину килима, на якій можна чітко бачити тільки фрагменти двох великих розеток й однієї невеликої. На червоно-жовтому загальному тлі темно-сині квітки. У центрі розетки квітка із чотирьох пелюсток, між якими темно-сині цятки. Маємо лише три фрагменти узорів центрального поля килима, тож скласти повне уявлення про твір у цілому немає можливості. Як правильно зауважила Г.В. Когут, ці розетки вельми подібні до таких самих елементів обабіч щита на килимі з гербом П. Полуботка¹¹⁶. На інших портретах П. Полуботка з зібрання К.М. Скаржинської та копії 1877 р. П.Т. Окулова килим представлений майже так само¹¹⁷.

Розглядаючи свого часу портрет В.А. Дуніна-Борковського (1702–1717 рр.), ми звернули увагу на зображення килима у цьому

¹¹⁴ Ситий І. Печатка та герб Павла Полуботка. *Військово-історичний альманах*. Київ, 2011. № 1 (22). С. 127.

¹¹⁵ Адруг А. Живопис Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. С. 110–111.

¹¹⁶ Когут Г. Килим з гербом Павла Полуботка... С. 56–63.

¹¹⁷ Коваленко О. Реалії та легенди наказного гетьмана Павла Полуботка. С. 457.

творі й описали його в загальних рисах¹¹⁸. Нині є можливість запропонувати гіпотетичну реконструкцію орнаментациї цього твору. Килими, призначені для покриття столів, мали прямокутну форму. На нашу думку, він мав подібно до вже згаданого килима з гербом П. Полуботка співвідношення сторін у золотій пропорції. Пропонована реконструкція і має майже таке відношення висоти до ширини (комп'ютерна графіка О. Потапенко). Усі декоративні елементи килима представлені на загальному темно-жовтому тлі. На каймі темно-червоне тло обмежене темними смугами бордюру. На цьому тлі ритмічно чергуються стилізовані рослинні елементи, подібні до тих, що були поширені в українському гаптуванні того часу. Між ними трипелюсткові частини квіток синього кольору прикріплені до верхнього і нижнього бордюрів. На основі фрагменту зображення килима на портреті В.А. Дуніна-Борковського на полі відтворено велику блакитну пляму, яка своїми обрисами нагадує ще один килим з темною каймою. Із зовнішнього боку цієї кайми йде по периметру ряд п'ятипелюсткових квіток із сімейства гвоздичних. Г.В. Когут ідентифікувала цей килим як турецький (анатолійський, „семигородський”)¹¹⁹. Дослідники засвідчили значний розвиток килимарства Туреччини того часу і звернули увагу на характерне виділення центрального поля, обрамленого смугами бордюра¹²⁰. Ця особливість відбита й у пропонованому проекті реконструкції орнаментациї килима на портреті В.А. Дуніна-Борковського.

До розгляду зображень килимів у творах живопису варто долучити ктиторський портрет новгород-сіверського сотника Лук'яна Журавки, відомого за копією XIX ст. На думку П.О. Білецького, оригінал був створений до 1708 р., коли портретований став полковником. Автором оригіналу міг бути художник Іван Паєвський, ім'я якого стало відоме з підпису на портреті дружини сотника Євдокії Журавки¹²¹. Сотник стоїть біля столу, вкритому килимом. На видимій його частині чітко можна бачити лише фрагмент широкої кайми. Зовнішня її частина складається із геометризованих рослинних елементів, оточених із обох боків бордюрами. До ширшої внутрішньої частини входять більші за розмірами декоративні рослинні елементи.

¹¹⁸ Адрю А. Живопис Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. С. 97–98.

¹¹⁹ Когут Г.В. Українські „панські” килими XVII–XVIII ст. С. 11.

¹²⁰ Веймарн Б. Искусство Турции. *Всеобщая история искусств*. Москва, 1961. Т. 1. Кн. 2. С. 65.

¹²¹ Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1981. С. 74, 78–81.

РОЗДІЛ 3.

ВИШИВКА ТА ГАПТУВАННЯ

Важливою галуззю образотворчого мистецтва Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. була вишивки шовком та гаптування золотими та срібними нитками. Речі, оздоблені вишиваними орнаментами, набули широкого поширення в побуті людей та церковному богослужінні, під час різних обрядових дій. Вивчення вишивки як ремесла й образотворчості та окремих визначних творів у зв'язках з іншими видами мистецтва того часу саме на прикладі Чернігова набуває особливої актуальності.

Ріст інтересу до пам'яток вишивки і гаптування і початок їх систематичного вивчення відносяться до XIX ст. і пов'язані з розвитком колекціонування та музейництва. Першим кроком стала каталогізація чернігівських зібрань. Перш за все, треба назвати каталог українських старожитностей колекції В.В. Тарновського¹²³. Пам'ятки з Музею Чернігівської вченої архівної комісії та Чернігівського єпархіального давньосховища демонструвались на виставці XIV Археологічного з'їзду (Чернігів, 1908 р.) і згодом увійшли до зібрання Чернігівського історичного музею. З'являються перші публікації, зроблені на основі чернігівських колекцій. Варто назвати статті П.М. Савицького та книгу В.Л. Модзалевського, який виділив характерні риси української вишивки¹²⁴. Значно зросла зацікавленість вишивкою і гаптуванням у післявоєнний час. Підготовка першого видання „Історії українського мистецтва” зумовила появу статей Г.Н. Логвина та М.О. Новицької. Багато часу вивченню колекції вишивки і гаптування Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського приділила В.В. Зайченко. Результатом роботи стали каталоги зібрання з багатьма світлинами творів¹²⁵. Серед публікацій дослідниці становить для нас інтерес передовсім стаття про осередки гаптування на Черні-

¹²³ Каталог українских древностей коллекции В.В. Тарновского. Киев: Тип-фия К.П. Милевского, 1898. 86 с.: ил.

¹²⁴ Модзалевский В. Основні риси українського мистецтва. Чернігів: Друкарня Г.М. Веселої, 1918. С. 17–20, 32: ил.

¹²⁵ Зайченко В. Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. Техніки. За матеріалами колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Київ: Родовід, 2006. 128 с.: ил.; Ї ж. Вишивка козацької старшини XVII–XVIII століть Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Київ: Родовід, 2015. 108 с.: ил.

гівщині, серед яких чільне місце займав чернігівський жіночий П'ятницький монастир¹²⁶.

Активізація процесу вивчення української вишивки і гаптування багато в чому завдячує дослідженням Т.В. Кари-Васильєвої. Їх результати опубліковані в монографіях, в яких ідеться і про творчість чернігівських майстринь та їх внесок у розвиток гаптарства. На думку дослідниці, саме на Чернігівщині започаткувався стиль бароко в образотворчому гаптуванні¹²⁷. Важливою є думка Т. Кари-Васильєвої, викладена в книгах і окремих статтях дослідниці, щодо ролі творчості художника І. Щирського в утвердженні бароко в гаптуванні чернігівських майстринь. До пам'яток чернігівської вишивки і гаптування побіжно зверталися й інші дослідники.

Аналіз історіографії питання засвідчив, що вишивка й образотворче гаптування Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. спеціально не розглядалось. Головну джерельну базу дослідження складають твори з зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського разом з духовними заповідями та описами майна козацької старшини. Спираючись на праці попередніх дослідників й оригінальні мистецькі твори, необхідно розглянути розвиток чернігівської вишивки й образотворчого гаптування від часів Київської Русі, матеріали і техніки виконання творів, провести зіставлення з творами тогочасної графіки та живопису.

Вишивка і гаптування досягли високого художнього рівня вже у великокнязівський період. Саме мистецтво Київської Русі стало тією базою, на якій сформувалось і набуло розвитку образотворче гаптування наступних століть. Уже тоді гаптування існувало як самостійний вид мистецтва. Сьогодні відомі 26 зразків золотого гаптування з шести давньоруських могильників. Знахідки в Чернігові і Шестовиці подібні до інших пам'яток X ст. на території Східної Європи. Вважається, що тканини і золоті нитки привозили з Візантії чи Іспанії¹²⁸.

¹²⁶ Зайченко В. Гаптарство на Чернігівщині. Осередки гаптування. *Скарбниця української культури. Зб. наукових праць*. Чернігів, 2012. Вип. 14. С. 228–238.

¹²⁷ Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. Львів: Свічадо, 1996. 230 с.: іл.; Ї ж. Шедеври церковного шитва України. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української православної церкви, 2000. 96 с.: іл.; Ї ж. Ісирія української вишивки. Київ: Мистецтво, 2008. 164 с.: іл.

¹²⁸ Михайлов К. Ранні образці древнерусского золотого шитья из Чернигова и Шестовицы. *Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи. Зб. наук. пр., присвячених 1100-літтю першої літописної згадки про Чернігів*. Чернігів, 2007. С. 138–153.

Про популярність і поширеність вишивки і гаптування у др. пол. XVII – поч. XVIII ст. свідчать портретні зображення представників козацької еліти, різні варіанти народної картини з зображенням козака Мамає та тогочасні літературні твори чернігівських авторів. Варто згадати й опис вбрання чернігівського полковника Мартина Небаби, а також зміст описів майна і духовних заповітів козацької старшини. Ми розглядаємо вишивку шовком на прикладі творів із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського, пов'язаних з Черніговом. Зразків XVII–XVIII ст. налічується 286 одиниць. Більшість з них (239) представляють окрайки, тобто вишивка смугами по краях скатертин, простирадл, наволок, частин одягу 27 зразків використані вдруге. До колекції входять простирадло дружини прилуцького полковника Г. Галагана, дві скатертини родини гетьмана І.І. Скоропадського, два простирадла, 3 скатертини, 7 рушників та хуста¹²⁹.

Виконувалась така вишивка на тонкому білому полотні часто іноземного походження. Невелика кількість вишивки підрясників зроблена по шовку. Використовувались сукані й несукані нитки, позолочені чи посріблені сухозліткою та заповлочною – пряденими бавовняними нитками різного забарвлення. Найдавніші окрайки вишиті в техніці двобічної гладі, коли малюнок повторюється з обох боків полотна. Відомі також інші різновиди гладі та рушниковий шов і хрестик. Стебловий шов утворював чіткий контур навколо зображення. Узори переносили на тканину по-різному. Вишивка гладдю виконувалась за малюнком досить вільно. Більшість композицій наносились на тканину доволі просто. Найчастіше це робили відваром лушпиння цибулі за допомогою пальця. Якщо переносили орнамент з аркуша паперу чи оригінального зразка, то їх пришивали до нової тканини стібками за головними контурами. У результаті на тканині залишались контури композиції та окремих мотивів. Іноді узори на папері проколювали голкою і через отримані отвори наносили крейдою на тканину. У разі виконання вишивки лічильними техніками, кількість стібків переносилась на тканину¹³⁰.

Орнаментальні мотиви вишивки козацької старшини переважно рослинного походження. Можна погодитись з В.В. Зайченко, яка виділила дві композиційні схеми розміщення рослинних елементів. У першому разі композицію утворюють видовжені листочки з зубчика-

¹²⁹ Зайченко В. Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. 2015. 103 с.: іл.

¹³⁰ Зайченко В. Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. Техніки. С. 11–13.

ми по краях, розміщені під кутами. Разом вони складаються у зигзагоподібну лінію. В отриманих трикутниках знаходяться орнаментальні мотиви переважно гранату, ананасу, винограду. Другу схему складають рослинні орнаменти двох груп, які чергуються. Першу групу представляють плоди гранату у розрізі, оточені листочками і пуп'янками. Другу групу утворюють спарені листочки і дзвоники. Тут відчутні впливи східної орнаментики (гранат) і трансформовані місцевими майстрами тюльпани у дзвоники¹³¹. Як бачимо, вибір елементів декору досить обмежений, але майстрині знаходять нові і несподівані вирішення у різних варіативних поєднаннях. Вибір кольорів диктувався наявністю різнобарвних ниток. Це – переважно жовті, червоні, чорні, зелені та коричневі. Гарно виглядають поєднання жовтого та чорного, а також червоного і жовтого.

В описах майна гетьмана І. Самойловича, його сина чернігівського полковника Григорія та чернігівського полковника і наказного гетьмана Павла Полуботка згадувались скатертини, шиті „красной бумагой” (червоною заполоччю). Жодна з них до наших днів не збереглася. Уявлення про них можуть дати дві скатертини з колекції Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського, що належали родині Скоропадських. Одна з них походить із Коропа, а друга – із с. Андріївка Чернігівського повіту. Є. Спаська вважала, що це робота черниць Гамаліївського монастиря 1715–1722 рр.¹³² Загальна композиція обох скатертин вельми подібна до композицій килимів та ілюстрацій рукописних книг і стародруків. У центральній частині в ряд один над одним вишиті двоголові орли з коронами, а також із державою і скіпетром в лапах. „Андріївська” скатертина має двох орлів, а в „коропській” їх три. На полях невеликі орлики чергуються з орнаментальними рослинними мотивами. За спільної композиції тлумачення окремих мотивів різняться між собою. Мабуть, виконувались різними майстринями. Твори мають різні розміри. Скатертина з с. Андріївка (Інв. № И-341) має розмір 183x250 см, а „коропська” (Інв. № И-343) 312x168 см. Обидві із білого полотна. Вишивка виконана червоною заполоччю (зблідла до малинової) із застосуван-

¹³¹ Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. Каталог колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського / Автор вст. статті та укладач каталогу В. Зайченко. Київ: Родовід, 2001. С. 12.

¹³² Спаська Є. Обрус із гетьманського столу / Передмова Є. Шудрі. *Народна творчість та етнологія*. 2000. № 5–6. С. 73–85.

ням кількох технік – хрестик, зягання, ретязь, гладь, стебловий шов¹³³.

Уявлення про інший вид творів, відомих з описів майна, може дати простираadlo дружини прилуцького полковника Г.Г. Галагана сер. XVIII ст. із колекції Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського (Інв. № И-2028, 154x340 см). Походить із зібрання В.В. Тарновського. Це – покривало на ліжко із тонкої білої бавовняної тканини, три краї якої оздоблені вишивкою у вигляді смуги. Орнамент складають гірлянди з гілок і квітів. Зовні і зсередини смуги ряд невеликих плодів гранату, розміщені по лінії рамки. Уздовж вишитого орнаменту підшита золота тасьма. Вишивка виконана в техніці гладі шовком різних кольорів у поєднанні з гаптуванням золотою сухозліткою¹³⁴. Композиція подібна до графічних рамок сторінок українських і, зокрема чернігівських, стародруків.

Заслуговує на увагу так звана „полуботчишина” сорочка із колекції графині В.В. Капніст в с. Михайлівка Лебединського повіту Харківської губ. Вона демонструвалась на виставці XII Всеросійського археологічного з'їзду, який відбувся 1902 р. у Харкові. На замовлення Полтавського губернського земства зробили копію сорочки, яка зараз зберігається у Полтавському краєзнавчому музеї (Інв. № ТК-1934). Сорочка XVIII ст. після виставки у Харкові повернулась до власниці. Вона демонструвалась на виставці в Лебедині у липні–серпні 1918 р. У 1919 р. сорочка знаходилась у Лебединському музеї, а в червні того ж року зникла. Саме в 1919 р. С.А. Таранушенко зробив опис пам'ятки, який став основою для статті 1927 р.

Сорочка пошита з грубого селянського полотна, мала виріз для голови та проріз для пазухи. Вишивка виконана вовняними і шовковими нитками червоним і зеленим на рукавах і подолі. Чільне місце займала вишивка на грудях шовком і вовною, напівхрестиком. Орнамент переважно геометричний. На грудях з обох боків чергуються палеві та сині квадратики з хрестами і напівхрестиками. Унизу вишивка закінчувалась рядком схематизованих квіточок. С.А. Таранушенко зауважив, що це верхнє вбрання. На його думку, декоративні елементи вишивки, її розміщення і зіставлення з матеріалами Російського музею в Ленінграді свідчить про спорідненість пам'ятки з мистецтвом угро-фінських народів¹³⁵. Під час порівняння вишивки

¹³³ Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. Каталог колекції... С. 187–188.

¹³⁴ Там само. С. 181, фото на с. 92.

¹³⁵ Таранушенко С. „Полуботчишина” сорочка. С. 136–139.

цієї сорочки з вишивками традиційного жіночого і чоловічого одягу мордві і чувашів виявляється загальна подібність¹³⁶. Вона може бути зумовлена не лише певними мистецькими контактами, а й паралельністю культурно-історичного розвитку. Матеріал сорочки Полу-ботка – селянське полотно – свідчить про місцеве походження твору. Чернігівські майстри працювали на високому технічному і художньому рівнях, що засвідчують відомі твори. Зазвичай працювали за зразками і вносили у процесі роботи у новий витвір своє розуміння функціонування декоративних елементів у загальній композиції та формі одягу.

У Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського зберігається велика колекція пам'яток гаптування др. пол. XVII – XIX ст. Лише одна датується поч. XVI ст. Всього налічується 281 од. зберігання. Переважну більшість складають твори церковного призначення. Лише 28 мають світський характер. Це – 26 денець головних уборів кибалок і дві геральдичні композиції¹³⁷. На основі праць дослідників визначається коло пам'яток із цього зібрання, створених у Чернігові у др. пол. XVII – поч. XVIII ст. Серед них два опліччя фелонів, 6 воздухів, пара поручів, 8 хрещатих покрівців, 2 малі покрівці, 19 епитрахілів¹³⁸.

З-поміж них виділяється гаптована композиція „Зішестя Святого Духу” на опліччі фелону XVII ст. (Інв. № И-1989), яка створена, на думку Т.В. Кара-Васильєвої, у майстерні чернігівського П'ятиницького монастиря¹³⁹. Шитво виконано на темно-червоному оксамиті золотими і срібними нитками технікою „у прикріп”. Відкриті частини тіл вишиті шовком по саету. Прямокутна горизонтально видовжена композиційна площа оточена смугою орнаменту з осердя з двома пелюстками, із обох боків якого бачимо плоди рослин у розрізі. Ці елементи з'єднані між собою фрагментами стебла, які йдуть на всю довжину смуги. Нижня горизонтальна смуга на кутах піднімається догори і продовжується далі на фелоні з чільного боку. Верхня горизон-

¹³⁶ *Art-проект творческого коллектива Zen Designer*. URL: <http://zen-designer.ru/need/15-vychivka-rubakh-i-raspashnoj-odezhdy>; Там само. URL: <http://zen-designer.ru/need/14-mordovskij-narodnyj-ornament>.

¹³⁷ Зайченко В. Гапти XVII–XIX ст. у збірці Чернігівського історичного музею. Чернігів: Десна, 1991. С. 3.

¹³⁸ Зайченко В. Гаптарство на Чернігівщині... С. 228–230; Кара-Васильєва Т. Українське бароко і літургійне шитво XVII–XVIII ст. *Записки наукового товариства ім. Шевченка. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 1998. Т. 226. С. 94–116. (С. 98–103).

¹³⁹ Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України. С. 36–37.

тальна орнаментальна смуга не має дотику до вертикальних смуг і в цих проміжках знаходяться гаптовані зображення святих великомучениць, перпендикулярно до постатей головної частини. Зліва – Тетяна, а праворуч – Параскева. Це нагадує графічне зображення споруд столичного Крупицько-Батуринаського монастиря XVII ст. Посередині вгорі гаптоване зображення Святого Духа у вигляді голуба з розпростертими крилами в оточенні саява. Обабіч від нього йде напис: „Сошествие святого Духа”. Нижче сидить Богоматір із складеними руками на грудях. Із обох боків від неї в два ряди апостоли з німбами. У другому ряду поміж апостолів видніються жіночі голови без німбів. Усе зображення представлено в одній площині, передній край лише ледь намічено. Площинне тлумачення постатей підпорядковане площині орнаментальної рамки. Колірне вирішення чітко витримано в сріблясто-золотистій гамі на темно-червоному тлі оксамиту.

Варто зауважити, що композиція „Зішестя святого Духу” у графіці українських стародруків представлялась дещо інакше. Апостоли звичайно сидять навколо Богоматері півколом, яке утворює просторову глибину. Лише у одній сюжетній заставці-ілюстрації у книзі Кирила Транквіліона-Ставровецького „Євангеліє учительне” (Унів, 1696 р.) тлумачення цього сюжету композиційно наближається до чернігівського гапту. Це було друге видання книги з новими ілюстраціями. Маємо невелику ілюстрацію в техніці гравюри на дереві (28x117 мм) з підписом гравера „NZ” – Никодим Зубрицький. Його твори друкувались і в чернігівській друкарні. Автор книги теж має пряме відношення до Чернігова. У 1646 р. тут побачила світ перша друкована книга Лівобережної України „Перло многоцінне” Кирила Транквіліона-Ставровецького. Композиційна площина графічного твору має вигляд вузької смуги, в яку вміщено в один ряд фігури апостолів і Богородиці. Звичайно, подібність виявляється лише в загальних рисах. Різні розміри і відмінні техніки виконання не дають можливість прямо говорити про причетність гравера до згаданого гаптованого твору.

Визначним твором є епитрахиль 1713 р. (Інв. № И-1379) створений у майстерні чернігівського П’ятницького монастиря за ігумені Фотинії, на думку Т.В. Кари-Васильєвої – за малюнком художника І. Щирського. Складається з двох вертикально видовжених площин, які вгорі об’єднуються гаптованою постаттю Богоматері. Унизу кожної з них напівлежачі постаті царя Давида і пророка Єсея, від яких ростуть догори виноградні галузки з листям, квітами і кетягами пло-

дів. У вигинах галузок на листі представлені 22 напівпостаті. Угорі в центрі – Богоматір з немовлям і ангели з обох боків. Внизу гаптований напис: „Року 1713 дня 7 місяця марта”. Вишивка виконана на темно-червоному оксамиті золотими, срібними та шовковими нитками „у прикріп”. Відкриті частини тіл мальовані¹⁴⁰. У графіці українських стародруків того часу ми віднайшли лише один випадок існування композиції „Дерево Єсеєве”. Це гравюра на дереві рамки титульного аркуша видання львівського братства „Устав молитвенний” 1670 р. у 12 частину аркуша. Композиція дещо спрощена. Унизу зображений Єсей, що лежить, схилившись на праву руку. Від нього догори на бічних полях рамки проростають виноградні галузки з поясними зображеннями праотців (по 5 із кожного боку). Угорі – Богоматір з дитиною. Композиційна площа рамки титульного аркуша зумовила таке своєрідне вирішення, яке відрізняється від схеми на спитрахилях.

Зразок згаданої композиції знаходимо у видатному творі української станкової графіки „Дедикація "Кіот срібнокований"” 1695 р. Єдиний відомий на сьогодні примірник знаходиться в кабінеті графіки Бібліотеки Польської академії наук у Гданську (Інв. № 3556). Розмір – 168x98,5 см. Відтиск зроблено на папері із семи мідних дощок. На рамці у правому нижньому куті зображення кіота чернігівської ікони „Іллінської Богоматері” вигравірувано підпис майстра „Inocen-tij Szczyrski Sculpsit” (гравірував І. Щирський)¹⁴¹. Композиція твору доволі складна. Вона поділяється по вертикалі на дві рівні частини. У верхній половині представлена графічна версія чудотворної чернігівської ікони „Іллінської Богоматері” разом з кіотом. Обабіч неї представлені дві вертикальні композиції. Якщо їх розмістити поряд, то постануть справжні царські ворота іконостасу. Внизу напівлежачі постаті царя Давида і пророка Іесея. У вигинах галузок поясні зображення біблійних царів, по п’ять у кожній частині. Таке гравіроване зображення композиції, підписане І. Щирським, може свідчити на користь думки Т.В. Кари-Васильєвої про причетність художника до створення подібних композицій в техніці гаптування.

Своєрідно представлена композиційна схема: „Дерево Єсеєве” у срібних царських воротах іконостасу чернігівського Борисоглібсько-

¹⁴⁰ Зайченко В. Гапти XVII–XIX ст. у збірці Чернігівського історичного музею. С. 7.

¹⁴¹ Адруг А. Графіка Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. Чернігів: Вид-во Чернігівського ЦНП, 2017. С. 145–148; Ситий І. Дедикація ясновельможному Іоанну Мазепі: шедевр українського друкарства. *Скарбниця української культури. Зб. наук. пр.* Чернігів, 2017. Вип. 18. С. 129–137.

го собору 1702 р. (Національний архітектурно-історичний заповідник „Чернігів стародавній” (Інв. № КН-989). Розмір – 267х120 см. Традиційно внизу – постаті царя Давида і пророка Єсея. Поясні зображення десяти біблійних царів представлені не на двох стулках воріт, а на платівці, яка їх розділяє по центру. Тому вони мають невеликі розміри. Угорі увінчує ворота фігура І. Христа у сьайві на сфері. У вигинах акантових галузок уміщені поясні зображення в центрі князів Бориса і Гліба, на честь яких зведено храм. Над ними поясні зображення євангелістів Матвія і Марка, а внизу – євангелістів Луки та Іоанна. Над євангелістами напівпостаті Богоматері та архангела Гавриїла у композиції „Благовіщення”. Таким чином, тут ми бачимо поєднання іконографічної схеми „Дерево Єсеєве” та композиції із зображенням чотирьох євангелістів та „Благовіщення”.

Царські ворота з дерева первісного іконостасу чернігівської Катерининської церкви поч. XVIII ст. до наших днів не збереглися і відомі за фотографіями. Унизу – традиційні постаті Давида та Єсея. На стулках окремо виділено напівпостаті чотирьох євангелістів. Праотці представлені попарно. Над ними – Благовіщення, а завершувала ворота постать Ісуса Христа. Таким чином, гаптування епитрахіля 1713 р. за композиційними особливостями близькі до станкового твору І. Щирського „Дедикація "Кіот срібнокований”” та дерев’яних царських воріт іконостасу чернігівської Катерининської церкви.

Ще один епитрахіль створений, на думку Т.В. Кари-Васильєвої, за малюнком І. Щирського (Інв. № И-1353). Розмір – 126х27 см. Із обох боків рамка з двох ліній, між якими вміщені рослинні мотиви. Унизу у центрі гаптована постать папи Климента, про що свідчить відповідний напис. З-під його ніг ростуть галузки з листям і плодами, які перетинаються й утворюють майже овальні площини, в яких розміщені постаті святих і Богоматері з дитиною. Із обох боків також по чотири постаті. Гаптування виконано золотими, срібними і шовковими нитками „у прикріп” по карті на темно-червоному оксамиті. Відкриті частини тіл мальовані.

Інший твір, який, на думку Т.В. Кари-Васильєвої, створений за малюнком І. Щирського, відноситься до поч. XVIII ст. Це – воздух з гаптованою композицією „Покладення до труни” (Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського. Інв. № И-1796). Розмір – 69х60 см. Уся композиція оточена двома рамками рослинного орнаменту. Зовнішня рамка має більшу ширину. Орнамент кожної з чотирьох сторін повторюється. Внутрішня рамка має вгорі у центрі зображення „Спасу нерукотворного”, а з боків – атрибути страстей.

По кутах у медальйонах знаходяться зображення євангелістів. Тіло І. Христа і обличчя євангелістів мальовані. Т.В. Кара-Васильєва вважає, що цей воздух виконано за зразком антимінса, освяченого 1697 р. чернігівським архієпископом Іоанном Максимовичем, і який, можливо, належить штихелю І. Щирського. Вона зробила також висновки про те, що І. Щирський міг особисто брати участь у виконанні живописної частини роботи, бо був талановитим малярем¹⁴². Варто сказати, що І. Щирський намалював чудотворну ікону „Любецької Богоматері”. Вона ним була підписана і датована 1698 р. (Національний музей історії України. Інв. № 1344. 66x40 см. Дошка липова, темпера яєчна). Ікона до певної міри є унікальним твором і має непересічне значення для історії українського мистецтва. Вона поклала початок певному напрямку в українському іконописі, пов’язаному з естетикою бароко та який набув розвитку у мистецтві Києва XVIII ст. Цікава деталь – художник для ікони робив детальний рисунок на левкасі¹⁴³.

Якщо порівняти гаптований воздух поч. XVIII ст. і графічний антимінс 1697 р., то впадає в очі значна подібність самої композиції „Покладення до труни”. Звичайно, відчувається різниця, зумовлена різними матеріалами і техніками виконання. В інших деталях відмінність помітніша. У воздуху зображення євангелістів вміщені у медальйонах досить простої форми. В антимінсі напівпостаті євангелістів в барокових картушах, які дуже нагадують різьблені обрамлення ікон в іконостасах. Із верхніх картушів звисають гірлянди з листя і плодів за прикладом різьблення на дереві. Над картушами зображення херувимів, які часто знаходились в іконостасах і в декорі фасадів будівель, наприклад, будинку Колегіуму в Чернігові поч. XVIII ст. Відрізняються написи вгорі і внизу композицій. У графічному творі вгорі йдеться про благословення патріарха чи синоду, а внизу зазначено, ким освячений антимінс і для якого храму із зазначенням дати. У воздуху написи пояснюють композицію.

Антимінс 1697 р., який згадувала Т.В. Кара-Васильєва як зразок для гаптованого твору, знаходиться в Національному музеї

¹⁴² Кара-Васильєва Т. Вишивка та гаптування. *Історія декоративного мистецтва України*. Київ, 2007. Т. 2. С 5, 33–76.

¹⁴³ Міляєва Л. Чудотворні ікони Богородиці у Києві XVII ст. та образ Любецької Богоматері пензля Івана Щирського. *Записки наукового товариства Шевченка. Праці секції мистецтвознавства*. Львів, 1994. Т. 227. С. 124–140.

ім. А. Шептицького у Львові. Його публікував Д.В. Степовик, який зазначив, що антими́нс мав успіх і набув поширення¹⁴⁴.

Ще один антими́нс – відбиток на полотні з цієї ж дошки – знаходиться в Національному архітектурно-історичному заповіднику „Чернігів стародавній” (Інв. № КТВ – 222/42). Він освячений чернігівським архієпископом Феодосієм Углицьким 1695 р., про що і зроблено відповідний напис під композицією¹⁴⁵. Ще три відбитки антими́нсів зберігаються в Національному художньому музеї України в Києві. Твір 1714 р. освячений архієпископом Чернігівським і Новгород-Сіверським Антонієм Стаховським (Інв. № Гр.-891). Антими́нс 1723 р. освячений архієпископом Чернігівським і Новгород-Сіверським Іродіоном Жураківським (Інв. № Гр.-892). Твір 1735 р. освячений архієпископом Чернігівським і Новгород-Сіверським Іларіоном Рогалевським (Інв. № Гр.-889). Останні три антими́нси виконані, як і два попередні, в техніці мідьориту на полотні. Вони опубліковані в статті Д.В. Степовика з позначкою „невідомий гравер”¹⁴⁶. В усіх згаданих випадках підпис гравера відсутній. П.М. Попов вважав, що з антими́нсу 1697 р. зробили на поч. XVIII ст. копії на міді¹⁴⁷. На нашу думку, відбитки зроблені з однієї дошки. Відмінності полягають у різному змісті написів зверху і знизу композицій.

Не можна не згадати такий видатний твір, як плащаниця 1655 р. – вклад Чернігівського єпископа Зосими Прокоповича до Києво-Печерської лаври. Вона представляє елітні вироби майстерні Києво-Вознесенського монастиря і відрізняється високим рівнем техніки виконання. Нині зберігається у Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику (Інв. № Т-4233)¹⁴⁸. Прямокутна горизонтальна композиція виконана на червоному оксамиті шовко-

¹⁴⁴ Степовик Д.В. Іван Щирський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. Київ: Мистецтво, 1988. С. 97–99; Його ж. Українська гравюра бароко. Київ: Кліо, 2012. С. 430.

¹⁴⁵ Хижняк З. Культурно-освітній рух. *Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах* / Керівник проекту В. Недяк. 2-е вид., доповнене і доопрацьоване. Київ, 2007. С. 783.

¹⁴⁶ Степовик Д. Українська гравюра. *Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах*. Київ, 2007. С. 962.

¹⁴⁷ Попов П.М. Матеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. С. 88, прим. 2.

¹⁴⁸ Варивода А.Г. Гаптарські майстерні Києво-Вознесенського і Глухівського Успенського монастирів поч. XVIII ст.: серійне виробництво гаптованих творів. *Церква–наука–суспільство: питання взаємодії: Мат. XVII Міжнародної наук. конф. (28 травня – 1 червня)*. Київ, 2019. С. 192–193, 191–196.

вими нитками. У центрі майже оголене тіло І. Христа, голова з невеликою бородою і довгим волоссям. По периметру йде смуга орнаменту зі стилізованих квітів і плодів гранату.

В описі майна чернігівського полковника і наказного гетьмана Павла Полуботка згадуються також кибалки – жіночі головні убори у вигляді високої шапки, що знижується до потилиці. Про поширеність кибалок на Чернігівщині у XVIII ст. писав О. Шафонський¹⁴⁹. У зібранні Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського зберігається 26 зразків гаптованих денечь кибалок переважно др. пол. XVII – поч. XVIII ст. Вони мають круглу або овальну форму з центричними рослинними композиціями. Як приклад, можна назвати гаптоване денце кибалки у вигляді заготовки на зеленому оксамиті (Інв. № И-1990, 37x28 см). На вертикальній прямокутній площині представлена строго симетрична, згідно вертикальної осі, композиція рослинного орнаменту. Унизу у центрі стилізоване невелике дерево, гілочки якого йдуть на два боки. У вигинах гілочок багатопелюсткові квіти різного характеру. У центрі вгорі композицію завершує квітковий мотив із голівкою і двома пелюстками наче крилами. Чітко виділяються лінії стебел, в які вписані квіткові мотиви. В інших випадках зустрічаються квіти з гронами винограду, стилізований двоголовий орел в оточенні квітів, стилізовані тюльпани. Гаптування виконано переважно золотими і срібними нитками „у прикріп”¹⁵⁰.

У згаданому описі майна Павла Полуботка згадуються оздоблені сідла для верхової їзди на конях. Одне з таких сідел XVIII ст. знаходиться у зібранні Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського (Інв. № И-3069). Воно походить із колекції В.В. Тарновського і ввійшло до каталогу 1898 р.¹⁵¹ Ленчик сідла спереду і ззаду обкладений срібною платівкою з позолотою і карбованими оздобами. Бічні частини сідла і подушка вкриті червоним сукном із гаптуванням по ньому золотом, яке вжите частково і стало частиною загальної системи декорування.

У колекції гаптів Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського зберігається цікавий твір із зображенням чудотворного

¹⁴⁹ Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание. С. 33–34.

¹⁵⁰ Зайченко В. Гапти XVII–XIX ст. у збірці Чернігівського історичного музею. С. 26–28, 32.

¹⁵¹ Каталог украинских древностей коллекции В.В. Тарновского. Киев: Тип-фия К.П. Милевского, 1898. С. 54.

образу Куп'ятицької ікони Богоматері. Це – палиця поч. XVIII ст. (Інв. № И-1519). Вона входить до вбрання вищого сану православних священників і має форму ромба. Зображення на палиці зазвичай відповідає євангельським подіям або святому, якому присвячена церква. У нашому випадку маємо зображення чудотворної Куп'ятицької ікони. Це можна пояснити її популярністю. У др. пол. XVII ст. маріологічний культ набув значного поширення. Тема чудес Богородиці та богородичних ікон привернула увагу багатьох українських письменників. Це – кілька творів Л. Барановича, що вийшли друком у Києві та Чернігові. Шість видань у Чернігові витримала книга Д. Туптала „Руно орошенное” про чудеса від чудотворної ікони чернігівської „Іллінської Богоматері”. Й. Галятовський у Львові видав книгу „Небо новое”. 1676 р. у Новгороді-Сіверському побачила світ його книга „Скарбница потребная”, присвячена чудотворній чернігівській іконі „Єлецької Богоматері”.

Зростанню престижу Києва сприяли і шановані православні святині – чудотворні ікони. Однією з них була ікона Куп'ятицької Богоматері. Це був незвичайний образ у вигляді складеного хрестанкопціона, відлитого з міді. Розмір приблизно 10х10 см. Із одного боку зображено рельєфне Розп'яття, а з іншого – „Богоматір Одигітрія” на повий зріст. На трьох раменах хреста погрудні зображення святих. Вшановували власне зображення Богоматері, яка стала відомою як чудотворна Куп'ятицька ікона. На думку дослідників, які бачили цей хрест, він київського походження з XII ст.¹⁵²

Датою явлення Куп'ятицької ікони вважається 15 листопада 1182 р. За переданням, дівчинка Анна пасла худобу біля села Куп'ятичі (нині Пінський р. Брестської обл. Білорусі) і побачила на дереві хрест у сьайві. З одного боку хреста був образ Богородиці з дитиною, з іншого – розп'ятого Христа. Дівчинка забрала хрест додому, але він повернувся на дерево. Так повторювалось тричі. Мешканці вирішили збудувати на тому місці церкву, в якій і помістили віднайдений хрест. Церква згоріла під час набігів чужинців і вважалось, що образ був утрачений. У пер. пол. XVII ст. там був заснований православний Введенський монастир, до якого перейшли ченці із монастиря Святого Духа міста Вільнюса. У 1653 р через воєнну загрозу частина ченців перейшла до Києва і взяла з собою чудотворний образ. Назад він уже не повернувся. Православний монастир у Куп'ятичах 1743 р. став греко-католицьким, а в 1817 р. зовсім перестав

¹⁵² Міляева Л. Чудотворні ікони Богородиці у Києві... С. 128–129.

існувати. Церква ж стала парафіяльною. У Києві ікона знаходилась у Софійському соборі й упродовж XVII–XVIII ст. стала популярною і шанованою. Ікону прикріпили до квадратної срібної дошки з позолотою, а в 1700 р. її оздобили хрестоподібною шатою¹⁵³.

До долі ікони Куп'ятицької Богородиці причетний Йоаникій Галятовський – ректор Києво-Могилянської колеґії, вчений, письменник, публіцист. Жив деякий час на Волині. Близько 1650 р. став ченцем Куп'ятицького монастиря. Наприкінці 1655 р. разом із групою ченців прибув до Києва і став до праці у Києво-Могилянській колеґії¹⁵⁴. Цілком слушною є думка Н. Яковенко про те, що саме Й. Галятовський вивіз чудотворну ікону до Києва. На користь цього, як вважає дослідниця, свідчить той факт, що ікону встановили у Києві спочатку в Богоявленському соборі Братського монастиря, в якому перебувала і колеґія. До київського Софійського собору ікона потрапила в 1657 р.¹⁵⁵

У 1657 р. Лазар Баранович покинув посаду ректора Києво-Могилянської колеґії, яку займав з 1650 р., і очолив чернігівську єпископську кафедру. Й. Галятовський став ректором колеґії, але в 1663 р. покинув Київ. Кілька років мандрував містами і монастирями, писав і друкував книги. Серед них книга „Небо новое” 1665 р., окремий розділ якої присвячений чудесам від чудотворної куп'ятицької ікони. 6 серпня 1669 р. у новгород-сіверському Спасо-Преображенському монастирі Й. Галятовський був висвячений на архімандрита чернігівського Єлецького монастиря, де він правив до своєї смерті 2 січня 1688 р. Похований в Успенському соборі Єлецького монастиря¹⁵⁶.

Популярності куп'ятицька ікона набула не лише у Києві, а й у Чернігові, де більше 18 років служив архімандритом Й. Галятовський. Про цю популярність свідчать графічні відтворення чудотворної ікони на сторінках видань стародруків. Уперше гравюра на дереві представила цей образ у додатку до книги О. Кальнофойського „Teraturgima” (Київ, 1638 р.). Друге зображення 1660 р. схематичне, майже документальне і входило до складу тексту, присвяченого обранню гетьманом Юрія Хмельницького. Принагідно треба зазна-

¹⁵³ Ярошевич А.А. Купятицкая икона Божий Матери. *Православная энциклопедия*. Москва, 2015. Т. 39. С. 379–380.

¹⁵⁴ Чепіга І.П. Галятовський / І. Чепіга, В. Горобець. *Києво-Могилянська академія в іменах XVII–XVIII ст.: Енциклопедичне видання*. Київ, 2001. С. 165–167.

¹⁵⁵ Яковенко Н. У пошуках нового неба. Життя і тексти Йоаникія Галятовського. Київ: Критика, 2017. С. 36–37.

¹⁵⁶ Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь... С. 33–50.

чити, що Й. Галятовський був деякий час вчителем молодого Хмельницького у Чигирині та Суботіві¹⁵⁷.

У виданнях новгород-сіверської друкарні також з'явилися графічні зображення ікони Куп'ятицької Богородиці. Вони відрізняються від київських. Маються на увазі книги Л. Барановича „Слово на Благовіщення” 1674 р. та „Ksega smierti” 1676 р. Варто додати, що Л. Баранович у тексті своєї книги „Apollo Christianski” (Київ, 1670 р.) звертався до куп'ятицької ікони. І це зовсім не випадково. Адже відомо, що на час перебування в куп'ятицькому монастирі Й. Галятовського ігуменом там був саме Л. Баранович¹⁵⁸. Тому ця чудотворна ікона в Чернігові була добре відомою і це відбилось не лише в графіці і текстах видань, а й у гаптуванні. В.Г. Пуцко, як приклади, навів 5 таких зразків. На його думку, вони походять з майстерні київського Вознесенського монастиря пер. пол. XVIII ст. Це – три палиці із зібрання Національного художнього музею України, Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, приватної колекції у Німеччині та воздухи із Чернігівського музею ім. В.В. Тарновського і Звенигородського історико-архітектурного і художнього музею¹⁵⁹. До цього треба додати згадану палицю із Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського (Інв. № И-1519; 46x47 см). Вертикальна діагональ майже квадратної композиційної площини збігається з вертикальними раменами хреста. Його горизонтальні рамена йдуть вздовж іншої діагоналі. Зображення Богоматері знаходиться в середохресті – у центрі на перетині діагоналей. На тлі темно-червоного оксамиту хрест окреслений лініями, гаптованими сріблом. У кутах рамен хреста погрудні зображення євангелістів у медальйонах. Між ними херувими. Вжиті золоті і срібні нитки, руки вишиті шовком, обличчя мальовані.

Аналіз наукової літератури засвідчив, що вишивка та гаптування Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. не були предметом спеціального дослідження. Актуалізована джерельна база, яку складають переважно оригінальні твори чернігівських майстрів, описи майна та духовні заповіді представників козацької еліти, стали достатніми для вирішення поставлених завдань і досягнення мети дослідження. Встановлено, що вже в часи Київської Русі вишивка і гаптування існували як самостійний вид мистецтва і набули поширення. Саме де-

¹⁵⁷ Чепіга І.П. Галятовський. С. 165–167.

¹⁵⁸ Яковенко Н. У пошуках нового неба... С. 36–37.

¹⁵⁹ Пуцко В. Богоматерь Купятицкая в церковно-художественной традиции XVII–XVIII вв. *Гістарычная брама*. Пінск, 2010. № 1 (25). С. 19–30.

коративне мистецтво того часу стало тією базою, на якій сформувалось і набуло розвитку образотворче шитво наступних століть. Про поширеність шитва у др. пол. XVII – поч. XVIII ст. свідчать заповіді, описи майна та портрети козацької старшини, а також народні картини.

На основі праць попередніх дослідників виділені твори для розгляду, звернена увага на матеріали і техніки виконання. Встановлено, що загальна композиція скатертин родини Скоропадських подібна до композицій килимів та ілюстрацій українських рукописних книг і стародруків. Композиція вишивки простирадла дружини прилуцького полковника Г. Галагана близька до побудови графічних рамок українських стародруків. Встановлено місце походження „Полуботчишиної” сорочки, відомої за копією поч. XX ст. Розглянуто визначні твори образотворчого гаптування, створені у Чернігові. Серед них композиція „Зішестя Святого Духу” на опліччі фелону з майстерні чернігівського П’ятницького монастиря. Встановлено, що таке тлумачення цього сюжету наближається до його вирішення в одній сюжетній заставці-ілюстрації у книзі К. Транквіліона-Старовецького „Євангеліє учительне” (Унів, 1696 р.). Із майстерні чернігівського П’ятницького монастиря вийшов епитрахиль 1713 р. з композицією „Дерево Євсеев” за малюнком, вірогідно, І. Щирського. З’ясовано, що в графіці така композиція зустрічається лише один раз – на титульному аркуші видання львівського братства „Устав молитвенний” 1670 р. Композиція гапту ближча до графічного твору „Дедикація "Кіот срібнокований”” 1695 р. (гравер І. Щирський) та царських воріт з дерева первісного іконостасу чернігівської Катерининської церкви поч. XVIII ст.

Встановлено, що гаптований воздух з композицією „Покладення до труни” близький не лише до друкованого антими́на 1697 р. (як зазначила Т.В. Кара-Васильєва), а й до інших відбитків з тієї ж дошки. Тобто відбитки 1695, 1714, 1723, 1735 рр. теж могли бути зразками. Розглянуто елітний виріб плащаниці 1655 р. – вклад чернігівського єпископа З. Прокоповича до Києво-Печерської лаври, гаптовані денця кибалок та сідло для верхової їзди. Окрема увага приділена гаптованому зображенню чудотворної ікони Куп’ятицької Богоматері на палиці поч. XVIII ст. З’ясовано, що ця ікона була популярною не лише у Києві, де знаходилась у Софійському соборі, а й у Чернігові. Встановлено, що в 1655 р. Й. Галятовський з групою ченців прибув до Києва, взявши з собою ікону з Куп’ятич. Її графічні відтворення з’явилися у чернігівських і київських стародруках.

Отже, у др. пол. XVII – поч. XVIII ст. Чернігів став визначним центром вишивки та гаптування. Як відзначила Т.В. Кара-Васильєва, саме у творчості чернігівських майстринь було сказано нове слово, започатковано стиль бароко в українському образотворчому гаптуванні, чому сприяла і діяльність художника та гравера І. Щирського. Видатні чернігівські твори зазначеного періоду – це вагомий внесок до скарбниці українського мистецтва¹⁶⁰.



¹⁶⁰ Положення розділу опубліковані у статті автора: Адруг А. Вишивка та гаптування Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. *Сіверянський літопис*. 2020. № 1. С. 36–51.

РОЗДІЛ 4.

МЕТАЛОПЛАСТИКА

Серед видів декоративного мистецтва особливе місце займає металопластика, яка являє собою виготовлення та оздоблення мистецьких виробів із металів та їх сплавів різними способами. Вони набули поширення в побуті людей, у богослужінні, стали складовою частиною споруд. Із металів відливали гармати і дзвони, виготовляли ювелірні вироби, клейноди і зброю.

Важливе місце займало художнє лиття. Увага до творів майстрів-ливарників зазначеного періоду виявилась уже у др. пол. XVII ст. Іоаникій Галятовський у книзі „Скарбница потребная” (Новгород-Сіверський, 1676 р.) звернувся до історії чернігівського Єлецького монастиря, його відбудові за архімандритства автора та чудесам від чудотворної ікони чернігівської „Єлецької Богоматері”. У третьому „чуді” йдеться про те, що за свідченнями місцевих старожилів в Єлецькому монастирі великий дзвін висів на двох стовпах, а менші знаходились на дзвіниці. Куди той дзвін подівся, ніхто не знав. Згадувалось, що під час війни поляки хотіли забрати дзвін до Любеча, але це не вдалося, бо багато людей не могли його зрушити з місця¹⁶¹. Поет Климентій Зіновійв довгий час жив на Сіверщині. Помер близько 1712 р. У своєму вірші він писав:

*„Также и гарматные штуки отливают
Которыми в приступах стены добывают
И при банкетах панов из армат стреляют
И веселости всем там бывшим добавляют”*¹⁶².

У чернігівському виданні книги „Зерцало от писания божественного” 1705 р., з присвятою Івану Мазепі, згадується, що гетьман збудував у чернігівському Борисоглібському монастирі „каменный колоос” дзвіницю з церквою Іоанна Предтечі. На дзвіниці знаходився вилитий власним коштом І. Мазепи дзвін („кимвал доброгласный”)¹⁶³.

Наукове вивчення художнього лиття почалось у кінці XIX ст. У 1898 р. побачив світ каталог українських старожитностей із колекції В.В. Тарновського. До нього увійшли 32 гармати, фотографії деяких

¹⁶¹ Галятовський І. Скарбница потребная. Ключ розуміння. Київ: Наукова думка, 1985. С. 344–371, 354.

¹⁶² Зіновійв К. Вірші. Приповіді посполиті. Київ: Наукова думка, 1971. С. 142–143.

¹⁶³ Маслов С.І. Етюди з історії стародруків. I–VIII. Київ, 1925. С. 49.

творів та їхні описи. Серед них – вироби визначного майстра із Глухова Карпа Балашевича. Деякі з них згодом увійшли до зібрання Чернігівського історичного музею¹⁶⁴. Започаткував безпосередні дослідження В.Л. Модзалевський. У книзі і окремі статті він зупинився на головних центрах художнього лиття Лівобережної України. Автор спирався на літературні твори і пам'ятки з зібрання В.В. Тарновського. Окрему увагу звернув на приватні гармати гадацьких полковників І. Чарниша та М. Милорадовича¹⁶⁵. С. Баран-Бутович розглянув поширеність лиття гармат і дзвонів в Україні XVII–XVIII ст., головні його осередки. Докладно представлено процес та організацію виробництва, творчість видатних людвисарів Йосипа та Карпа Балашевичів. Автор описав пам'ятки, які зберігались на той час у Чернігівському державному музеї. Серед них – згадувані В.Л. Модзалевським гармати М. Милорадовича та І. Чарниша¹⁶⁶.

У післявоєнний час багато зробив для дослідження історії українського художнього металу і, зокрема, лиття, П.М. Жолтовський. У статтях¹⁶⁷ та історичному нарисі про художній метал¹⁶⁸ він розглянув як монументальне лиття, так і виробництво побутових предметів. Автор виділив видатні твори відомих майстрів. В іншій своїй книзі П. Жолтовський високо оцінив художні якості дзвону 1720 р. до чернігівської церкви роботи майстра Олексія Івановича та твори відливників Йосипа та Карпа Балашевичів – гармати гадацьких полковників І. Чарниша та М. Милорадовича (нині зберігаються в Чернігівському історичному музеї імені В.В. Тарновського)¹⁶⁹. О.Р. Тищенко відзначив високий технічний і художній рівень монументального лиття гармат і дзвонів зазначеного періоду. Автор особливу увагу звернув на гармату 1717 р. М. Милорадовича та дзвін 1720 р. з

¹⁶⁴ Каталог українских древностей коллекции В.В. Тарновского. Киев: Тип-фия К.Л. Милевского, 1898. 86 с.: ил.

¹⁶⁵ Модзалевський В. Основні риси українського мистецтва. Чернігів: Друкарня Г.М. Веселої, 1918. 31 с.: іл.; Його ж. До історії українського ліярництва (Про людвисарів та конвисарів). *Збірник секції мистецтва*. Київ, 1921. С. 3–23.

¹⁶⁶ Баран-Бутович С. Людвисарські вироби XVII–XVIII ст. у Чернігівському державному музеї (гармати та дзвони); Його ж. Чернігів як об'єкт історично-краєзнавчих екскурсій. С. 43.

¹⁶⁷ Жолтовський П.М. Метал. *Історія українського мистецтва*. Київ, 1968. Т. 3. С. 341–354; Його ж. Художня обробка металу. *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва*. Львів, 1969. С. 38–43.

¹⁶⁸ Жолтовський П.М. Художній метал. Історичний нарис. Київ: Мистецтво, 1972. 114 с.: іл.

¹⁶⁹ Жолтовський П.М. Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1973. 132 с.: іл.

гербом П. Полуботка для чернігівської церкви¹⁷⁰. Р. Михайлова наголосила на появі нових центрів лиття на Північному Лівобережжі України. Багато уваги вона приділила дзвону 1720 р. роботи Олексія Івановича¹⁷¹. У книзі О. Мальченка йдеться про лиття гармат у Гетьманщині за часів І. Мазепи¹⁷². У спеціальній статті він розглянув головні функції декору гармат, зосередив увагу на приватній артилерії, володіння якою ставало ознакою шляхетності. Декоративні гармати з гербами і присвятами свідчили про особистість замовника і могли виступати як політичний аргумент. На думку автора, саме за гетьманування І. Мазепи сформувалась система декорування гарматних стволів. Її авторство невідоме, а виконували її людвисарі, які працювали у містах Північного Лівобережжя. О. Мальченко розглянув зразки декорованих гармат. Серед кращих – пам'ятки з зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського, виготовлені на замовлення І. Чарниша та М. Милорадовича¹⁷³. М. Блакитний встановив, що на сьогоднішній день з 57 гармат із зібрання В.В. Тарновського в колекції Чернігівського історичного музею зберігається 11 пам'яток. До її складу входять і згадані гармати 1713 і 1717 рр.¹⁷⁴ Б. Кіндратюк зазначив, що виробництво дзвонів – це характерний і відповідальний вид ливарництва. Для належного звучання дзвонів необхідно дотримуватись високого художнього і технічного рівня справи. Ще у часи Київської Русі були накопичені значні фізико-технічні знання і набуті досвід та майстерність у роботі з металами. Важливою є заувага автора про те, що дзвони і дзвоніння прийшли на українські землі з запровадженням християнства не з Візантії, а з латинського Заходу¹⁷⁵. Художньому литтю Чернігівщини присвячена невелика стаття в енциклопедичному довіднику „Чернігівщина”,

¹⁷⁰ Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XII–XVIII ст.): Навчальний посібник. Київ: Либідь, 1992. С. 140, 145–148.

¹⁷¹ Михайлова Р. Металопластика. *Історія українського мистецтва: У 5 т.* Київ, 2011. Т. 3. С. 931–951, 939.

¹⁷² Мальченко О. Художнє лиття гармат у Гетьманщині за часів правління І. Мазепи. Київ, 2007. 106 с.: іл.

¹⁷³ Мальченко О. Художнє оформлення гармат часів І. Мазепи. *Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха*. Київ, 2008. С. 336–363.

¹⁷⁴ Блакитний М. Гармати з колекції В. Тарновського у Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського. *Скарбниця української культури: Зб. наук. пр.* Чернігів, 2013. Вип. 15. С. 188–190.

¹⁷⁵ Кіндратюк Б. Дзвонарське мистецтво середньовічної України. *Княжа доба: історія і культура*. 2008. № 2. С. 225–245.

автор якої спирався на попередні публікації. Згадуються головні його осередки, серед яких Чернігів не виокремлюється¹⁷⁶.

Аналіз історіографії питання засвідчив, що художнє лиття Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. досі спеціально не вивчалось. У попередніх дослідженнях не зафіксовано гармати і дзвони, відлиті в Чернігові, але є твори, виготовлені на замовлення для Чернігова. Головну джерельну базу складають оригінальні твори литва разом з духовними заповідями та описами майна козацької старшини. Відтак постають завдання відтворити історію художнього лиття Чернігова від часів Київської Русі, визначити коло пам'яток для розгляду, зіставити зміст і принципи оздоблення витворів майстрів лиття з творами літератури та образотворчого мистецтва того часу.

Художнє лиття на Чернігівщині має давні традиції. Ще у східних слов'ян були відомі такі твори. Перш за все треба згадати срібного „ідола”, тобто скульптурне зображення персонажа міфології давніх слов'ян дохристиянського часу. Знахідка була зроблена під час проведення земляних робіт для зведення дзвіниці чернігівського Борисоглібського монастиря. Срібло переплавили і воно пішло на створення царських воріт іконостасу Борисоглібського собору¹⁷⁷. Найвірогідніше, цей персонаж є Перун – бог, який був поширений у князівсько-дружинному середовищі. Дерев'яне зображення Перуна князь Володимир встановив у Києві у 980 р. разом з іншими образами язичницьких богів. У літописі сказано, що голова його була срібна, а вуса золоті¹⁷⁸. Існує припущення, що капище (храм) Перуна знаходилося саме на тому місці, де був знайдений „ідол”, а зараз – будинок Колегіум із дзвіницею Борисоглібського монастиря. Про це свідчать і великі брили пісковика у цоколі споруди¹⁷⁹.

За часів Київської Русі художнє лиття з металів набуло значного поширення, а майстри досягли досконалості. Найчастіше застосовувались техніки лиття у кам'яних формах та з воскових моделей. Дзвони, хрести, свічники, прикраси, панікадила відливались із воскових моделей. Деякі речі виготовлялись у такий спосіб у глиняних формах із двох частин. Саме так робили амулети-змійовики, напри-

¹⁷⁶ Чернігівщина. Енциклопедичний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. Київ: УРЕ, 1990. С. 842–844.

¹⁷⁷ Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание. С. 264.

¹⁷⁸ Вортман Д.Я. Перун. *Енциклопедія історії України*. Київ, 2011. Т. 8. С. 160.

¹⁷⁹ Адрю А. Архітектура Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. С. 74–75.

клад, так звана золота „чернігівська гривня” XI ст.¹⁸⁰ Заслуговує на увагу відлита з міді з віскової моделі арочка XII ст., яка була, мабуть, частиною надпрестольної „сіні”. Вона була знайдена у вівтарній частині храму давньоруського міста Вщиж, яке тоді входило до чернігівського князівства (нині Брянська обл. Російської Федерації). У цьому творі майстра Костянтина відбилися уявлення про побудову Всесвіту епохи „Слова о полку Ігоревім”¹⁸¹.

З прийняттям християнства на Русі поширилось функціонування дзвонів. Перша згадка про них відноситься до 1066 р. Вважається, що дзвони спочатку завозились із Німеччини, а в XII ст. з’явилися перші зразки робіт давньоруських майстрів. Під час археологічних розкопок дзвони знаходять досить рідко, переважно у вигляді фрагментів. На сьогоднішній день відомі знахідки дзвонів у Чернігові, Новгороді-Сіверському, Вщижі та Любечі. Проте повний аналіз особливостей давньоруських дзвонів зараз зробити неможливо¹⁸².

Як уже згадувалось, не зафіксовано гармат і дзвонів, відлитих у зазначений період у Чернігові. Проте відомі два дзвони, виготовлені на замовлення для Чернігова. Маються на увазі дзвін 1695 р. для Успенського собору Єлецького монастиря та дзвін з гербом Павла Полуботка для чернігівської Вознесенської церкви. Обидва дзвони нині у зібранні Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. В експозиції того ж музею знаходяться показові з художнього боку дві гармати гадяцьких полковників Івана Чарниша 1713 р. та Михайла Милорадовича 1717 р.

Виробництво дзвонів та гармат було справою нелегкою і потребувало значних матеріальних затрат. Цим займалися невеликі майстерні, в яких працювало приблизно 4–6 робітників. Найскладнішою ланкою в цій роботі було виготовлення форми. Формування проводилось у спеціальній ямі. Для утворення внутрішньої форми дзвону слугувала цегла. Далі робилась глиняна форма з металевою арматурою. Простір між цими формами заповнювався формовочною землею, яка утворювала „проміжний дзвін”. Стінки форм вкривали шаром попелу чи вугілля, щоб до них не приставали земля з „фальши-

¹⁸⁰ Висоцький С.О. Культура давньої Русі. *Історія Української РСР*. Київ, 1977. Т. 1. С. 420, 384–421.

¹⁸¹ Тищенко О.Р. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов’ян і давньоруської народності (I ст. до н. е. – сер. XIII ст. н. е.). Київ: Вища школа, 1983. С. 60–64.

¹⁸² Дядечко О.О. Знахідки давньоруських дзвонів на території Чернігово-Сіверщини. *Церква–наука–суспільство: питання взаємодії: Мат. XV Міжнародної наук. конф.* (29 травня – 3 червня 2017 р.). Київ, 2017. С. 278–280.

вого” дзвону, на якому розміщували написи, зображення, орнаменти, зроблені з воскових відбитків. Моделі для вушок робились з дерева або глини. Гармати виготовляли у такий же спосіб. Людвисарі займали особливе становище, мали добрі заробітки і були пов’язані з козацькою старшиною¹⁸³.

Найцікавішим є бронзовий дзвін 1720 р., вилитий на замовлення чернігівського полковника Павла Полуботка (Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського, інв. № И-2716). Його висота дорівнює діаметру бази і складає 81 см, тобто дзвін вписаний у квадрат. У верхній частині плаща дзвону знаходиться широка смуга, яка поділена рельєфними обідками на чотири менші смуги. У двох середніх вміщено по колу напис: „Сей звон сооружися коштом его милости пана Павла Полуботка полковника войска его царского пресветлого величества запорожского Черниговского до церкви Вознесения господнего застриженской Черниговской року 1720 мца априля дня 9”. Вища і нижча смуги вільні від написів і орнаментів. Зверху і знизу по колу йдуть елементи рослинного орнаменту, що повторюються. Вони дуже нагадують кінцівки тогочасних українських стародруків. Знизу вони розміщені так само, як і в книгах, а вгорі вони звернені догори і об’єднані додатковими елементами рослинного орнаменту. Цей орнамент близький не лише кінцівкам стародруків, а й елементам витворів ковалів і слюсарів. Маються на увазі перш за все мотиви декоративних обкладок для замків роботи майстрів німецьких міст Аугсбурга і Нюрнберга. У той час у майстернях Німеччини, Австрії та Чехії використовувались французькі альбоми орнаментів¹⁸⁴. У середній частині з одного боку рельєфний герб П. Полуботка з абрєвіатурою. Навпроти, з іншого боку, у променистому овалі рельєфне зображення І. Христа з державою у лівій руці, а права рука благословляє. Подібне зображення І. Христа міститься у „Молитвослові” чернігівського видання 1692 р. (гравюра на дереві, 86x52 мм, аркуш 162 зв.). Варто також назвати подібне зображення близьких розмірів у двох унівських виданнях „Часослова” (Молитвословця повсякденного) 1691 і 1694 рр. Цікаво, що всі три видання вийшли обсягом в 1/12 частину аркуша. Дзвін для чернігівського Єлецького монастиря теж має рівні висоту та діаметр бази – 94 см (Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського, Інв. № И-2715). На

¹⁸³ Баран-Бутович С. Людвисарські вироби... С. 6–7; Жолтовський П.М. Художнє лиття на Україні... С. 14–15.

¹⁸⁴ Семерак Г. Художественнаяковка и слесарное искусство / Г. Семерак, К. Богман. Москва: Машиностроение, 1982. С. 74, 80, 82, 85, 87.

бічній поверхні напис у 4 рядки, який свідчить про надання цього дзвону мешканцем Києво-Печерського монастиря Іваном Шабеликом до церкви Успіння Єлецького монастиря. Симетрично з обох боків рельєфні зображення Богоматері з дитиною на правій руці на повний зріст та святого Миколая з книгою. Угорі між розетками вміщено дату літерами „Року 1695 марта дня 20”. Тут маємо скромніше оздоблення, яке побудоване за принципом розміщення декоративних смуг по колу плаща.

Про лиття гармат у Чернігові в зазначений період відомостей нема. Невідомі й декоровані гармати, відлиті спеціально для Чернігова. В експозиції Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського представлені цікаві зразки оздоблення гармат, які демонструють барокові принципи декорування. Одна з них – гармата гадяцького полковника Михайла Милорадовича 1717 р. (Інв. № И-2767). Вона має довжину 132 см, калібр 77 мм, вагою більше 150 кг. Гладенькі виливні профільовані пояски у кілька рядів не лише виконують конструктивну роль, а й виявляють і підкреслюють циліндричну форму ствола. Найбільше їх у дульній частині, де вони нагадують облямування колонок та напівколонок тогочасних споруд та іконостасів. Пояски поділяють поверхню ствола з рельєфним рослинним орнаментом. Нижче дульної частини є два таких реєстри, причому верхній під поясками, а нижній не обмежений ними. Далі гладенький ствол простягається майже до „дельфінів”, біля яких повторена композиція коло дула. Ділянки з рослинним декором біля цапф з розетками і „дельфінів” також обрамлені поясками. Угорі на стволі після „дельфінів” відтворений рельєфом герб М. Милорадовича з абрєвіатурою. На торелі зберігся напис: „Карп Юзефович Балашевич майстер”, а на казенній частині дата літерами „Року 1717”. Цікава деталь – із правого боку по центру на гладенькому тлі соковите надзвичайно пластичне рельєфне зображення грифона з крилами, який лапами штовхає кулю перед собою.

Інша гармата має власну назву „Соловей” (Інв. № И-2766) і герб гадяцького полковника Івана Чарниша. Вона менша за розмірами (довжина 95 см, калібр 48 мм, вага 50 кг), але більш промовиста своїм виливним декором. Рельєфні пояски поділяють ствол гармати на окремі ділянки. На казенній частині рельєфний згаданий герб з абрєвіатурою. Під ним дата літерними цифрами „Року 1713”. Із лівого боку напис у три рядки: „дал цару: серце, главу: меч кровию пишет славу”, а з протилежного боку теж напис у три рядки, який треба читати по рядках знизу догори: „держит готов меч без главы: кривавой

брани знак ест правий”. Тут мається на увазі зображення в центрі герба людської постаті без голови і лівої руки, а правиця тримає шаблю над головою. У середній частині ствола, вкритого соковитим рослинним орнаментом, напис у два рядки, який треба читати знизу догори: „воспой песнь победы красно, хвали царя велегласно”. Нижче слово „Соловей” та видовжене пласке зображення птаха, який дав назву гарматі. У цьому разі маємо зображення герба зі словесним коментарем до нього, які включають прикмети власника. У той час побутувало повір’я, що козак по-справжньому вмирає лише від четвертої смертельної рани. Таких називали „козак-невмирака”. Тому в центрі герба вміщено згадане зображення людської постаті без голови і лівої руки, яке стосується одного з предків замовника гармати¹⁸⁵. Варто зауважити, що на той час поширеним жанром літератури українського бароко була геральдична поезія. У стародрукованих виданнях родові герби власників чи меценатів друкарень, спонсорів, впливових осіб зображувались найчастіше на звороті титульних аркушів. У геральдичних віршах описувались елементи гербів, які співвідносились із чеснотами власників гербів. Через свою довершеність й універсальність змісту геральдичні вірші набули певної самостійної естетичної цінності¹⁸⁶. Тому у наведеному прикладі з гарматою 1713 р. ми бачимо застосування геральдичних віршів у зовсім іншому матеріалі, яке виглядає природнім та органічним.

Одночасно з монументальним литтям дзвонів і гармат майстри-ливарники виробляли різні побутові речі – освітлювальні прилади (канделябри, підсвічники) та посуд. Набули широкого поширення литі каламарі, тобто чорнильниці для школярів, студентів, писарів. Вони були двох видів. Одні підвішувались біля пояса, а інші вставлялись за пояс. Тому і форми у них були різними. Перші відливались за зразком східних (іранських) виробів, які мали горизонтально видовжену форму з рельєфним зображенням боротьби лева та єдинорога. Іноді для оздоблення використовували емалі¹⁸⁷. Такі підвісні каламарі є у зібранні Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського (Інв. № И-3164, И-3165). Запоясні каламарі мають вертикально видовжену форму і відповідно відрізняються оздобленням (Інв. № И-3173, И-3175, И-3188).

¹⁸⁵ Мальченко О. Художнє оформлення гармат часів І. Мазепи. С. 336–363.

¹⁸⁶ Помазан І.О. Геральдична поезія як складова книжкової культури України кінця XVI – XVII ст. *Ятрань*. URL: <https://yatran.com.ua/blog/geraldichna-poezya-yak-skladova-knizskovo-kulturi-ukraini-knca-xvi-xvii-st/>

¹⁸⁷ Жолтовський П.М. Художній метал. С. 98.

Серед видів металопластики важливе місце посідає конвісарство, тобто відливання різних речей з олова. Олово – це метал сріблясто-сірого кольору з матовим відблиском, досить м'який, добре піддається обробці і стійкий до зовнішніх впливів. Про поширеність виробів з олова свідчать й описи майна представників козацької старшини, які мешкали на той час у Чернігові. Серед опису майна чернігівського полковника Григорія Самойловича згадується олов'яний рукомийник вагою більше 6 кг, 21 тарілка з олова, а також цей метал у вигляді прутів¹⁸⁸. Значно більше посуду з олова зафіксовано серед майна чернігівського полковника Павла Полуботка – 152 великих і малих блюда, біля трьохсот тарілок, кухлі, блюдечка, а також 49 прутів олова¹⁸⁹. Наявність окремих шматків олова свідчить про роботу місцевих конвісарів у Чернігові. Із цього матеріалу виготовляли не лише побутовий посуд, згаданий в описах, а багато речей церковного вжитку – келихи, дискоси, хрести, блюда, свічники і дарохранительниці. Дослідники відзначають вплив на роботу конвісарів на Лівобережній Україні форм і декору витворів сріблярів¹⁹⁰. У Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського є колекція виробів з олова. Серед них досить скромно оздоблені потири (Інв. № И-2576, И-2577) та не повністю збережені дарохранительниці (Інв. № И-2621, И-2615, И-2607).

Своєрідні пластичні властивості заліза вміло використовували ковалі та слюсарі, які часто працювали в одному цеху. Темне за кольором залізо добре підходило для виробництва замків, завіс та ручок для дверей, флюгерів, церковних надбаннях хрестів й інших елементів архітектурних споруд¹⁹¹. Графічні композиції надбаннях хрестів приваблюють вибагливими лінійними обрисами і часто поєднувались з елементами дохристиянських знаків на світлому тлі неба. Відомо кілька десятків варіантів таких декоративних композиційних

¹⁸⁸ Опись движимого имущества, принадлежавшего малороссийскому гетману Ивану Самойловичу и его сыновьям Григорию и Якову. 1690. *Русская историческая библиотека, издаваемая археографическою комиссиею*. Санкт-Петербург, 1884. Т. 8. Стб. 1059, 1080, 1171; Стб. 949–1204.

¹⁸⁹ [Милорадович Г.] Книга пожиткам бывшего черниговского полковника Павла Полуботка и детей его Андрея и Якова Полуботков. Составл. по Указу 1724 г. майором Михайлом Раевским и лейб-гвардии сержантом Львовым. *Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете*. Москва, 1862. Кн. 3. V. Смес. С. 22–23, 1–133.

¹⁹⁰ Жолтовський П.М. Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. С. 100–108.

¹⁹¹ Жолтовський П.М. Художній метал. С. 64–65.

вирішень¹⁹². Такі хрести були відтворені на банях чернігівських церков та дзвіниць XVII–XVIII ст. під час проведення реставраційних робіт. Граційні завершення бань з чіткими й виразними обрисами хрестів часто вдало підкреслюють пірамідальність загальної композиції.

Цікавий зразок роботи ковалів XVII ст. являє окуття дверей в ризницю чернігівського Троїцького собору. Мабуть, вперше на пам'ятку звернув увагу Г.Н. Логвин. У своїх книгах він вмістив її фото та подав короткий опис. На його думку, прорізний орнамент окуття нагадує шати Євангелій і є чудовим зразком ковальського мистецтва. Композиційна майстерність свідчить про участь самого автора проекту Троїцького собору Й.-Б. Зауера¹⁹³. Одразу треба зауважити, що вже до кінця 1683 р. основні будівельні роботи в Чернігові завершилися, а в квітні 1684 р. зодчий уже працював у Мгарському монастирі. А опоряджувальні роботи в чернігівському Троїцькому соборі закінчилися лише в 1695 р.¹⁹⁴ Отже, архітектор Й.-Б. Зауер навряд чи мав відношення до цього твору ковальства. Окуття вкриває всю прямокутну площину дверей. Навколо центральної частини, подібно до композицій килимів та скатертин, іде по периметру широкою смугою накладний наскрізний рослинний орнамент. Звивисті галузки нагадують композицію „Дерево Євсеев” у царських воротах іконостасів того часу. Наприклад, ворота іконостасів чернігівських храмів – Борисоглібського собору та Катерининської церкви. Із кожного боку по три металеві квітки з пелюстками. У центрі вгорі в квадраті виділена окрема композиція з розеткою. Нижче у вертикальній прямокутній композиції виділена центральна частина, а по кутах розміщені накладні елементи прорізного орнаменту. Співвідношення сторін дверей наближається до золотого перетину.

Важливу галуззю художньої обробки металів було золотарство. Речі із дорогіших металів набули поширення особливо у побуті панівних верств населення та церковному богослужінні. У др. пол. XIX ст. робляться перші спроби опису колекцій та зібрань. Спочатку вони з'явилися на сторінках „Черниговских епархиальных известий”, а потім і в окремих виданнях. З-поміж них треба

¹⁹² Щербаківський В. Українське мистецтво. Вибрані неопубліковані праці / Упоряд., вст. ст. В. Ульяновського; додатки П. Герчанівської, В. Ульяновського. Київ: Либідь, 1995. 288 с.: іл. Іл. 50–81.

¹⁹³ Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. С. 101, 114; С. 110, 117.

¹⁹⁴ Адрюг А.К. Архітектура Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. С. 149.

виділити „Историко-статистическое описание Черниговской епархии”. Твори золотарства були зосереджені в Чернігові у ризницях архієрейського дому та Спасо-Преображенського собору¹⁹⁵. У кінці XIX – на поч. XX ст. з’являються каталоги та описи колекції українських старожитностей В.В. Тарновського, Історичного музею Чернігівської губернської вченої архівної комісії та Музею Чернігівського єпархіального давньосховища. Усі матеріали згаданих зібрань (у тому числі і твори золотарства) увійшли до складу Чернігівського історичного музею. П.М. Савицький є автором матеріалу про твори золотарів, офірованих до чернігівського Спасо-Преображенського собору, підготовленого 1914 р. для спільної праці з В.Л. Модзалевським¹⁹⁶. В. Дроздов подав опис датованих пам’яток культового срібла, які знаходились в кінці 1920-х рр. у Чернігівському історичному музеї¹⁹⁷. М.З. Петренко у своїй монографії розглянув розвиток золотарства в Україні XVI–XVIII ст., його художні і технічні особливості, зупинився на деяких пам’ятках, пов’язаних з Черніговом¹⁹⁸. Творам золотарства із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського присвячена низка статей та окремий альбом Г.П. Арендар. Вона провела ряд атрибуцій та здійснила аналітичний опис пам’яток¹⁹⁹.

Ми будемо спиратись головним чином на колекцію золотарства Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського, яка є однією із кращих в Україні. Це – оправы книжок, зразки посуду, речей церковного вжитку, клейноди та зразки зброї з оздобленнями. Серед них є твори відомих українських і зарубіжних майстрів з дарчими написами. Твори, виготовлені в Чернігові, документально не зафіксовані. Тому виникає потреба розглянути витвори, виготовлені на замовлення мешканців міста незалежно від їх соціального стану. Найзручніше згрупувати твори за місцем виготовлення та за майстрами.

¹⁹⁵ Филарет (Гумилевский). Черниговский архиерейский дом (В закрытом Ильинском монастыре). *Историко-статистическое описание Черниговской епархии*. Чернигов, 1873. Кн. 2. С. 47–52; Його ж. Чернигов. *Историко-статистическое описание Черниговской епархии*. Чернигов, 1874. Кн. 5 С. 24–32.

¹⁹⁶ Модзалевский В.Л. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. С. 123–124, 101–142.

¹⁹⁷ Дроздов В. Датоване культове срібло XVII ст. у Чернігівському державному музеї. *Чернігів і Північне Лівобережжя*. Київ, 1928 С. 325–346.

¹⁹⁸ Петренко М.З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. Київ:Наукова думка,1970. 207 с.: іл.

¹⁹⁹ Арендар Г. Срібний посуд XVII – початку XX століть. Колекція Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського: Альбом. Київ: Родовід, 2006. 176 с.:іл.

Необхідно також попередньо розглянути організацію та методи роботи золотарів, матеріали і техніки виконання.

Золотарі об'єднувались в самостійних цехах або працювали спільно з іншими майстрами. Відомо, що такий цех діяв у Чернігові у XVIII ст.²⁰⁰ У своїй роботі давні майстри дотримувались традицій. У складних випадках звертались до зразків творів, або до ескізів і начерків, зроблених під час навчання. Існували спеціальні зібрання зразків, якими користувалось не одне покоління. Важливу роль відігравали друковані збірники взірців. У Польщі були відомі збірки 1592 та 1656 рр. Дослідники відзначають складність проблеми авторства. Вважається, що про оригінальність творчості майстра можна говорити тоді, коли його витвори відмінні в пластичному плані, мають цікаву композицію та пропорції²⁰¹. Із практики українських золотарів відомо, що вони спочатку, часто самі, робили абрис у вигляді рисунка на папері. Для значних і відповідальних робіт робили моделі. Були поширені техніки плавлення, лиття, кування, паяння, різьблення та виготовлення дроту. Застосовували для оздоблення такі прийоми, як: позолота, карбування, гравірування емаль, чернь, штампування і травлення. До послуг майстрів були відповідне обладнання та інструменти²⁰².

Найбільш звиваним матеріалом для золотарства було срібло, яке зустрічається переважно з домішками олова, цинку, міді і золота. Срібло плавиться при температурі 960,5 С, має сріблясто-біле забарвлення з полиском. Це – м'який тягучий метал, придатний для кування, формування, виготовлення тонкої фольги і витягування у тонкі дротики. Чим більше чистого срібла, тим він більш м'який. Золото зустрічається у природі у сплавах, має добру пластичність, високу опірність корозії та дії кислот. Температура плавлення 1062,4 С²⁰³.

Золотарські твори виготовлялись на замовлення мешканців Чернігова у різних містах європейських держав. Для зручності розгляду їх можна поділити на кілька груп. Перше місце займає німецьке місто Аугсбург, яке в XVII ст. було одним з центрів європейського золотарства. Саме там створений видатний твір металопластики – срібні царські ворота іконостасу чернігівського Борисоглібського собо-

²⁰⁰ Петренко М.З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. С. 26.

²⁰¹ Gradowski M. Dawne zlotnictwo. Technika i terminologia. Warszawa: Panstwowe wydawnicwo naukowe, 1980. S. 28–29, 101.

²⁰² Петренко М.З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. С. 31–35, 45.

²⁰³ Lileyko H. Zlotnictwo. Warszawa: Zaklad wydawnictw CZSR, 1978. S. 47–49. 86 s.: il.

ру, збудованого у XII ст. У 1620-х рр. собор був перетворений на домініканський костел, а після війни 1648–1654 рр. знову став православним храмом і після відновлювальних робіт набув барокових форм²⁰⁴. Постає потреба влаштувати іконостас. У Чернігові на той час сформувався важливий осередок різьбярства і були створені видатні твори, які відомі нині лише за фотографіями²⁰⁵. Від іконостаса Борисоглібського собору залишилися лише срібні царські ворота.

Одразу виникає питання про походження срібла, із якого вони були виготовлені. У той час багато срібла ввозилось із-за кордону (перш за все з Німеччини), а також у вигляді трофеїв та завдяки торгівлі²⁰⁶. Про ці ворота О. Шафонський в 1786 р. писав так: „Когда под монастырскую колокольню рыт фундамент, найден в земле сребный идол, который на сии царские врата употреблен”²⁰⁷. У наступних публікаціях згадувались і два ідоли. Для перевірки цієї версії у 1987 р. на зворотньому боці воріт взято 10 мікроскопічних проб у різних місцях. Хімічний склад металу визначався у Відділі спектральних методів досліджень Інституту геохімії і фізики мінералів АН УРСР. З’ясовано, що хімічний склад 9 зразків практично ідентичний – це сплав срібла і міді у співвідношенні 70 і 30%. Кількість мікродомішок в кожному зразку не перевищувала 1,5%. Помітно відрізняється за складом нижня пластина. Повний збіг складу металу в різних частинах свідчить про те, що ворота зроблені з одного злитка. Доведено, що такий рецепт сплаву був відомий слов’янським ювелірам з X ст. Мікродомішки вказують на таке джерело металу, як куфичні монети з додаванням чистої міді. Можливе також використання низькопробних монет різного типу²⁰⁸.

Срібний „ідол” – це скульптурне зображення головного бога давніх слов’ян Перуна. У „Повісті минулих літ” сказано, що князь Володимир поставив у Києві „Перуна дерев’яного, а голова його сріб-

²⁰⁴ Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: Ил. справочник-каталог: В 4 т. Киев: Будівельник, 1986. Т. 4. С. 262. 375 с.: ил.

²⁰⁵ Адруг А. Дереворізьблення та іконостаси Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. *Сіверянський літопис*. 2020. № 2. С. 42–59.

²⁰⁶ Петренко М.З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. С. 18–19.

²⁰⁷ Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание... С. 264.

²⁰⁸ Коваленко В.П. Металл языческого идола с территории черниговского Борисоглебского монастыря / В. Коваленко, Р. Орлов. *Тезисы черниговской областной науч.-методической конф., посв. 20-летию Черниговского архитектурно-исторического заповедника (сентябрь, 1987)*. Чернигов, 1987. С. 33–36; Його ж. Таємниця срібного ідола. *Деснянська правда*. 1987. 11 вересня. С. 3.

на, а вус золотий”²⁰⁹. Існує обґрунтоване припущення А.А. Карнабеда, що на тому місці, де зараз знаходиться будинок Колегіуму, раніше був храм (капище) Перуна. Він звернув увагу на великі брили пісковика у цегляному муруванні нижньої частини четверика дзвіниці. Усього – 18 каменів різних розмірів, деякі з них мають рельєфні зображення²¹⁰. Отже, виглядає вірогідним існування скульптури Перуна зі сріблом у складі язичницького храму. Потім із цього срібла виготовили царські ворота для іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові. Вони мають досить значні розміри (2,66x1,21 м), вагою 56 кг. Такий дорогий вклад могла зробити лише перша особа держави, про що і свідчить герб І. Мазепи. Ворота виготовлені з ідентичного сплаву (70% срібла і 30% міді), що відповідає сучасній 875 проби. Домішки не перевищують 1,5%. Нижня платівка доповнена у 1861 р. зі срібла 500 проби. У різних частинах воріт знаходяться тавра міста Аугсбург у вигляді пінії (соснової шишки) з короною. Майстер залишив своє особисте тавро – літери PID в овалі, тобто Пилип Якоб IV Дрентветт, який народився в 1646 р., став майстром 1682 р., а помер у 1712 р.²¹¹

У XVII – на поч. XVIII ст. Аугсбург був важливим центром ювелірного мистецтва у Європі, поряд з такими містами як Нюрнберг і Мюнхен. У 1696 р. в Аугсбурзі зафіксовано біля 190, а до 1740 р. – 275 майстерень. Найбільш знаною була сім’я майстрів Дрентветтів. У творчості цих митців яскраво виявились риси німецького бароко²¹². Не викликає сумніву, що золотарям в Аугсбурзі від замовника було надано ескіз майбутнього твору. Зразок подібного проекту воріт можна бачити серед малюнків іконописної майстерні Києво-Печерської лаври²¹³. Існує припущення, що автором проекту цар-

²⁰⁹ Повесть врем’яних літ. Літопис (За Іпатським списком) / Пер. з давньоруської, післяслово, комент. В.В. Яременка. Київ: Радянський письменник, 1990. С. 133. 557 с.: іл.

²¹⁰ Карнабед А.А. Що ховають в собі „капітелі” Борисоглібського собору. *Перша Чернігівська обласна наук. конф. з історичного краєзнавства. Тези доповідей*. Чернігів, 1985. С. 122–123.

²¹¹ Травкіна О. Царські врата з Борисоглібського собору м. Чернігова. *Сіверянський літопис*. 1995. № 1. С. 43–50; Її ж. Мазепина брама. Царські ворота іконостаса Борисоглібського собору м. Чернігова. Чернігів, 2018. 20 с: іл.

²¹² Бирюкова Н.Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1972. С. 87. 239 с.: ил.; Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Авторы: Гейдова Д., Дурдик Я., Кибалова Л., Мудра М., Стара Д., Урешова Л.; перевод: Михайлова Б. Прага: Артия, 1983. С. 258–259. 496 с: ил.

²¹³ Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом-каталог. Київ: Наукова думка, 1982. С. 160. 287 с.: іл.

ських воріт для Борисоглібського собору міг бути хтось із таких митців, як Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич чи Іван Щирський²¹⁴. На нашу думку, створити проєкт воріт цілком могли художники і гравери Іван Щирський та Лаврентій Крщонович, життя і діяльність яких пов'язані з Черніговом. Результатами їхньої творчої співпраці ставали визначні твори, серед яких виділяється велика графічна композиція „Дедикація "Кіот срібнокований"” 1695–1696 рр.²¹⁵ Її складна композиція і високий технічний рівень виконання можуть свідчити про авторство І. Щирського та Л. Крщоновича.

У верхній частині графічної „Дедикації” зображена чудотворна ікона „Іллінської Богоматері” в кіоті. Із обох боків її фланкують дві ступки царських воріт іконостасу, але так, ніби вони помінялись місцями. Єсей і цар Давид представлені дуже подібно до їх зображення на срібних воротах. Вельми схожі і фігурні завершення ступок у графіці в реальних воротах. У „Дедикації” на ступках представлені біблійні царі (по 5 на кожній). На срібних воротах вони знаходяться на напівколонці (внизу герб І. Мазепи і далі догори зображені Соломон, Ровоам, Юсафет, Іорам, Озія, Іоафам, Ахаз, Езекиа, Іосія, Аммон), а на ступках бачимо євангелістів, князів Бориса й Гліба та Благовіщення.

Для загальної композиції срібних царських воріт характерна строга симетрія відносно центральної осі (півколонки). Варто відзначити різні масштаби зображень. Біблійні царі представлені найменшими. Дещо більші постаті в композиції „Благовіщення” та Єсея і царя Давида. Найбільші постаті євангелістів та князів Бориса і Гліба, яким присвячений храм. Завершує композицію Христос у променях на кулі. Усі зображення оточують галузки аканту у вигляді кіл, які виходять одне з одного. Подібно до графічних творів біля кожного зображення є металеві бандеролі із зазначенням особи, а також дата „1702”. Часткове золочення в окремих місцях акцентує певні частини одягу чи декору і збагачує кольорову гаму. Для виконання рельєфних узорів та окремих зображень застосована техніка карбування за допомогою пуансонів і молотка. Карбовані галузки аканта знизу йдуть догори, оточують напівфігури євангелістів та князів й утворю-

²¹⁴ Травкіна О. Мазепина брама. Царські ворота іконостаса Борисоглібського собору м. Чернігова. С. 16.

²¹⁵ Адрюг А. Графіка Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. С. 145–151; Ситий І. Дедикація ясновельможному Івану Мазепі– шедевр українського друкарства. *Скарбниця української культури. Зб. наукових праць*. Чернівці, 2017. Вип. 18. С. 129–137.

ють угорі фігурне завершення всієї композиції. Майстер вдало передав фактуру рельєфів, точно імітуючи листя аканта з невеликими площинами. Пластика зображень наближається до барокового барельєфу з детальним опрацюванням складок одягу і рис облич, які підкреслюють об'ємність тіл.

Також в Аугсбурзі було виконано замовлення з Чернігова на виготовлення шати Євангелія московського друку 1689 р. (Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського, інв. № Ал. 185). Замовником виступив Карпо Мокрієвич – мешканець Чернігова, який займав посади чернігівського полкового писаря, генерального писаря та чернігівського полкового судді. Помер до 24 березня 1704 р., похований разом із дружиною у чернігівському Троїцькому соборі²¹⁶. На 5 сторінці книги зроблено запис: „В лето от воплощения сына Божия тысячное семсот первое его милость пан Карп Мокриевич Анна Кохановская малжонкове при пану Самуилу и Демяну чадах своих, в уплату святого Евангелия сего дали тысячу золотых, должен будет нынешний преосвященный Иоанн архиепископ и по нем будучи до состояния кафедры Черниговския, о их здравии и воздаянии, после ж де о вечном упокоении господя Бога, молим, Его милость пан Карп, дал за них золотых пятсот”²¹⁷.

Оправа для книги зроблена з дерев'яних дощок, вкритих малиновим оксамитом. Шату виконав золотар із Аугсбурга, про що свідчить міське тавро (пінія) та тавро майстра у вигляді літер „SK” у колі²¹⁸. На чільній дошці у центрі знаходиться великий вертикально видовжений медальйон з емаллю із зображенням І. Христа на троні, оточений високим бордюром з рослинним орнаментом. Навколо 12 невеликих фініфтевих композицій із зображенням свят, для яких слугують тлом срібні акантові елементи разом із малиновим оксамитом. На емалевих наріжниках медальйони з зображеннями євангелістів (одне втрачено). Їх оточує карбоване зі срібла акантове листя. Композицію дошки доповнюють зображення Бога-Отця, Святого Духа та святих. На спідній дошці посередині карбована композиція „Знамення”, яку оточує рослинний орнамент. На кутах дошки круглі карбо-

²¹⁶ Модзалевский В. Малороссийский родословник. Киев: Типо-литография С.В. Кульженко, 1912. Т. 3. С. 570–572. 890 с.: ил.

²¹⁷ Колекція кириличних стародруків із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Каталог / Уп.: С.О. Половникова, І.М. Ситий; Відп. ред.: О.Б. Коваленко. Київ, 1998. С. 87–88. 216 с.

²¹⁸ Арендар Г. Срібні оклади Євангелій XVII–XIX ст. із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. С. 116–121.

вані пуклі. Угорі між ними емалевий медальйон у формі серця з зображенням Іоанна Предтечі. У долішній частині карбований герб Мокрієвичів з літерами „K” і „M” (Карпо Мокрієвич). На корінцю оправи карбована пластична композиція „Дерево Єсеєве” (внизу лише один Єсей). Об’ємні карбовані застібки мають зображення херувимів. На нашу думку, автором ескізу цієї шати міг бути Лаврентій Крщонович, який довгий час був ігуменом, а з 1697 р. – архімандритом чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, опікувався будівництвом Троїцького собору та діяльністю монастирської друкарні, був літератором та гравером. Помер у сер. 1704 р.²¹⁹

Уявлення про доробок вроцлавських золотарів дають деякі твори з зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Майстри цього осередку працювали для продажу, а також виконували окремі замовлення, у тому числі і представників української козацької еліти. Серед них привертає увагу срібна оправа 1685 р. Євангелія московського друку 1681 р. (Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського, інв. № Ал-181; 39x24 см). У записі книги сказано: „Сию книгу Евангелие Святое власным коштом и накладом своим уроженный его Мл пан Василий Дунин Борковський так оздобне и оправивши за отпущение грехов своих надал до храму Преображения Господня соборной мурованой церкви в самом месте Чернигове <...> тысяча шестсот осмдесят пятого року месяца ноеврия 9”. Оправа суцільна, карбована із срібла. На застібці вибите міське тавро Вроцлава – літера „W” в серцеподібному щитку. Тавро майстра у вигляді літер „GH” (Gottfried Heintze). На чільній дошці у центрі карбована композиція „Преображення”. Завдяки високому фаховому рівню виконання переконливо передається динамічність та експресія. Вище – напівпостать Бога-Отця. Спрощено виглядають зображення євангелістів на кутах. Усі композиції оточено об’ємними облямуваннями на загальному тлі з накладних пишних гірлянд із півоній, листя аканту та інших квіток, вкритих позолотою. На долішній дошці на тлі рослинного орнаменту в центрі композиція „Хрещення І. Христа”. І. Предтеча тримає жезл з бандероллю, на якій напис: „Ессе агнус De” (ось агнець Божий). На наріжниках поясні об’ємні зображення святих Василя Великого, Іоанна Златоустого, Григорія Богослова та Миколи. У нижній частині герб замовника з двома лебедями – один на щиті, другий – зверху на шоломі. Зазвичай лише один лебідь. Над гербом бандероль із латинськими літерами, що по-

²¹⁹ Филарет (Гумилевский). Черниговский архиерейский дом... С. 96–97, 1–106.

значають особу замовника, а під гербом – бандероль з написом „1685”. До типових виробів золотарів з Вроцлава належить срібна ложка чернігівського полковника Якова Лизогуба (Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського, інв. № И-3658). Овальний черпак із зовнішнього боку має літери, що засвідчують особу замовника. На чотиригранній ручці міське тавро „W” та тавро майстра „СМ” (Христіан Ментцель) в овалі і вирізана дата „1690”. У цій же колекції музею зберігається один із замовлених В. Дуніним-Борковським срібний свічник (складається із двох частин, Інв. № 2688, 2726). Майстер – Конрад Волтер із міста Олави біля Вроцлава. Кручена трубка та піддон із соковитим плодами та квітами засвідчують риси бароко²²⁰.

У Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського зберігається 15 творів золотарів із Гданська. Нас цікавлять дві пам’ятки, виготовлені на замовлення мешканців Чернігова. Показовою є срібна оправа 1688 р. Євангелія московського друку 1681 р. (Інв. № Ал-179; 44x28 см). У запису сказано, що книга надана до чернігівської церкви Миколая коштом чернігівського міщанина Власія Н. з дружиною і дітьми. „Роблено на Гданську через перевоз пана Йосифа Лапицького, мешчанина урядового Слуцького”. Тавро міста – два рівнораменні хрести, розміщені по вертикалі і увінчані короною (герб Гданська). Тавро майстра „PR” презентує Петера Роде II, який представляє відому міську династію золотарів. Штата 1688 р. суцільна зі срібла з позолотою. На чільній дошці на тлі рослинного орнаменту в кутах зображення євангелістів, обведені випуклими дубовими вінками. Так само облямована композиція „Новозавітня Трійця” у центрі з елементами західної іконографії. Подібним чином оздоблена спідня дошка, де в середнику зображення святого Миколая, а на кутах Василія Великого, Григорія Богослова, Іоанна Дамаскіна та І. Златоустого. На двох застібках карбовані зображення апостолів Петра й Павла та янголів. Корінець оздоблений крупними рослинними елементами й поділений п’ятьма горизонтальними лініями кручених шнурочків. Соковита пластика поділена чіткими лініями на окремі частини.

На межі XVII і XVIII ст. гданський золотар Христіан Шуберт II створив на замовлення генерального обозного В. Дуніна-Борков-

²²⁰ Арендар Г. Вроцлавське срібло з фондів Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. *Скарбниця української культури. Зб. наук. пр.* Чернігів, 2005. Вип. 5. С. 7–11; Колекція кириличних стародруків із зібрання Чернігівського історичного музею... С. 83–84.

ського срібний потир (Чернігівський історичний музей, інв. № 2555). На чаші з одного боку гравірований герб замовника з латинськими літерами. На протилежній стороні восьмираменний хрест. На чашу накинута три литі плакетки з рельєфними композиціями. Між ними об'ємні плоди в обрамленні аканту. На круглому піддоні в'язки плодів чергуються зі страсними сценами. На дні піддону напис польською мовою про надання потиру до чернігівської Благовіщенської церкви.

Замовлення із Чернігова виконували і золотарі Нюрнберга. Так, майстру „CD” належить срібна тарілка з гравірованим гербом В. Дуніна-Борковського (Чернігівський історичний музей, інв. № 3657)²²¹. Невідомий майстер із Кенігсберга створив на замовлення чернігівського полковника Павла Полуботка срібний кухоль з його гербом (поч. XVIII ст., лиття, карбування, гравірування, позолота; Державний історичний музей, Москва)²²². Смаки чернігівського архієпископа Антонія Стаховського відбилися в срібній з позолотою оправі Євангелія московського друку 1703 р., яке виконав на замовлення з Чернігова московський майстер Петро Алексеев 1720 р. для чернігівського Борисоглібського собору. На чільній дошці в центрі емалевий медальйон у формі хреста із зображенням „Воскресіння Христового”. Навколо чотири медальйони із „Страстями”, а на кутах – євангелісти. Усе це на тлі карбованого і прорізного орнаменту. У двох місцях тавра у вигляді двоголового орла (Москва) та літери „ПА” (Петро Алексеев). На спідній дошці у центрі – „Голгофа” зі знаряддями тортур. Пуклі мають вигляд об'ємних плодів, із них складається корінець. Карбовані застібки із зображеннями святих і згаданими таврами²²³. Невідомому московському майстру належить виготовлення срібного хреста з позолотою, який надав Петро І чернігівському козацькому полку за взяття турецької фортеці Азов 1696 р. (Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського, інв. № И-2525). Вибиті літери „СЄ” представляють московське річне тавро 1696–1697 рр. Із чільного боку на середхресті карбоване Розп'яття з предстоячими у бічних раменах. Угорі – Бог-Отець з ангелами, а

²²¹ Арендар Г. Срібний посуд XVII – поч. XX ст. *Колекція Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського: Альбом*. Київ: Родовід, 2006. С.108, С. 108, 168.

²²² Коваленко О. Реалії та легенди наказного гетьмана Павла Полуботка. *Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 світлинах*. С. 465, 451–465.

²²³ Арендар Г. Срібні оклади Євангелій XVII–XIX ст. із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. С. 136–140.

внизу – знаряддя страстей. На зворотньому боці вирізано напис, в якому сказано: „Крест сей <...> з полковою церквю и всеми утварями <...> з его великого государя казни пожалован в полк черниговский Лета 1696 месяца августа 1”.

У зібранні Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського є твори давнього золотарства без тавр²²⁴. Але за стилістичними ознаками вони належать українським майстрам. Серед них треба назвати срібну шату Євангелія московського друку 1698 р. У вкладному записі сказано: „Євангелие сие надал до церкви мурованой Свято Катерининской Черниговской раб божий Іаков Євфимович Лизогуб бунчужний року 1715 априля 14...” Укладник – другий син чернігівського полковника Юхима Лизогуба. Дошки оправи обтягнуті зеленим оксамитом. У центрі чільної дошки на випуклому овалі гравіроване зображення Розп’яття, оточене об’ємним орнаментом, що нагадує елементи різьблення іконостасів. Увінчує це корона. На поперекових та повздожніх осях розміщені 4 карбовані зірки на тлі зеленого оксамиту. Рельєфні узорі мають наріжники, на яких гравіровані зображення євангелістів. Із чотирьох боків наріжники з’єднують накладні срібні золочені бордюри з акантового листя. На спідній дошці в середнику гравіроване зображення святої Катерини в оточенні рельєфного орнаменту. Навколо по оксамиту 8 карбованих зірок. Накладні бордюри з акантом та напівсферичні пуклі ще раз нагадують про риси бароко²²⁵.

У Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського експонується видатний твір металопластики XVII ст. – шата кіоту чудотворної ікони чернігівської „Іллінської Богоматері” (Інв. № И-2710). Ікону написав, за свідченням Д. Туптала, 1658 р. Григорій (в чернецтві Геннадій) Константинович „маляр Дубенський”²²⁶. Шата виготовлена з нагоди перенесення ікони з невеликої Іллінської церкви до великого новозбудованого Троїцького собору. На завершення оздоблювальних робіт 10 тисяч золотих надав гетьман І. Мазепа²²⁷.

²²⁴ Арендар Г.П. Церковні старожитності Чернігова XVII–XVIII ст. *Скарбниця української культури. Зб. наук. пр.* Чернігів, 2002. Вип. 3. С. 90–96.

²²⁵ Арендар Г. Напрестольне євангеліє з Катерининської церкви. *Скарбниця української культури: Зб. наук. пр.* Чернігів, 2016. Вип. 16. С. 70–72, іл. на вкладці між с. 86–87.

²²⁶ Туптало Д. Руно оршенное / Підгот. тексту, передмова та коментарі О. Тарасенка. *Сіверянський літопис.* 2009. № 1. С. 35–37, 30–50.

²²⁷ „Не могла старшина підрахувати побожних пожертв ясновельможного”. *Пам’ятки України.* 1991. № 6. С. 20–21.

Освячення собору відбулось на храмове свято Трійці 12 травня (25 за новим стилем) 1695 р.²²⁸ Ікону перенесли, імовірно, у найближчий після Трійці день, коли урочисто шанується Троїцько-Іллінська Богоматір – 20 липня (2 серпня за новим стилем) на святого пророка Іллі²²⁹. Саме з приводу встановлення ікони в новому Троїцькому соборі І. Мазепа замовив срібну шату великого кіоту. Про цю подію, як визначну, писав у літописі Самійло Величко 1720 р., вказавши, що це відбулося 1695 р.²³⁰ Шаті присвячено визначний твір – велика графічна композиція „Дедикація "Кіот срібнокований"” 1695–1696 рр.²³¹ Про шату кіоту писали автори книг і статей XIX і XX ст. Певний підсумок попередніх публікацій підведено в наших статтях²³².

Із 1695 р. ікона „Іллінської Богоматері” з кіотом і шатою знаходились у Троїцькому соборі з правого боку біля першого від вітваря стовпа. Після 1929 р., коли Троїцький собор увійшов до складу культурно-історичного заповідника, шату передали до Чернігівського історичного музею (без ікони з окладом, місцезнаходження яких невідоме). Під час Другої світової війни шата знаходилась в евакуації в Чкаловському (Оренбургському) краєзнавчому музеї. Згодом повернулась до Чернігова. За час існування зазнала деяких втрат і пошкоджень. Шата кіоту має значні розміри 350x162 см. Унікальність твору полягає не лише у його розмірах, а й у видатних художніх особливостях, високому рівні технічного виконання. Виготовлена із срібла 700, 750, 800, 876 проби загальною вагою 33,956 кг. Складається із 18 срібних карбованих платівок різного розміру і форми товщиною від 0,5 до 1 мм. У центрі знаходилась ікона, до якої безпосередньо під кутом прилягають платівки трапецієподібної форми (вертикальні 114x23 см, горизонтальні 91x21 см). Вони мають позолочене тло, що містить карбовані соковиті стебла з листям аканту і лілії. Зовні ікону оточує широка рамка з восьми прямокутних пластинок. Вони мають

²²⁸ Черниговский историко-археологический отрывной календарь на 1906 г. Чернигов: Изд. Черниговского статистического комитета, 1905. 12 мая. 730 с.

²²⁹ Добровольский П. Чудотворная икона Богоматери Троице-Ильинская Черниговская. Исторический очерк. Чернигов, 1900. С. 15, 16.

²³⁰ Величко С. Літопис. Київ: Дніпро, 1991. Т. 2. 647 с.: іл. С. 505–506.

²³¹ Адрюг А., Графіка Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. С. 145–151.

²³² Адрюг А., Арендар А. Видатна пам'ятка золотарства. *Сіверянський літопис*. 1999. № 6. С. 46–52; Адрюг А., Арендар А. Срібнокарбований кіот пречистої Богоматері. *Пам'ятки України*. 2009. № 1. С. 10–12.

карбовані композиції в овальних медальйонах з лаврового листя, присвячені Христу та Богородиці²³³.

Ліворуч унизу – композиція „Різдво Богородиці”, над нею – „Стрітення”, а вище – „Введення Богородиці до храму”. Справа угорі батьки Богоматері Яким і Ганна представлені на колінах, а з їх грудей виростають дві гілки з листям угорі, що сходяться до квітки, де у сьайві Марія як мадонна. Нижче – композиція „Покрова Богоматері” у східному варіанті. Вона покриває царів і священників. Ще нижче – „Благовіщення”, де Марія за столом та з квіткою в руках. Угорі у центрі над іконою композиція „Успіння Богородиці” (труна без тіла), яка за змістом і композиційним вирішенням пов’язана зі сценами „Коронування Марії” та її „Вознесіння”, які представлені вище на фігурному бароковому фронтоні вигадливої форми з волютами. Його увінчує монограма „MARIA” у сьайві під короною (символ Вознесіння), яку з обох боків підтримують два ангели, фігури яких із крилами утворюють пружний виразний силует. У центрі нижнього регістру вміщено герб І. Мазепи у пальмовому вінку, який символізує перемоги гетьмана. На кінцях платівки вічно зелені пальми з кулястими завершеннями, що тут слугують емблемою праведника. Обабіч герба військові атрибути. Ближче до кінців фризу карбовані зображення військового табору та фортеці, можливо, на річці Самарі, зведеної 1688 р. заходами І. Мазепи. Тавра відсутні. Усе свідчить, що шата створена досвідченими золотарями, які мали великий досвід роботи зі сріблом, уміння передавати в цьому матеріалі особливості іконографічних схем і деталей, здатність створити переконливий пластичний варіант графічного задуму авторів проекту. Ними, на наш погляд, цілком могли бути Іван Щирський та Лаврентій Крщонович. Вони не один раз спільно працювали. Особливо яскраво виявилась результати їхнього співробітництва у „Дедикації "Кіот срібнокований””. А втілили задум у сріблі досвідчені майстри київського художнього осередку, які досконало володіли техніками і прийомами золотарського мистецтва²³⁴.

У 2010 р. колективом реставраторів Національного науково-дослідного реставраційного центру України в Києві під керівництвом В.М. Голуба²³⁵ проведено комплекс досліджень і реставраційних заходів щодо шати, здійснена реконструкція основи кіота. Каркас

²³³ Розміри: 50x30 см, 100x24 см, 158x38 см.

²³⁴ Адруг А., Арендар А. Срібнокарбований кіот пречистої Богоматері. С. 10–12.

²³⁵ Віктор Голуб, Олександр Головченко, Олександр Оришак, Віталій Курлов.

конструкції виготовлений з ламінованої водостійкої фанери товщиною 21 та 15 мм. Важливим результатом вивчення твору є висновок про роботу не одного майстра, а групи золотарів. Під час реставраційних робіт звернено увагу на напис на трапецієвидній пластині кирилицею „Спод” з останньою літерою зверху. Це, мабуть, позначка майстра чи помітка для монтажу твору²³⁶. У результаті шата набула конструктивної і художньої цілісності з можливістю експонування та подальшого вивчення. Цей видатний твір був показаний на виставці „Україна – Швеція: на перехресті історії (XVII–XVIII ст.)”, яка діяла з 24 квітня по 31 жовтня 2010 р. в Українському музеї в Нью-Йорку (США). Через невисоке приміщення верхівка шати демонструвалась окремо. У повністю зібраному вигляді твір показаний у Києві на виставці „Українське золотарство доби бароко. Дослідження. Реставрація” (11–24 листопада 2010 р., Національний музей історії України). Шата займала центральне місце в рамках проекту „Шедеври сакрального мистецтва України XVII–XVIII ст.” на Великому антикварному салоні з 16 по 26 грудня 2010 р. (Київ, Мистецький арсенал). Після цього шата кіоту зайняла почесне місце у постійній експозиції Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського²³⁷.

Побудова загальної композиції цього непересічного твору, розміщення сюжетних композицій нагадує невеликий іконостас, присвячений Богородиці. Такі приклади її пошанування відомі в інших пам'ятках України різних часів. У київському Софійському соборі XI ст. праворуч від центрального вітваря влаштовано приділ, присвячений батькам Богоматері – Іоакиму й Анні, хоча більшість фрескових композицій розповідають про події з життя Марії²³⁸. Богоматері присвячена ліва частина іконостасу Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці на Полтавщині 1732 р.²³⁹

Таким чином, спільними зусиллями художників-граверів Івана Ширського та Лаврентія Крщоновича (авторів проекту шати кіоту

²³⁶ Такий напис свідчить на користь думки про роботу вітчизняних майстрів.

²³⁷ Голуб В.М. Реставрація, реконструкція та дослідження срібної шати кіота чудотворної ікони Богородиці Троїцько-Іллінської Чернігівської. *Наукові доповіді VIII Міжнародної науково-практичної конференції. Дослідження, реставрація та превентивна консервація музейних пам'яток. Сучасний стан. Перспективи. 23-27 травня 2011 р.* Київ, 2011. С. 99–106.

²³⁸ Логвин Г.Н. Собор Святої Софії в Києві. Київ: Мистецтво, 2001. С. 114.

²³⁹ Дорофійенко І. Сорочинський іконостас / І. Дорофійенко, Л. Міляєва, О. Рутковська. Київ: Родовід, 2010. 168 с.: іл.

чернігівської чудотворної ікони „Іллінської Богоматері”) і українських золотарів постав унікальний твір металопластики, що не має аналогів. У ньому яскраво виявились риси бароко, які завдячують багато в чому вітчизняній графіці того часу.

Місцеві майстри виготовляли дукачі, які були популярними серед народу. Дукачі – це різноманітні металеві шийні прикраси, що були частиною дівочого та жіночого вбрання. Для них характерне розмаїття художніх прийомів, форм і сюжетів. Найвідомішими були ніжинські дукачі, які виготовлялись і в Чернігові. У Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського зберігається корогва ніжинського золотарського цеху, відомого ще в XVII ст. Вона являє собою цікавий твір металопластики і зразок тогочасного цехового прапорництва. Зроблений із двох мідних позолочених платівок у формі флюгера, з'єднаних між собою. Із обох сторін прилаштовані срібні овальні медальйони з зображеннями. На одному з них представлена сцена богослужіння. Зазначена дата виготовлення – 6 червня 1786 р.²⁴⁰ І.Г. Спаський виділив тип чернігівського банта з вузької металевої стрічки у дві петлі між двома великими пелюстками, що розходяться догори. До банту підвішували медалі або спеціально виготовлені медальйони. Як приклад, можна назвати дукач XVII ст. з зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського (Інв. № И-4389). Він має медальйон, на лицевій стороні якого композиція „Поклоніння волхвів”, а з іншого боку І. Христос з державою у правій руці. Тут повторена медаль німецького ювеліра С. Дадлера 1635 р. Бант складається з двох петельок і гілок, які доповнює овальне червоне скельце. Майстер використав срібло та штампування з позолотою²⁴¹.

Отже, аналіз попередніх публікацій дозволив зробити висновок, що металопластика Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. досі спеціально не вивчалась як у цілому, так і за окремими видами. Обрана тема відображена в літературі фрагментарно і недостатньо. Тому комплексне дослідження металопластики набуває актуальності і дозволить заповнити прогалину у вивченні мистецтва Чернігова. Нами

²⁴⁰ Петренко М.З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. С. 27–28, 31; Арендар Г. Значик ніжинського золотарського цеху 1786 р. *Скарбниця української культури. Зб. наук. пр.* Чернігів, 2016. Вип. 17. С. 33–38.

²⁴¹ Спаський І.Г. Дукачі і дукачі України. Історико-нумізматичне дослідження. Київ: Наукова думка, 1970. 168 с.: іл.; Арендар Г. Дукачі у зібранні Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Каталог / Г. Арендар, В. Гончаренко, А. Андрух. *Скарбниця української культури. Зб. наук. пр.* Чернігів, 2019. С. 73–84.

окреслено коло пам'яток, які найкраще представляють досягнення художньої обробки металу в одному з давніх художніх центрів України. Монументальне лиття (людвисарство) презентують дзвони і гармати. Встановлено відсутність відомостей про їх відлиття у Чернігові. Проте є дзвони, виготовані на замовлення для чернігівських церков. Маються на увазі дзвін 1695 р. для Єлецького монастиря та дзвін 1720 р. з гербом Павла Полуботка для Вознесенської церкви. З'ясовано, що барокова орнаментика останнього твору близька не лише до кінцівок стародруків, а й до елементів витворів ковалів і слюсарів. Розглянуто показові для того часу гармати з бароковими рельєфними оздобами і геральдичними віршами з зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Ливарники робили також освітлювальні прилади, каламарі, посуд. Для речей церковного вжитку та посуду використовували також олово. Витвори ковалів функціонували як елементи архітектурних споруд, вдало доповнюючи задуми зодчих. Встановлено, що композиція окуття дверей ризниці чернігівського Троїцького собору близька до композиційних побудов килимів та скатертин, а декоративні елементи нагадують царські ворота іконостасів того часу.

Твори золотарства, виготовлені в Чернігові, документально не зафіксовані. Прийнято рішення залучити до розгляду роботи майстрів інших міст і країн, замовлені мешканцями Чернігова. Здійснено поділ творів на групи за місцем виготовлення та майстрами. Звернено увагу на роботу золотарів за ескізами (проектами) художників. Саме в ескізах закладались загальна композиція, характерні деталі та стильові своєрідності. Вимоги чернігівських замовників та творчість авторів ескізів були визначальними. Зроблено висновок про належність ескізів срібних царських воріт 1702 р. іконостасу чернігівського Борисоглібського собору та шати кіоту чудотворної ікони „Іллінської Богоматері” творчості художників і граверів Івана Щирського та Лаврентія Крщоновича, діяльність яких пов'язана з Черніговом. Замовниками стали: гетьман І. Мазепа, чернігівські полковники Яків Лизогуб і Павло Полуботок, генеральний обозний В. Дунін-Борковський, писар і суддя Карпо Мокрієвич, чернігівський архієпископ Антоній Стаховський, чернігівський міщанин Власій Н. Виконавцями були майстри України (їх імена невідомі), Аугсбурга (Пилип Якоб IV Дрентветт та „SK”), Вроцлава (Готфрід Хайтце та Христіан Ментцель), Гданська (Петер Роде II), Нюрнберга (майстер „СД”) і Москви (Петро Алексеев). Українські майстри створили видатну пам'ятку, яка не має аналогів – срібну шату кіоту чудотворної ікони

„Іллінської Богоматері”. Варто відзначити визначну роль І. Щирського та Л. Крщоновича у формуванні барокових рис у золотарстві. Металопластика Чернігова зазначеного періоду засвідчила широкі міжнародні мистецькі зв’язки і склала вагомий внесок до скарбниці українського мистецтва²⁴².



²⁴² Положення розділу викладені у статті автора: Адрюг А. Металопластика Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. *Сіверянський літопис*. 2021. № 5. С. 11–25.

РОЗДІЛ 5.

ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА ТА ГУТНЕ СКЛО

Художня кераміка та гутне скло Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. являють собою цікаве і своєрідне явище українського мистецтва. Без його вивчення не можна представити цілісну картину розвитку вітчизняної архітектури і мистецтва того часу. Це зумовлює актуальність означеної теми і необхідність вирішення цієї наукової проблеми.

Керамічний комплекс Чернігова зазначеного періоду включає будівельну кераміку, архітектурно-декоративну кераміку, кахлярство та посуд. Гутництво доповнює творчість керамістів. У такому складі це мистецьке явище комплексно ще не розглядалось. Огляд джерел у кожному конкретному випадку проводиться окремо. Будівельна кераміка має такі різновиди: цегла (звичайна та фігурна), плитки для підлоги та черепиця. У др. пол. XVII ст. після закінчення визвольної війни та Руїни настала пора стабілізації та розвитку економіки. Це сприяло поширенню мурованого будівництва за наявності великих покладів глини високої якості. Хоча в той же час багато споруд ставили з дерева. Із цегли в Чернігові тоді зводили культові та цивільні споруди, господарські будівлі. Виробляли цеглу в Лівобережній Україні на невеликих підприємствах – цегельнях, де працювали всього кілька робітників²⁴³. Для зведення нової споруди чи для ремонтних робіт відкривали окрему цегельню. Слід зазначити, що на сьогодні цегельні Чернігівщини XVII–XVIII ст. зовсім не досліджені і навіть не знайдені їх рештки. Вони відомі лише за писемними джерелами²⁴⁴. І. Галятовський у книзі „Скарбница потребная” (Новгород-Сіверський, 1676 р.) зазначив, що для відбудови Успенського собору XII ст. та побудови трапезної чернігівського Єлецького монастиря чернігівський полковник В.А. Дунін-Борковський в 1675 р. „поставил цегельню и робил цеглу коштом и старанієм своим для засклепена церкви Єлецькой и для мурованя трапезы в монастыру Єлецьком. Того часу Іоаким Філоненко з Гадяча до Чернигова пришов, цегельник, и в цегельни цеглу за гроши од полковника нанятый робил”. Під час роботи він важко захворів і мало не помер. Готую-

²⁴³ Кошовий О.П. Будівельна кераміка України. Київ: Наукова думка, 1988. С. 99.

²⁴⁴ Черненко О.С. Монументальна архітектура Чернігівщини XVII–XVIII ст. Методичні рекомендації для вивчення та датування мурованих споруд. Посібник. Чернігів: Scriptorium, 2018. С. 22.

чись до смерті, пообіцяв, що якщо залишиться живим, то буде все робити для потреб монастиря. Свою обіцянку він виконав²⁴⁵. Цей випадок засвідчив існування найманої праці в той час.

Для зведення чернігівського Троїцького собору (1679–1695 рр.) за усталеним звичаєм перш за все готували цеглу. У листі 1731 р. митрополита Сибірського і Тобольського Антонія Стаховського (колишнього чернігівського архієпископа) до тодішнього чернігівського архієпископа Іродіона Жураковського йдеться про те, що чернігівський владика Лазар Баранович „на многократное приліжное прошение бывшего тогда игумена Троицкого Лаврентия Крщоновича позволил был владіти оным Козлом для вспоможения строявшейся Троицкой церкви коштом Барановичовским для привозу кирпича и для воски дров на обжог к печам кирпичным”²⁴⁶. Згаданий Козел – нині селище Михайло-Коцюбинське за 20 км від Чернігова. Хоча використовували й природний камінь, головним будівельним матеріалом для зведення стін, склепінь і арок слугувала цегла. У др. пол. XVII ст. усталених стандартних розмірів цегли не існувало. Найбільш поширеним був такий – 32x16x8 см. „Приказ каменных дел” у Москві встановив дещо інші розміри – 28x14x7 см. Поряд з плоскою цеглою вироблялась жолобчаста (литовська, пальчаста) та великорозмірні цегляні блоки²⁴⁷.

Цегла різних розмірів функціонує навіть в окремих спорудах, бо її виробляли різні цегельні і, можливо, у різний час. Про це свідчать конкретні приклади. Так, на поч. XVII ст. у результаті відбудовчих робіт змінились композиція і форми чернігівської Іллінської церкви XII ст. Тоді надбудували стіни й апсиди. Симетрично над нартексом звели баню. У результаті церква стала трибанною. Була використана жолобчаста тонка цегла розміром 35–37x16–17x4–4,5 см²⁴⁸. Цегла форматом 28–30x16–17x6–7 см у 1670 р. використана під час ремонтних робіт у давньоруській П’ятницькій церкві у Чернігові заходами чернігівського полковника В.А. Дуніна-Борковського. У той же час із такої ж цегли зведено Петропавлівську церкву з трапезною²⁴⁹.

²⁴⁵ Галятовський І. Скарбница потребная. С. 366, 344–371.

²⁴⁶ Мицик Ю. З нових джерел до історії церковного землеволодіння на Чернігівщині XVII–XVIII ст. *Сіверянський літопис*. 1997. № 1–2. С. 113, 100–116.

²⁴⁷ Чапенко М.П. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII вв. Москва: Стройиздат, 1967. С. 37–38. 235 с.: ил.

²⁴⁸ Говденко М.М. Іллінська церква в Чернігові. Історія та реставрація. *З історії української реставрації*. Київ, 1996. С. 263–268.

²⁴⁹ Черненко О.Є. Монументальна архітектура Чернігівщини XVII–XVIII ст. С. 43.

Цегла XVII ст. використана тоді ж для ремонтного мурування поверхні опорного стовпа північної сходової вежі та мурування крипти у північній прибудові чернігівського Спасо-Преображенського собору XI ст.²⁵⁰ За нашими обмірами літа 2003 р., цегла у дзвіниці будинку Колегіуму виявилась кількох форматів. Зустрічається розмір 37x16x6 см. У центральній частині – 20x28x5 см, на вході до дзвіниці всередині зовнішньої арки 30x16–7 см, а на південно-східному фасаді цегла має розміри 30x16x7 см. У чернігівській Катерининській церкві використано цеглу форматом 36–37x17–18x5–6 см. Цікаво, що з такої ж цегли споруджено склеп у Благовіщенській церкві на території Дитинця, що дає можливість датувати його зведення одночасно з Катерининською церквою²⁵¹. У будинку полкової канцелярії в Чернігові жолобчаста цегла має розміри від 34x15x5 см до 35x16x5,5 см²⁵². У чернігівському Троїцькому соборі розміри жолобчастої цегли коливаються – 30–31x15–16x6–7,5 см. Для влаштування вінцевого карнизу великого виносу використані плити з цегли розміром 50x25–26x5,5–6 см, які спираються на металеві консолі (анкери). Нижче вставляли пов'язі металеві смуги ребрами²⁵³. У будинку П. Полуботка за Стрижем цегла 34x17x5 см²⁵⁴.

Для декоративного оздоблення фасадів монументальних споруд використовувалась фігурна цегла. Спочатку її готували зі звичайної обпаленої, яку обтесували й надавали їй потрібної форми. Згодом це робили, обрізуючи сформовану цеглу-сирець. В одній споруді можна налічити до десяти типів фігурної цегли²⁵⁵. Фігурну цеглу застосовували для викладення карнизів, пілястр, лопаток, лиштв проймів вікон і дверей. Найчастіше використовували цеглини, в яких бічні чи торцеві краї отримували завершення у вигляді „валу”, „чверті” чи половини „валу”, викружки. Поєднання різних форм декору значно збагачувало мальовничу гру світла й тіні на фасадах будівель²⁵⁶. Для мурування порталів чернігівської Катерининської церкви застосовано фігурну цеглу, яку витесували на місці зі звичайної цегли. Головні об'єми в муруванні „гусьок” – четвертний вал і викружка. Винос

²⁵⁰ Там само. С. 37, 40, 52.

²⁵¹ Там само. С. 43.

²⁵² Логвин Г.Н. Будинок Якова Лизогуба в Чернігові / Г. Логвин, Д. Яблонський. *Питання історії архітектури та будівельної техніки України*. Київ, 1959. С. 84–90.

²⁵³ Адруг А. Архітектура Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. С. 162.

²⁵⁴ Там само. С. 61.

²⁵⁵ Черненко О.Є. Монументальна архітектура Чернігівщини XVII–XVIII ст. С. 41.

²⁵⁶ Кошовий О.П. Будівельна кераміка України. С. 92.

профілів незначний. На південному порталі споруди зафіксовані обломи з тиньку²⁵⁷. Подібно до Катерининської церкви, у порталі будинку полкової канцелярії в Чернігові застосовано профілі зі звичайної і фігурної цегли²⁵⁸. Згадувані обломи – це архітектурні елементи, які різні за своїми поперековими профілями, розташовані переважно на горизонталях. Гусьок у перерізі протяжного архітектурного елемента утворюється двома дугами, четвертний вал чвертю круга, а викружка – частиною круга або більш складною кривою²⁵⁹.

Традиція вкривати підлоги будівель керамічними плитками були поширені ще за часів Київської Русі. Величні пам'ятки архітектури та мистецтва Чернігова того часу, які збереглися до XVII ст., стали зразками для наслідування. У др. пол. XVII – поч. XVIII ст. у центральній і східній Україні підлоги великих будівель викладали зі звичайної цегли та керамічних плиток різної форми. За дослідженнями М.В. Холостенка, таким чином була влаштована підлога під час ремонтних робіт у вівтарі чернігівського Спасо-Преображенського собору. Вжита жолобчаста цегла (29x21x7 см) та шестикутні плитки з розміром сторони 14 см²⁶⁰. Первісна підлога на хорах чернігівського Троїцького собору зроблена з дощок на лежнях. В основному об'ємі споруди на піщаний ґрунт поклали таку ж саму жолобчасту цеглу, з якої виконали мурування стін. У XVIII ст. вжили гладеньку цеглу та керамічні плитки (21x21 см)²⁶¹. Цеглою була викладена підлога північних келій чернігівського Єлецького монастиря.

Покрівлі чернігівських будівель др. пол. XVII – поч. XVIII ст. влаштовували по-різному. Чернігівський Троїцький собор вкрили залізно бляхою, Катерининську церкву лемехом дошками, а маківку бляхою. Північні келії чернігівського Єлецького монастиря спочатку мали дерев'яне покриття, яке згодом замінили залізною бляхою²⁶². З XIV–XV ст. на теренах України поширюється застосування керамічної черепиці²⁶³. До позитивних якостей цього матеріалу належать

²⁵⁷ Яблонский Д.Н. Порталы в украинской архитектуре. Киев: Изд-во Академии архитектуры Украинской ССР, 1955. С. 122.

²⁵⁸ Там само. С. 123.

²⁵⁹ Архітектура. Короткий словник-довідник / За заг. ред. А.П. Мардера. Київ: Будівельник, 1995. С. 66, 187, 241.

²⁶⁰ Черненко О.Є. Монументальна архітектура Чернігівщини XVII–XVIII ст. С. 34.

²⁶¹ Памятник архитектуры XVII ст бывший Троицкий собор в Чернигове. Проект реставрации. Киев, 1973. Т. I. Арк. 22–38; Говденко М.М. Дві споруди зодчого Йогана Баптиста. *З історії української реставрації*. Київ, 1996. С. 244–251.

²⁶² Адрюк А.К. Архітектура Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. С. 66, 137.

²⁶³ Кошовий О.П. Будівельна кераміка України. С. 78–80.

міцність, довговічність і стійкість до пожеж. Але вона має велику вагу і хрупка²⁶⁴. Черепиця з'явилась на теренах України в XIV–XV ст.²⁶⁵ У 1953 р. під час розкопок будинку Б. Хмельницького в Суботіві знайдені плитки шириною 15–16 см, довжиною до 22 см з одним півкруглим кінцем. Це – тонка полив'яна зелена черепиця. Така ж зелена черепиця зафіксована в 1947 р. в Густинському монастирі. Нею вкриті підвіконники та відливи ніш. Під час експедиції 1949 р. у Новгороді-Сіверському виявлена подібна черепиця. Нею покрили мури Спасо-Преображенського монастиря та підвіконники в галереї. Колір усіх яскраво зелений²⁶⁶. Черепиця закріплювалась на схилі даху за допомогою „п'яти” у формі зрізаної піраміди з внутрішнього боку біля верхнього краю²⁶⁷. Саме такою черепицею, мабуть, перекрили будинок полкової канцелярії в Чернігові у 1690-х рр. У XVIII ст. будівля зазнала перебудов і черепичну покрівлю замінили залізною бляхою²⁶⁸.

Отже, будівельна кераміка Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. традиційно існувала у трьох видах – цегла (звичайна та фігурна), плитки та цеглини, для влаштування підлоги, і полив'яна керамічна черепиця, для покриття дахів та елементів споруд. Розглянуті пам'ятки засвідчують високий технічний та мистецький рівень виконання майстрів.

Архітектурно-декоративна кераміка включає декоративні деталі оздоблення споруд у вигляді керамічних вставок на фасадах, сюжетні рельєфні композиції та пічні кахлі. У конкретній чернігівській ситуації зазначеного періоду провідне місце займають керамічні дошки з будинку чернігівського Колегіуму та інших споруд. Після Другої світової війни вперше їх згадав І.О. Ігнаткін у 1955 р. Рельєф із гербом І. Мазепи він назвав керамічною плитою з датою²⁶⁹. Г.Н. Логвин у першому виданні книги „Чернигов. Новгород-Северский. Глухов.

²⁶⁴ Трусов О.Я. Белорусская черепица XIV–XVIII вв. *Советская археология*. 1986. № 3. С. 180–191.

²⁶⁵ Кошовий О.П. Будівельна кераміка України. С. 78–80.

²⁶⁶ Науковий відчит про командировку в м. Чигирин та Суботів у травні місяці 1953 р. 8 суток. *Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры*. URL: <http://tusarch/logvin2.htm>; Юрченко П.Г. Архітектура України після Возз'єднання з Росією (др. пол. XVII – 70-ті рр. XVIII ст.). *Нариси історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період*. Київ, 1957. С. 107, 104–149.

²⁶⁷ Кошовий О.П. Будівельна кераміка України. С. 95.

²⁶⁸ Игнаткин И.А. Чернигов. Москва: Гос. издательство литературы по строительству и архитектуре, 1955. С. 68, 70.

²⁶⁹ Там само. С. 70.

Путивль” навів розміри і текст напису на дошці з гербом І. Мазепи. На думку автора, рослинний орнамент рельєфу нагадує гравіровані заставки книги „Алфавіт” (Чернігів, 1705 р.). Він зафіксував ще 4 керамічні твори – „Спас нерукотворний” та „Богоматір з дитиною” на фасаді будинку Колегіуму, такі ж ікони на західному фасаді чернігівського Успенського собору і на башті Спасо-Преображенського монастиря у Новгороді-Сіверському. Г.Н. Логвин датував ці пам’ятки кінцем XVII – поч. XVIII ст. Він вважав, що спочатку керамічні дошки встановили в Слецькому монастирі, потім у Новгороді-Сіверському, а згодом – у будинку Колегіуму в Чернігові. Опубліковані фото дошки з гербом та „Богоматір з дитиною”²⁷⁰. Цей текст автор повторив у скороченому вигляді²⁷¹ та майже повністю у другому виданні книги про історичні міста Лівобережжя. Додано лише фото керамічної дошки з зображенням „Спаса нерукотворного”²⁷². У своїх публікаціях Г.Н. Логвин помилково називав дошку з гербом І. Мазепи закладною, а інший твір – „Богоматір Знамення”. Пізніше інші автори просто повторювали ці твердження. Так вчинив і В.Д. Віроцький, а також зробив висновок про наявність у Чернігові на той час кваліфікованих майстрів²⁷³.

І.М. Ігнатенко датував згадувані керамічні рельєфи рубезем XVII–XVIII ст. На його думку, дошки з образом Богоматері зроблені з однієї дерев’яної форми, яку підготували професійні гравери чернігівської друкарні. Самі ж твори виготовлені теж у Чернігові, дизайн яких близький до стилю орнаментів гравюр чернігівських видань²⁷⁴. В.І. Мезенцев звернув увагу на чернігівські керамічні рельєфи у зв’язку зі знайденням у Батурині в 2011 р. фрагменту подібного твору. Він їх дослідив, спираючись на публікації Г.Н. Логвина та І.М. Ігнатенка. Вперше опубліковано фото знайденої частини дошки (на думку автора, закладної з дерев’яної замкової церкви І. Мазепи на Гончарівці в Батурині). Цей уламок повністю повторює лівий верхній кут рельєфу з гербом І. Мазепи з фасаду будинку Колегіуму

²⁷⁰ Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. С. 64, 65, 67, 68, 71, 72, 74.

²⁷¹ Логвин Г.Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам’ятки. Київ: Мистецтво, 1968. С. 91, 93.

²⁷² Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. С. 58, 59, 74, 77, 78, 84.

²⁷³ Віроцький В.Д. Храми Чернігова. Київ: Техніка, 1998. С. 75.

²⁷⁴ Ігнатенко І. Чернігівські керамічні рельєфи XVII–XVIII ст. (Проблеми, історія та реставрація). *Міжнар. наук.-практ. конф. „Реставрація музейних пам’яток в сучасних умовах. Проблеми і шляхи вирішення”*. Тези конференції. Київ, 1998. С. 56–57.

в Чернігові. Цікаво, що Мезенцев згадує справжні закладні дошки у Білій Церкві та Ромнах (свинцево-олов'яні), і не звертає увагу на те, що дошка з гербом І. Мазепи дуже відрізняється виглядом, розмірами та змістом від згаданих металевих. Важливою є згадка про знахідки фрагментів подібних творів у рові Спасо-Преображенського монастиря у Новгороді-Сіверському (розкопки О.Є. Черненко). На думку автора, усі згадані керамічні твори виготовлялись у Чернігові й готовими доставлялись до Батурина і Новгорода-Сіверського у др. пол. 1690-х рр. – поч. XVIII ст.²⁷⁵ В.П. Коваленко та О.Б. Коваленко назвали знайдений в Батурині фрагмент уламком керамічної закладної дошки, яка за всіма ознаками є аналогією плити з будинку чернігівського Колегіуму²⁷⁶. Кольорові світлини керамічних дощок із будинку Колегіуму, їх описи та текст напису на плиті з гербом І. Мазепи подані у виданні про чернігівський Колегіум²⁷⁷. О.І. Травкіна застосувала реставраційно-консервативні заходи щодо керамічних ікон у 1970-х рр. і висловила припущення, що вони були первісно пофарбовані²⁷⁸. Окремий підрозділ кандидатської дисертації Л.В. Мироненко присвятила фрагменту керамічної дошки дворової церкви І. Мазепи у Батурині, яку автор назвала „закладною”. Вона також описала чернігівську дошку з гербом І. Мазепи й підтримала І.М. Ігнатенка в тому, що дерев'яну форму для керамістів зробили гравери чернігівської друкарні²⁷⁹. О.О. Дядечко припустила, що керамічна ікона „Спас нерукотворний”, зазначена у каталозі виставки XIV Археологічного з'їзду (Чернігів, 1908 р.), призначалась для ніші в інтер'єрі чернігівського будинку Колегіуму. Вона дійшла висновку, що згадувані керамічні твори виготовлені в місцевих майстернях за допомогою форм із дерева. На думку дослідниці, на керамічних

²⁷⁵ Мезенцев В.І. Закладна дошка домашньої церкви І. Мазепи в Батурині та керамічні рельєфи Чернігівщини рубежу XVII–XVIII ст. *Сіверщина в історії України. Зб. наук. пр.* Київ–Глухів, 2012. Вип. 5. С. 176–188; Когут З. Розкопки на садибі Іоана Мазепи та фортеці Батурина у 2011 р. / З. Когут, В. Мезенцев, В. Коваленко, Ю. Ситий. Торонто: Вид-во „Гомін України”, 2012. 27 с.: іл.

²⁷⁶ Коваленко В. Фрагмент керамічної закладної дошки з церкви на замській резиденції І. Мазепи на Гончарівці в Батурині / В. Коваленко, О. Коваленко. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наук. ст.* Київ, 2012. Вип. 21. Ч. 1. С. 86–92.

²⁷⁷ Чернігівський Колегіум / Авт. кол.: О. Левченко, О. Степанова, О. Травкіна. Чернігів: Вид.: Лозовий В.М., 2012. С. 211–213.

²⁷⁸ Травкіна О. Реставрація будинку чернігівського Колегіуму у 1970–1980-х рр. *Карабодівські читання: Зб. наук. пр.* Чернігів, 2019. С. 234–243: іл.

²⁷⁹ Мироненко Л.В. Керамічний комплекс Батурина XVII – поч. XVIII ст. Дис. канд. іст. наук: 07.00.04 – археологія. Київ, 2017. С. 95–98.

іконах відтворені сюжет „Спас на убрусі” та скорочений варіант іконографічного типу „Панахранта” (Печерська або Свенська ікона Богоматері)²⁸⁰. Треба зазначити, що А.В. Колупаєва у публікації 2012 р. визначила цей іконографічний тип як ”поясне зображення Богоматері Панахранта” (Пречиста, Всемилоствива)²⁸¹.

Отже, наукове вивчення чернігівських керамічних дощок почалось у 1955 р. Важливе значення мали публікації Г.Н. Логвина, на які спирались наступні дослідники, часто повторюючи також його помилкові твердження. Дослідниками були висловлені різні погляди на ту чи іншу проблему. Можна підтримати думку авторів про датування згаданих керамічних творів кінцем XVII – поч. XVIII ст., виготовлених у Чернігові. Напрямами нашого дослідження є іконографія керамічних ікон, первісне їх пофарбування, справжнє призначення дошки з гербом І. Мазепи та авторство цих творів.

Отже, зафіксована одна керамічна ікона „Спас нерукотворний” на фасаді чернігівського будинку Колегіуму. Можливо, подібна ікона була знята зі склепіння всередині церкви Іоанна Предтечі на дзвіниці й потрапила на поч. XX ст. до Чернігівського єпархіального давньосховища. Також відомі 4 керамічні ікони „Богоматір з дитиною”. Одна знаходиться на фасаді будинку Колегіуму з південного боку, інша – в інтер’єрі церкви І. Предтечі. Ще одна знаходилась на західному фасаді Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. У 1982 р. художники-реставратори Р.М. Боголюб та О.П. Лисаневич зняли її. Нині вона зберігається у Національному архітектурно-історичному заповіднику „Чернігів стародавній” (Інв. № КП 1061 / И-2-707). Ще одна така ікона знаходилась на башті Спасо-Преображенського монастиря у Новгороді-Сіверському. Зараз – у „Історико-культурному музеї-заповіднику ”Слово о полку Ігоревім”” (Інв. № КН. 142 / ДП 139). Керамічна дошка з гербом І. Мазепи з південного фасаду чернігівського будинку Колегіуму зберігається у Національному архітектурно-історичному заповіднику „Чернігів стародавній” (Інв. № КН 1564 / I-2-802). Невеликий фрагмент подібної дошки знайдено під час розкопок у Батурині. Побачити зворотний бік керамічних ікон, які знаходяться на муруваннях будинку Колегіуму, неможливо. А в іконі з експозиції музею-заповідника у Новго-

²⁸⁰ Дядечко О.О. Керамічні ікони Чернігівщини XVII–XVIII ст. *Церква–наука–суспільство: питання взаємодії: Мат. XIX Міжнар. наук. конф.* (26–28 травня 2021 р.). Київ, 2021. С. 307–311.

²⁸¹ Колупаєва А. До історії церковно-обрядової кераміки в Україні (XI – поч. XXI ст.). *Народознавчі зошити*. 2012. № 3 (105). С. 477–478.

роді-Сіверському він гладенький і без написів. На задній площині керамічної ікони з фасаду Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря по центру у верхній частині заглиблене зображення літери „Д”, що означає четверту дошку за рахунком. Цим самим зафіксовано кількість чотирьох керамічних творів.

Ікона „Спас нерукотворний” являє собою керамічну дошку з рельєфним зображенням „Спаса” в центрі, яке оточене рамкою з того самого матеріалу з намистинками круглої й видовженої форми в бічних частинах, подібно до графічних композицій на сторінках стародруків. Вертикальна композиція має розміри 60x46 см, а з рамкою – 70x60 см. Рамка має ширину 5–6 см, верхня і нижня її частини без оздоблень²⁸². Композиційна площа знаходиться нижче рамки, тим самим повторює ікони на дерев’яній основі з полями і ковчегом. Плат з рельєфним зображенням обличчя І. Христа закріплений у горішніх кутах і звисає у ледь намічених складках. Голова змодельована досить високим рельєфом у загальних рисах. Треба зазначити, що цей твір відрізняється від двох інших з будинку Колегіуму невисоким професійним рівнем виконання, як у виготовленні дерев’яної форми, так і в роботі кераміста. Можливо, це було закладено ще в ескізі, який виконав невідомий автор. Пошуки графічного відповідника на сторінках українських стародруків показали, що композиція „Спас нерукотворний” доволі часто була презентована у заставках, кінцівках та в рамках титульних аркушів. Зразками для автора ескізу дошки могли бути ілюстрації до Анфологіона (Львів, 1643 р.) і, особливо, ксилографюра у київському виданні „Служба нерукотворному образу” 1680 р. Не можна погодитись із думкою І.М. Ігнатенка про те, що форму могли вирізьбити гравери чернігівської друкарні. Адже сліди граверної майстерні в Чернігові не знайдені, а специфіка роботи штихарів помітно відрізняється від інших різьбярів. Форму з дерева могли зробити або теслярі, які виконували різьблення на одвірках та інших деталях споруд, або меблярі. Але ніяк не міг бути хтось зі „сницарів”, які працювали над іконостасами, адже рука вправного майстра тут не відчувається. Хоча в Чернігові у той час сформувався важливий осередок різьбярства²⁸³. Уже згадувалось, що керамічна ікона „Спас нерукотворний,, із ніші в інтер’єрі будинку

²⁸² Отчет о проведении консервации керамических икон памятника архитектуры XVIII в. Коллегиума в г. Чернигове. Киев, 1971. НАІЗ „СЧ”, документ. фонд, КН. 1174, ДФ. 998. Арк. 2, 3, 9.

²⁸³ Адрюг А. Дереворізьблення та іконостаси Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. *Сіверянський літопис*. 2020. № 2. С. 42–59.

Колегіуму демонструвалась на виставці XIV Археологічного з'їзду (Чернігів, серпень 1908 р.). На початку XX ст. вона знаходилась у Чернігівському єпархіяльному давньосховищі²⁸⁴. Подальша доля її поки що невідома.

Керамічні дошки із зображенням Богоматері з дитиною ідентичні і мають розмір 64x48 см, без керамічної рамки – 52x34 см. Товщина 6,8 см. Під час проведення консерваційних заходів у серпні 1971 р. на рамі були знайдені залишки цементно-піщаного тиньку й багато білої олійної фарби, а також зеленої, голубої та червоної. Під втратами верхнього шару кераміки колір такий самий, тобто зроблено все з одного матеріалу²⁸⁵. Більшість авторів відносять виготовлення керамічних дошок до кінця XVII – поч. XVIII ст. Із цим можна погодитись. Уже згадувалось, що керамічні ікони, імовірно, первісно були розфарбовані в різні кольори. Для того, щоб з'ясувати, чи так це було насправді, треба згадати, що дослідники не раз висловлювали думку про роботу в Чернігові в той час зодчих із Москви. Існує думка про причетність до зведення будинку чернігівського Колегіуму провідного архітектора московського „Приказу каменных дел” Д.В. Аксамитова²⁸⁶. Катерининську церкву в Чернігові, можливо, будували за участю майстрів під орудою іншого видатного зодчого з Москви О.Д. Старцева, який працював у Києві на запрошення гетьмана І. Мазепи²⁸⁷. Як вважав І.О. Ігнаткін, рука московського зодчого відчувається не лише в будинку Колегіуму, а й в інших спорудах. Дослідження засвідчили, що поверхня цегляних фасадів будівель України XVII – поч. XVIII ст. не тинькували, або затирали тонким шаром вапняного розчину (1–3 мм). Таким чином вдало використовувались декоративні якості цегли. Подібність фактури й кольору будівельної кераміки (цегли) і теракотових дошок створювали цілісний образ споруди²⁸⁸. На нашу думку, вкривати фарбами керамічні твори просто не було потреби. У XVIII ст. споруди за місцевим зви-

²⁸⁴ Описание вещественных и письменных памятников Черниговского епархиального древлехранилища. *Прибавления к Черниговским епархиальным известиям*. 1908. № 14. 15 июля. С. 525.

²⁸⁵ Отчет о проведении консервации... Арк. 3–4.

²⁸⁶ Адрюг А.К. Архитектура Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. С. 88–92.

²⁸⁷ Адрюг А. Про авторство Катерининської церкви в Чернігові та пам'яток її кола. *Сіверянський літопис*. 2003. № 4. С. 32–35.

²⁸⁸ Игнаткин И.А. Исторические связи украинских и русских зодчих XVII–XIX вв. *Зодчество Украины. Сборник*. Киев, 1954. С. 159–180; Килессо С.К. Керамика в архитектуре Украины. Киев: Будівельник, 1968. С. 8, 103: іл.

чаєм почали тинькувати і білити. Мальовничість стін підкреслювали барвисті керамічні вставки, вкриті поливою.

Важливе значення має з'ясування іконографічного типу композиції ікони „Богоматір з дитиною”. Г.Н. Логвин назвав його „Богоматір Знамения” вслід за публікаціями в деяких церковних виданнях, в яких це було зазначено неправильно²⁸⁹. Деякі автори дотримуються цієї думки й зараз²⁹⁰. Але тут відсутні необхідні елементи згаданої композиційної схеми. На грудях Богоматері нема кола слави дитини, яке символізує земне втілення Ісуса Христа. Руки Богоматері на керамічній іконі підтримують дитину, а не підняті догори, як у композиції „Богоматір Знамения”. Отже, це якийсь інший тип зображення. Як вважають О.О. Дядечко і А. Колупаєва, тут маємо скорочену версію іконографічного типу „Панахранта” ікони Печерської (Свенської) Богоматері. Вона полягає в зображенні лише Богоматері з дитиною, тобто взято тільки фрагмент композиції. Але це вже зовсім інша іконографічна схема. Хоча, до певної міри можна сприйняти такий погляд. Треба зауважити, що зображення Богоматері з дитиною на престолі з предстоячими доволі часто зустрічається в стінописах і в графічних творах того часу. На нашу думку, прийнятною може бути версія поколінного зображення Богоматері з дитиною у вітварі дерев'яної Воздвиженської церкви в Дрогобичі, яке П.М. Жолтовський назвав „Богоматір Знамения”²⁹¹. Однак Л.С. Міляєва вважає, що тут зображена Богоматір з дитиною. Поясне зображення Богоматері з дитиною перед собою майстер Ілля представив у заставці надрукованою кілька разів у Требнику Петра Могили (Київ, 1646 р.) та один раз у третьому київському виданні Тріоді пісної 1648 р.²⁹² Подібне зображення можна бачити в ілюстрації київського видання книги І. Дамаскіна „Канони пресвятої Богородиці” 1697 р. та в Ірмолої (Київ, 1698 р.). Тут бачимо поясне зображення Богома-

²⁸⁹ Описание вещественных и письменных памятников... № 11. 15 июля. С. 525, 518–526.

²⁹⁰ Івашків Г.М. Українська народна фігурна кераміка XIX–XX ст.: пластика декору та форми, концепція образів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.06 – декоративне і прикладне мистецтво. Львів, 2021. 36 с.

²⁹¹ Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1988. С. 75, 159: іл.

²⁹² Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина / Сост.: Т.Н. Каменева, А.А. Гусева. Москва, 1976. Вып. I. С. 132, ил. 247.

тері з дитиною перед собою у колі, оточеному променями сяйва²⁹³. Подібне зображення Богоматері можна бачити в композиціях „Неопалима купина” на сторінках українських стародруків – київських видань „Тріоди пісної” 1627 р. та „Тріоди цвітної” 1631 р.²⁹⁴, а також львівських видань „Апостол” 1696 р. та „Акафісти” 1699 р.²⁹⁵ Ми вже раніше наводили думку Є.К. Редіна про те, що ікона чернігівської „Єлецької Богоматері” з харківського Успенського собору являла особливий виклад явлення купини з явною символізацією. До цієї ікони дуже подібне зображення ікони „Єлецької Богоматері” у книзі І. Галятівського „Скарбница потребная” (Новгород-Сіверський, 1676 р.). В українських іконах „Неопалима купина” Богоматір з дитиною зображується подібно до ікони „Єлецької Богоматері”. Харківський варіант ікони „Єлецької Богоматері” та її графічне відтворення засвідчили існування іншої, мабуть, більш ранньої іконографічної схеми, не тотожної відомій за живописним зразком кінця XVII ст.²⁹⁶ На нашу думку, автор ескізу керамічної ікони звернувся до попередньої іконографічної схеми й у результаті з’явився поясний (скорочений) варіант однієї із версій чернігівської ікони „Єлецької Богоматері”. Тому не випадково одну із керамічних ікон помістили на західному фасаді Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря, заснування якого пов’язано з явленням Єлецької ікони на місці храму.

Вертикально видовжена композиція твору оточена по периметру рамою, яка нагадує лінійні та набірні рамки на сторінках стародруків. На керамічній дошці маємо три лінійні рамки, між якими з зовнішнього боку йде широка смуга, яку складають дубове листя та шестипелюсткові квітки. Внутрішню вузьку смугу орнаменту між лінійними рамками утворюють короткі валики, які розділяють дві круглі намистинки. На тлі гладенької композиційної площини майже барельєфом виступає напівпостать Богоматері, яка підтримує руками дитину перед собою. Дещо нижчі круглий німб навколо голови Бо-

²⁹³ Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина / Сост.: А.А. Гусева, Т.Н. Каменева, И.М. Полонская. Москва, 1981. Вып. II. Т. I. С. 293, ил. 1656.

²⁹⁴ Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Вып. I. С. 215, ил. 437; С. 221, ил. 465.

²⁹⁵ Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Вып. II. Ч. 2. С. 186, ил. 2083; С. 199, ил. 2122.

²⁹⁶ Адрюг А.К. Живопис Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. Чернігів: Вид-во Чернігівського ЦНІ, 2013. С. 54.

гоматері та її монограми з обох боків. Вдало побудована гра складок одягу. Їх вертикалі йдуть навколо обличчя Богоматері, діагонально перетинаються на грудях і спадають вниз обобіч постаті. Фігури Богоматері й дитини представлені фронтально, обличчя в фас. Лице молодой жінки м'яко модельовано з увагою до деталей, а лик дитини представлено в загальних рисах. Жіночі пальці модельовані узагальнено та схематично, що нагадує зображення рук у графічних творах. Зокрема, подібним чином зроблено у гравюрі І. Щирського для Любецького синодику (Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського, інв. № Ал-330). Богоматір із дитиною в аркуші з орлом²⁹⁷. Можливо, саме І. Щирський був автором ескізу цієї керамічної ікони, дерев'яну форму зробив вправний майстер, який різьбив іконостаї, а відтиск виконав досвідчений місцевий кахляр.

Керамічна дошка з гербом І. Мазепи належить до визначних творів мистецтва, який засвідчив високий художній і технічний рівень тогочасної графіки, різьблення на дереві та кераміки. Майже всі автори після Г.Н. Логвина називали цю дошку „Закладною”. А.К. Адруг у 2008 р. назвав твір керамічною дошкою²⁹⁸. Те ж саме написав пізніше Г. Полюшко²⁹⁹. Уже згадувалось, що В.І. Мезенцев у статті про фрагмент керамічної дошки з Батурина згадував і справжні закладні дошки. Якою повинна бути закладна дошка храму, сказано в Требнику митрополита Петра Могили (Київ, 1646 р.). Цьому присвячено „Чин, бываемый на основании церкви и поставления креста”. В основу кладеться чотирикутний камінь із зображенням хреста, під яким влаштоване місце для покладення святих мощей. Текст дошки може бути зроблений на камені, пергаменті або на мідній дошці такого змісту: „Во имя Отца, и Сына, и Святого Духа основася сия церковь в честь и память (святого чи святых) <...> и положени тут мощи (святого, святых) року мца дня”³⁰⁰. Приписів Требника дотримувались протягом багатьох десятиліть. Це підтверджує закладна дошка Покровської церкви с. Синявка на Чернігівщині (Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського. Інв. № И-3289).

²⁹⁷ Ситий І.М. Ким і коли було започатковано Любецький синодик, або останній твір Івана Щирського. *Любецький з'їзд князів 1097 р. в історичній долі Київської Русі. Мат. Міжнар. наук. конф., присвяченій 900-літтю з'їзду князів Київської Русі у Любечі*. Чернівці, 1997. С. 191–196.

²⁹⁸ Адруг А. Архітектура Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. С. 73–74.

²⁹⁹ Полюшко Г. Герб гетьмана І. Мазепи. Київ: ВД „АДЕФ-Україна”, 2015. С. 36, 68.

³⁰⁰ Требник митрополита Петра Могили. Київ, 1646. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української православної церкви, 1996. Ч. 2. С. 43, 268.

Це – мідна пластина розміром 12x13,5 см з гравірованим текстом напису, схема якого та зміст повністю наслідують Требник 1646 р. Дошка датована 4 жовтня 1706 р.³⁰¹ У Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського зберігається колекція закладних дощок XVII–XVIII ст. із різних міст і сіл Чернігівщини. Вони майже однакові за розмірами, переважно мідні, але є й олов'яні³⁰². Як бачимо, закладні дошки менші від керамічного твору з гербом І. Мазепи. Це пояснюється тим, що остання не була закладною. Текст на ній засвідчив початок і завершення робіт над побудовою храму. Він починається словами „Сей храм создан”, а закінчується: „Над тысяща и симсотном року здать начася и втором поспишеством божиим скончася”. Тут зазначено початок і завершення будівництва церкви І. Предтечі в верхньому ярусі дзвіниці. Варто зауважити, що з часів Київської Русі писали в літописах і говорили про будівництво мурованої споруди „Здати” і „создавати” (будувати) муровану споруду. Слово „здо” означало глину – матеріал для вироблення цегли. У давньоруських літописах розділяли поняття „создал” – збудував муровану споруду, а будівлю ж із дерева „поставил”³⁰³. Таким чином, цілком слушно в напису на керамічній дошці з гербом І. Мазепи вжито слова „создан” і „здати”, бо мова йде про муровану споруду. Якщо припустити, що згадувана подібна дошка з Батурина була такого ж розміру та змісту зі словами „создан” і „здати”, то для дерев'яної споруди (як вважають дослідники Батурина) вона ніяк не могла бути призначена.

Отже, керамічна дошка з гербом І. Мазепи не закладна. Радше назвати її меморіальною. Була встановлена в ніші на південному фасаді будинку Колегіуму в Чернігові. Напис на дошці сповіщає про початок і завершення будівництва церкви Іоанна Предтечі 1700–1702 рр. за сприяння гетьмана І. Мазепи. Після поразки Мазепи дошку закрили тиньком. Так вона простояла до поч. 1950-х рр., коли під час реставраційних робіт її відкрили та зняли з фасаду. Нині зберігається у Національному архітектурно-історичному заповіднику „Чернігів стародавній” (Інв. № КН. 1564 / І–2-802). Вона збереглася майже повністю. Лише отримала глибоку тріщину, яка йде знизу справа до лівого горішнього кута. Вона зафіксувала важливий факт, що ви-

³⁰¹ Ситий І. Закладна дошка Покровської церкви села Синявка часів чернігівського архієпископа Іоанна Максимовича. *Скарбниця української культури. Зб. наук. пр.* Чернігів, 2010. Вип. 12. С. 176–181.

³⁰² Ситий І. Церковна старовина. Чернігів, 2001. С. 4–5, 54: іл.

³⁰³ Асеев Ю.С. Архитектура древнего Киева. Киев: Будівельник, 1982. С. 11.

ступаючі частини рельєфу складають із загальною площиною єдине ціле та зроблені одночасно. Згодом сліди тріщини зробили непомітними. Дошка має форму ледь вертикально видовжений прямокутник розміром 68х58,5 см. Товщина 4,8-5 см³⁰⁴. Текст напису на дошці неодноразово, у тому числі й нами, публікувався. Напис розміщений зверху і знизу композиції. Угорі два рядки й чотири в долішній частині. Читати його треба як книгу зліва направо і за рядками згори до низу:

*„Сей храм создан Божиим Благословенієм
Прещедрим даянієм и иждивенієм от
Яснє Вельможного Пана Іоанна
Мазепы славного войск Російских Гетмана
Надтисяща в семсотном Року здат начаса
А в втором Поспшеством Божиим Скончася”.*

У центрі композиції рельєфне зображення герба І. Мазепи (Курч) у вигляді хреста з роздвоєною верхньою частиною та загнутими догори кінцями внизу. Над нижньою горизонтальною частиною обабіч вертикалі хреста півмісяць і зірка з шістьма променями. Літери навколо хреста – це початкові букви слів, які свідчать про офіційний статус І. Мазепи. Читаються зверху вниз і зліва направо: „Іван Мазепа Гетман Войска Єго Царского Пресветлого Величества Запорожского”. Герб оточений соковитим рельєфним вінком із лаврового листя. Він перев’язаний стрічками навхрест у чотирьох місцях. Площина з обох боків заповнена квітами та листям. Подібні гербові композиції можна побачити на сторінках українських стародруків (у тому числі чернігівських), а також на творах мистецтва, зокрема, на шаті кіоту чернігівської чудотворної ікони „Іллінської Богоматері” 1695 р. та царських воротах іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові 1702 р.³⁰⁵ Часто біля зображень гербів вміщувались вірші, які називали гербовими. У чернігівському виданні „Зерцало від писання божественного” 1705 р. вміщено вірш на герб І. Мазепи. Вважається, що автором його був Антоній Стаховський, який на той час був префектом Чернігівського Колегіуму, а з 1713 р. чернігівським архієпископом. Подаємо частину вірша в перекладі Валерія Шевчука:

³⁰⁴ Мезенцев В.І. Закладна дошка домової церкви І. Мазепи в Батурині та керамічні рельєфи Чернігівщини рубежу XVII–XVIII ст. *Сівєричина в історії України*. 2012. Вип. 5. С. 180, 176–188.

³⁰⁵ Полюшко Г. Герб гетьмана Івана Мазепи. 68 с.: іл.

*„Від Якова³⁰⁶ яскрава Зоря в гербі сяє
В Хресті Мазепів славне місце своє має,
Від Якова Христа тут зоря знаменує,
Христос, у Вас вселившись, тріумфи готує.
Все добре, наче Місяць, пробува навіки,
Вас удостойть жити, де ангельські ліки (тобто в раю)“³⁰⁷.*

Загальна побудова композиції керамічної дошки, чітке й ретельне опрацювання деталей, графічність, об’ємна рельєфність, побудова й окреслення шрифту свідчать про роботу визначних майстрів. Маються на увазі автор ескізу твору, різьбярі на дереві, що виготовили форму, та кахлярі, які зробили відтиск. На нашу думку, автором ескізу міг бути художник і гравер І. Щирський. Він був тісно пов’язаний із Чернігівщиною та Черніговом, активно співпрацював із місцевою друкарнею. Інші гравери виконували лише замовлення чернігівської друкарні, працюючи в інших містах. Відомо кілька випадків плідного співробітництва І. Щирського та Л. Крщоновича – тодішнього ігумена чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, у власності якого знаходилась друкарня. Визначним твором їхньої співпраці є великий графічний твір „Дедикація "Кіот стрібнокований“” (Чернігів, 1695–1696 рр.)³⁰⁸. Не треба відкидати можливість участі й цього разу Л. Крщоновича. Дерев’яну форму могли зробити „сницарі”, які різьбили іконостаси для чернігівських храмів. Можливо, разом із білоруськими майстрами³⁰⁹. До виконання шрифтових написів на дошці могли залучити також граверів із друкарні, проте це міг зробити й сам І. Щирський. Для форми зазвичай використовували деревину місцевих порід груші чи яблуні. Відповідальну роботу з формування, відтиску в формі, доведення до остаточного завершення по сирій глині та випалювання в печі виконували місцеві кахлярі.

Отже, на сьогоднішній день збереглися керамічні ікони „Богоматір з дитиною” та „Спас нерукотворний” на фасаді дзвіниці чернігівського Борисоглібського монастиря, а також ідентичні ікони „Богоматері з дитиною” на склепінні в інтер’єрі верхнього ярусу дзвіниці із західного фасаду Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря (нині в Національному архітектурно-історичному заповіднику „Чернігів стародавній”) та з вежі новгород-сіверського мо-

³⁰⁶ Яків – біблійний персонаж, син Ісаака. З родоводу І. Христа в Євангелії від Матвія.

³⁰⁷ Іван Мазепа. Упор. та передмова В. Шевчука. Київ: Веселка, 1992. С. 104.

³⁰⁸ Адрюг А. Графіка Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст.... С. 145–148.

³⁰⁹ Адрюг А. Дереворізьблення та іконостаси Чернігова... С. 42–59.

настиря (нині в Історико-культурному музеї-заповіднику „Слово о полку Ігоревім”). Керамічна дошка з гербом І. Мазепи з південного фасаду будинку Колегіуму нині знаходиться в тій же будівлі в експозиції. Ще один твір був у Новгороді-Сіверському („Богоматір з дитиною”) та в Чернігові („Спас нерукотворний,”) на склепінні церкви І. Предтечі. Ще один фрагмент дошки з Батурина. Тобто, в Чернігові на межі XVII–XVIII ст. виготовлено 9 керамічних творів, які засвідчили високий рівень майстерності митців.

Такі визначні твори могли з’явитись лише за умови існування давніх міцних традицій керамічного виробництва, які сягають часів Київської Русі. Основою для створення керамічних рельєфів стали здобутки кахлярства, із яким поєднувало використання вже перевірених на практиці матеріалів технологічних процесів. Навіть до пер. пол. XX ст. на теренах Чернігівщини зберігалась значна кількість кахляних печей. Це свідчить про широко розвинене протягом довгого часу виробництва керамічних творів³¹⁰.

У др. пол. XVII ст. Чернігів став важливим осередком гончарства. Майстри освоїли виробництво полив’яних кахель для оздоблення печей. Встановлення такої печі в хаті та мурованого комина до неї в сінях коштувало 4 крб. Сума на той час не маленька³¹¹. Кахлі вироблялись для кімнатних печей і грубок, які встановлювались у житлових та інших приміщеннях у містах, селах, монастирях і помешканнях козацької старшини. Наприклад, у будинку чернігівського полковника Павла Полуботка в Чернігові за Стрижем у світлицях і спальнях у 1724 р. знаходились печі з зеленими кахлями. В інших його маєностях були й печі з білими кахлями³¹². На плані 1781 р. будинку полкової канцелярії в Чернігові показані прямокутні в плані печі в східних і західних кутах чотирьох камер. Вони видовжені по осі схід–захід і топились із сіней. Склав план підпоручик Ярославський³¹³.

³¹⁰ Спаська Є. Кахлі Чернігівщини (XVIII–XIX ст.). Попереднє звітлення. Київ, 1927. С. 3.

³¹¹ Колупаєва А. Українські кахлі XIV – поч. XX ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість. Львів, 2006. С. 150, 152.

³¹² Милорадович Г. Книга пожиткам бывшего черниговского полковника Павла Полуботка... С. 2–63, 1–133.

³¹³ Цапенко М.П. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. Москва: Стройиздат, 1967. С. 85, 87; Адруг А.К. Архитектура Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. С. 37.

Як влаштовувався обігрів монастирських приміщень, можна бачити на прикладі дослідження та реконструкції двох кахельних печей північних келій чернігівського Єлецького монастиря. Робота була проведена в 1950-х рр. під керівництвом архітектора-реставратора І.В. Ільєнко. Планувалось після відновлення келій розмістити там музейну експозицію, присвячену народному побуту та декоративному мистецтву XVII ст.

Проведеними дослідями встановлено, що основною системою опалення келій у той час була комбінація каміна та печей. Топились вони з сіней, і тому в приміщеннях підтримувалась чистота. Піч кінця XVI – поч. XVII ст. у західній келії центральної частини корпусу має фундамент 225х214 см. Підмурок складається з червоної цегли в 6 рядів, які підкреслюють білі лінії розчину між ними. Для відтворення печі використані знайдені цілі кахлі та їх фрагменти. Рельєфні кахлі майже квадратної форми (203х228 мм) обведені високою рамкою. Середня частина має рельєфний стилізований рослинний орнамент висотою від 2 до 5 мм і вкрита зеленою поливою безпосередньо по черепку. Коробчаста ліплена румпа має висоту 9,5 см. Була знайдена і відтворена профільна кахля, яка поєднує фриз і карниз. За знайденим фрагментом „городка” й аналогіями реконструйовано завершення печі. „Городки” рослинно-геометричної форми загострюються догори та створюють чіткий ритм по горішньому периметру, перегукуючись із чергуванням вертикальних рядів кахель на фасадах. Піч завантажується паливом через камін і має лави з довгого й короткого боків. У південній келії східної частини корпусу реконструйована в натурі піч кінця XVIII ст. з білими розписними кахлями. У плані вона має розміри 100х98 см. Знайдені кахлі зі світлої білоружевої глини з коричневим контуром малюнка та розписаний стилізованим рослинним орнаментом зеленого й жовтого кольору на білому тлі. За віднайденими зразками були відтворені основні типи кахлів – плоска плитка, валик, фриз і карниз³¹⁴.

Колекції чернігівських кахель із розкопок різних років зберігаються у Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського та Національному архітектурно-історичному заповіднику „Чернігів стародавній” і налічують кілька сотень зразків. Чернігівський археолог Ю.М. Ситий виокремив з-поміж них більше 80 зразків компози-

³¹⁴ Ільєнко І. Реконструкція изразцовых печей в келиях Елецкого монастыря в Чернигове. *Теория и практика реставрационных работ*. Москва, 1972. Сборник № 3. С. 109–116.

цій³¹⁵. На думку Л.І. Виногородської, кахлярство в Чернігові зародилось наприкінці XVI – поч. XVII ст. У др. пол. XVII ст. переважна більшість кахлів виготовлена в місцевих майстернях. Про це свідчить однаковий склад глини. Більшість кахлів вкриті зеленою поливою, є і поліхромні. У кінці XVII – поч. XVIII ст. збільшується кількість кахель без поливи, що пояснюють розширенням кола замовників. Кахлі з рельєфним орнаментом, вкриті зеленою поливою, мають розміри 22x22 см, карнизні деталі 21,5x13 см, завершення в вигляді хрестів 7x8 см.

Специфічною особливістю чернігівських кахлів є дуже мала кількість геометричного орнаменту. Комплекти кахлів призначались як для монастирських, так і для світських приміщень. У цілому ж чернігівське кахлярство представляє розвиток українського декоративного мистецтва з його регіональними особливостями³¹⁶. Під час розкопок друкарні чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря в кінці XX – поч. XXI ст. виявлені залишки двох печей, нижня частина яких викладена з цегли розміром 29,0x16,5x6,5 см. Зібрано біля 430 кахлів та їх фрагментів, які дозволяють відтворити цілий комплект для печі з лицевих, поєскових, карнизних, наріжних кахлів та коронок, що завершують композицію. Використана червона глина жовтого відтінку з домішками піску. Усі кахлі коробчасті, із зеленою поливою або без неї, мають рельєфний рослинний та родинно-геометричний орнамент. Автори публікації вважають, що віднайдені кахлі виготовлені в Чернігові місцевими майстрами у др. пол. XVII ст.³¹⁷

Протягом багатьох років майстри виробили технологію виготовлення кахлів із місцевих матеріалів. У роботі використовувались високоякісні червоні глини, часто жовтого відтінку. Для виготовлення посуду брали більш пластичну масну глину, а на вироблення кахлів, із метою зменшення деформації на час сушіння і випалювання, використовували глину не таку пластичну з додаванням піску. Розчин ретельно готувався до формування в дерев'яних негативних формах.

³¹⁵ Дякуємо Ю.М. Ситому за надані відомості.

³¹⁶ Виногородська Л.І. Чернігівські кахлі XVII–XVIII ст. *Чернігівська старовина. Зб. наук. пр., присвяч. 1300-річчю Чернігова*. Чернігів, 1992. С. 75–83; Виногородская Л.И. Новые данные о черниговских изразцах (по материалам раскопок в Ильинском монастыре в 1992 г.). *Археологічні старожитності Подесення*. Чернігів, 1995. С. 30–31.

³¹⁷ Василенко А. Кахлі з розкопок друкарні чернігівського Іллінського монастиря кінця XX – поч. XXI ст. / А. Василенко, В. Руденок. *Чернігівські старожитності. Зб. наук. пр.* Чернігів, 2016. Вип. 4 (7). С. 31–35.

Форму разом з глиною обертали на гончарному крузі й майстер пальцями рівномірно вводив масу в заглибини форми. Пластинки для чільних дощок кахлів нарізали дротом за міркою із задалегідь підготовленого стовпчика обробленої глини. Прирізали краї платівки з глини й приліплювали до неї по периметру зі зворотнього боку румпу, яку на Чернігівщині називали „клобуком”. Румпа робилась окремо на гончарному крузі, як циліндр без дна, і формувалась пальцями за формою чільної платівки, яка часто була квадратною. Далі вкривали кахлю по черепку зеленою поливою або вкривали побілом, розписували ріжком, випалювали в печі, обливали свинцевою прозорою поливою й знову випалювали при температурі 960–1050 градусів. Кахлі без поливи обпалювали лише один раз (850–900 градусів)³¹⁸. Форми з дерева для кахлів робили різьбярі, які різьбили іконности, дошки для вибійки та пряників. Тому в орнаментиці кахлів зустрічаються мотиви, запозичені з інших видів декоративного мистецтва. Вироби вітчизняних кахлярів замовляли до Польщі, Молдови, Москви. Важливе місце посідало кахлярство Чернігівщини, а авторитет досвідчених місцевих майстрів був загальноновизнаним³¹⁹. Як відзначають дослідники, процес поширення кахлів на Чернігівщині відповідав усім тенденціям, характерним для Східної Європи³²⁰.

Довгий час дослідники не знаходили в Чернігові місця роботи гончарів та їхні виробничі споруди. Лише в 1991 р. в Чернігові по вул. Пролетарській (нині князя Чорного) 7 на території посаду XVII–XVIII ст. знайдені залишки гончарного горну. Він врізаний в тіло валу X ст. та материк завглибшки на 1,8 м від сучасної поверхні землі. Горн, зроблений із глинобитної цегли, мав два яруси, а в плані нагадував краплю. Устям орієнтований на південний схід. Випалювання продукції здійснювалось на верхньому ярусі. Розміри топкової камери 3,0x1,6 м. Керамічний матеріал з обпалювальної камери представлений фрагментами глечиків, горщиків, мисок, покришок і макітр. Це – типовий набір керамічного кухонного й столового посуду того часу. Кахлі з рослинними мотивами декору нагадують інші подібні знахідки на території Чернігова. 2002 р. під час археологічних досліджень неподалік від першої знахідки по вулиці Кирпоноса 7 зафіксовано ще один гончарний горн із цегли-сирцю розміром

³¹⁸ Спаська Є. Ганчарські кахлі Чернігівщини XVIII–XIX ст.; Колупаєва А. Українські кахлі XIV – поч. XX ст. С. 243, 244, 252.

³¹⁹ Лашук Ю.П. Українські кахлі IX–XIX ст. Ужгород, 1993. С. 30, 33.

³²⁰ Ситий Ю. Місце Чернігівщини у процесі поширення кахлів у Східній Європі. *Сіверянський літопис*. 2007. № 1. С. 27–32.

3,15x2,4 м. Датують його існування кінцем XVII – сер. XVIII ст. Таким чином, виявлено дві традиції побудови горнів і визначено територію, де знаходилося виробництво чернігівських гончарів у XVII–XVIII ст. Це – район Третяка³²¹. Ці два горни розміщувались приблизно в 10 м один від одного на незаселеній території між Дитинцем та Єлецьким монастирем. Саме тут, вірогідно, могли бути виготовлені й випалені кахлі для чернігівських споруд, а також керамічні ікони й дошка з гербом І. Мазепи для Чернігова, Новгорода-Сіверського та Батурина. У Чернігівському історичному музеї зберігаються деякі пам'ятки, що походять із цих горнів. Це – зелена кахля з зображенням лева (Інв. № Арх. 1310), карнизні теракотові кахлі (Інв. № Арх. 1306, 1305). Зберігся цікавий зразок підставки для висушування та випалювання керамічних люльок (Інв. № Арх. 1355). Збереглась керамічна форма для виготовлення люльки (Інв. № Арх. 1362) та сама люлька (Інв. № Арх. 1357). Таким чином, у галузі художньої кераміки Чернігова зазначеного періоду створено визначні твори, які стали вагомим внеском в українське мистецтво.

Стиль епохи виразно виявився в творчості гутників – майстрів, які видували скло. Українське гутне скло – це своєрідне та яскраве явище мистецтва. Як зазначають дослідники, найважливішим осередком гутництва стала Чернігівщина, де у XVIII ст. діяло понад 120 таких підприємств³²². У вживанні терміну „гутне скло” виділяють три аспекти. У першому разі так називають давнє виробництво скла XVII–XVIII ст. від назви склоробної майстерні – гуги. В іншому, вузькому значенні, маються на увазі давні вироби, які дістали завершення біля печі для виливання скла. За аналогією, гутними називають твори сучасних майстрів, виготовлені біля печі. Майстри використовують здатність скла змінювати форму в гарячому стані. Ці методи гарячої обробки матеріалу називають гутними³²³. Описи рухомого майна чернігівського полковника Павла Полуботка 1724 р., генерального бунчужного Якова Лизогуба 1724 р., чернігівської кафедри 1739 р., архимандрита чернігівського Єлецького монастиря Тимофія Максимовича 1749 р., чернігівського Єлецького монастиря 1754 і 1762 рр. свідчать про широкий асортимент скляного посуду

³²¹ Ситий Ю. Чернігівський гончарний осередок козацької доби у світлі археологічних матеріалів кінця XX ст. / Ю. Ситий, Є. Калашник. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наук. ст.* 2013. Вип. 22. Ч. 1. С. 129–136.

³²² Рожанківський В.Ф. Гутне скло. *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва*. Львів, 1969. С. 46.

³²³ Петрякова Ф.С. Українське гутне скло. Київ: Наукова думка, 1975. С. 6.

різного призначення – для зберігання й пиття горілки, пива та вина. Часто зустрічаються згадки про погребці-пуздерки, в яких перевозили посуд із напоями під час подорожей³²⁴. Вироби гутників набули широкого поширення серед народу, у побуті козацької старшини, заможних міщан та в монастирях.

Склоробні майстерні – гуті – працювали там, де в достатній кількості було дерево, пісок та проточна вода. Займались цим у багатьох місцях на Чернігівщині. Серед гутників було чимало переселенців із Правобережжя, Литви та Росії. Найбільш помітні гутницькі родини XVII–XVIII ст.: Скабичевські, Богинські (Чумаки), Білозерські, Іваницькі. Мешкали вони в спеціально влаштованих слобідках.

Гуті являли собою дерев'яні повітки з високим дахом. Власне гутю називали будівлю, в якій варили скло. Кожна піч мала одну чи кілька „дойниць” – вогнетривких горщиків для топлення скляних мас. Виробництво доволі складне, тому вимагало професійної спеціалізації. Гутники видували скло, шулярі готували дрова й наглядали за справністю випалювання. Осмольники доставляли соснові смолисті дерева, попіл з яких необхідний для утворення скляної маси. Будники здобували поташ із попелу. Це ж саме робили й попельники. Ковалі при гутах виготовляли залізні пристосування для видування скла, а гончарі робили печі і „дойниці” з вогнетривкої глини. Мешкали з ними також учні.

Чернігівські гуті виробляли багато віконного скла різного розміру та форм. Часто зелене, а також біле поташне та кришталеве. Робили багато спеціального посуду для аптек України та Росії. Продавали готову продукцію в різних українських містах, а також у Білорусії та Росії³²⁵. Серед багатьох типів посуду виділяються пляшки-штофи, які стали типовою бароковою формою. Вони використовувались у панському, козацькому та селянському побуті. Первісна їх форма – призма, яка може мати квадратну чи прямокутну форму. На Чернігівщині переважали штофи у вигляді високої призми з наближеною до квадрата. Забарвлення штофів кольорів білої та зеленої води, золотаво-жовті й жовто-зелені відтінки. Чистий тон не властивий, а форма пасувала до хат і скринь. Надавали їм свідомо непропорційної форми. Децю пізніше набувають поширення скляні пляшки у формі

³²⁴ Модзалевський В. Гуті на Чернігівщині. Київ, 1926. С. 154–171.

³²⁵ Там само. С. 193.

ведмедиків³²⁶. Варто зазначити, що стиль бароко був своєрідно ін-терпретований гутниками в поєднанні з давніми традиціями³²⁷.

Отже, аналіз попередніх публікацій дав можливість зробити висновок, що художня кераміка та гутне скло Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. до цього часу спеціально не вивчались. Оголошена тема відображена в літературі не достатньо та фрагментарно. Тому дослідження художньої кераміки й гутного скла зазначеного періоду набуває актуальності й дозволить заповнити прогалину у вивченні мистецтва Чернігова. Окреслено коло пам'яток для розгляду.

У формуванні стилістичних рис бароко в образотворчому мистецтві Чернігова важливу роль відіграв керамічний комплекс, який мав досить складну структуру. Будівельна кераміка існувала в трьох видах. Головне значення мала цегла. Із звичайної мурувались стіни та склепіння, а з фігурної цегли різної форми викладався архітектурний декор фасадів, які спочатку не вкривались тиньком. Окремі цеглини разом із теракотовими та полив'яними плитками складали підлогу споруд. Черепиця з зеленою поливою йшла для покриття споруд (наприклад, будинок полкової канцелярії в Чернігові) та окремих елементів будівель і суттєво доповнювали їх художній образ. Архітектурно-декоративна кераміка представлена деталями оздоблення в вигляді керамічних вставок на фасадах, сюжетних рельєфних композицій і різних видів кахель для печей.

Провідне місце займають керамічні дошки з будинку чернігівського Колегіуму та інших споруд. Ознайомлення зі станом їх вивченості визначило виділення невіршених питань, визначені напрями нашого дослідження. Маються на увазі іконографічні особливості керамічних ікон, можливість первісного розфарбування творів, справжнє призначення дошки з гербом І. Мазепи та авторство творів, починаючи від початкових ескізів до остаточного завершення виготовлення. Установлено, що композиція „Спас Нерукотворний” відомий у заставках, кінцівках і на титульних аркушах українських стародруків. На них і міг спиратися невідомий автор ескізу. На нашу думку, форму з дерева зробив не дуже вправний майстер, можливо, хтось із меблярів чи теслярів. З'ясована відсутність потреби первісно вкривати фарбами керамічні ікони, адже фасади в др. пол. XVII ст. не тинькувались. Подібність фактури і кольору цег-

³²⁶ Один з них знаходиться в Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського (Інв. № І-6348).

³²⁷ Сом-Сердюкова О. Художнє скло. *Історія декоративного мистецтва України*. Київ, 2007. Т. 2. С. 255–260.

ли стін і теракотових дощок створювали цілісний образ будівель. Нами запропоновано варіант іконографічної схеми керамічної ікони „Богоматір з дитиною”, який спирається на більш ранній і менш відомий тип чернігівської ікони „Єлецької Богоматері”. Він відомий за графічним зображенням ікони в книзі І. Галятовського „Скарбниця потрібна” (Новгород-Сіверський, 1676 р.) та іконою, що зберігалась у харківському Успенському соборі. Можливо, автором ескізу був І. Щирський, дерев'яну форму зробив досвідчений чернігівський різьбяр іконостасів, а відтиск – вправний кахляр.

Керамічну дошку з гербом І. Мазепи майже всі автори називали закладною. Насправді ж закладні дошки церков робились з інших матеріалів, мають інший вигляд, розмір і призначення. Керамічну дошку радше назвати *меморіальною*. Подібна дошка з Батурина навряд чи має відношення до дерев'яної церкви. У цьому разі все свідчить про роботу визначних митців. Автором ескізу цілком міг бути І. Щирський, можливо, разом з Л. Крцоновичем, у віданні якого знаходилась чернігівська друкарня. Форму виготовили „сницарі” іконостасів. Формування глиняної маси, відтиск, доведення до остаточного завершення в сирій глині та випалювання в печі здійснили місцеві кахлярі, про високий професіоналізм яких свідчать кахляні печі в північних келіях чернігівського Єлецького монастиря та будинку друкарні біля Іллінської церкви. Завдяки знахідкам археологів тепер відомо про існування в зазначений період печей-горнів по вул. Пролетарській (нині князя Чорного) № 7 та вул. Кирпоноса № 7, на відстані приблизно 10 м один від одного на незаселеній території між Дитинцем та Єлецьким монастирем. Саме там, мабуть, виготовляли та випалювали кахлі, керамічні ікони, дошку з гербом І. Мазепи для Чернігова, Новгорода-Сіверського та Батурина. Прослідковано весь цикл роботи над творами – замовлення, образний задум в ескізі, виготовлення форми для відтиску, конкретне втілення в матеріалах. У цьому важливому процесі брали участь художники-гравери І. Щирський та Л. Крцонович, творчість яких суттєво вплинула на формування барокових рис в декоративному мистецтві, різьбярі, та керамісти-кахлярі. У кожному з завершених творів органічно поєднані задум, матеріал та конкретне втілення.

У зазначений період Чернігівщина була одним із головних осередків мистецтва гутного скла в Україні. Гутництво та гончарство існували поряд й одночасно, але бувало, що люди спочатку виробляли скло, а потім переходили до гончарства, як це було в с. Олешня неподалік від Ріпок на Чернігівщині. Важливе значення мала наявність

матеріалів – якісної глини та піску. Гончарі робили печі та пристосування для роботи гутників. Виробами зі скла користувалися люди різних суспільних станів, і майстри задовольняли запити та смаки замовників. Асортимент виробів був досить великий – від віконного скла та дзеркал до посуду різного призначення для пиття і зберігання напоїв, а також аптечного посуду. Цим ремеслом займалися цілими сім'ями, які жили в окремих слобідках і продовжували в своїй роботі вікові традиції. Така діяльність вимагала спеціалізації людей, які обслуговували виробництво. У художній творчості гутників риси бароко вдало поєднувались з глибинними народними традиціями.



ВИСНОВКИ

Проведений аналіз наукової літератури дозволив встановити, що декоративне мистецтво Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. ще не було об'єктом спеціального комплексного дослідження. Попередні дослідники звертались лише до окремих творів, як частин колекцій і зібрань, або розглядали пам'ятки в контексті загального розвитку українського мистецтва. Таке звертання до окремих творів і аспектів надавали студіям фрагментарний характер. Важливе значення мав відбір творів для розгляду. У кожному виді декоративного мистецтва Чернігова це відбувалось по-різному в залежності від наявної кількості збережених творів та ступеня їх вивченості. Дослідження засвідчило, що декоративне мистецтво Чернігова зазначеного періоду – оригінальне та своєрідне явище в історії українського мистецтва. Воно існувало в кількох видах, які розглядались у відповідних розділах цього дослідження.

Дереворізьблення мало широке поширення, адже ним оздоблювали меблі, посуд, знаряддя праці, транспортні засоби (вози та сани), прикраси, музичні інструменти, дитячі іграшки. Різьбярі виготовляли дошки для вибійки, форми для вибійки, форми для кахель та керамічних рельєфів (дошок). Архітектурне різьблення – це профільовані та різьблені стовпи, оздоблені різьбленням одвірки, частини перекриття, стелі, сволюки, різьблення віконних лиштв. До наших днів зберігся сволок із різьбленим написом і датою 1688 р. у „Будинку Феодосія” в чернігівському Єлецькому монастирі.

У зазначений період Чернігів був важливим осередком окремої галузі мистецтва – різьблення іконостасів для храмів. Жоден із них не зберігся, відомі лише за описами та світлинами. Видатною пам'яткою був іконостас 1672–1676 р. Успенського собору XII ст. Єлецького монастиря в Чернігові. Його архітектурна композиція симетрична, врівноважена, статична, що свідчить про ренесансні ремінісценції. Лише в центральній частині це дещо порушується та намічається рух догори. Архітектурна композиція й іконографія іконостасу, яка мала в загальних рисах класичну форму, органічно взаємопов'язані. Елементи архітектурного ордеру в ренесансному тлумаченні виконують лише декоративну функцію. Про бароко свідчать кручені колонки, багатопрофільні карнизи, розірваний фронтон під Розп'яттям, які окреслюють рух угору в центрі. Спіралеподібні фусты колонок підкреслюють деструктивність форми, що є характерним для бароко. Використані також прийоми дерев'яної архітектури. Значну

твірну роль виконує об'ємне різьблення з дерева, укрите позолотою. Воно утворювало тіло колонок, покриває площини на світлому синьому тлі та разом із живописними акцентами ікон утворювало яскравий декоративний ефект. Щоправда, залишається відчуття деякого перевантаження твору різьбленням. Цей іконостас Жрецького монастиря був важливою ланкою в розвитку цього мистецтва, продовжив традиції, закладені в іконостасі XVI ст. Успенського собору Києво-Печерської лаври, і став зразком для пізніших творів. Твір входив до групи визначних пам'яток, створених в Україні, Білорусії та Росії. Про наростання барокових тенденцій свідчать різьблені царські ворота Катерининської церкви в Чернігові 1715 р. та іконостас чернігівського Троїцького собору 1730-х рр. Окремо виділяються невеликі іконостаси Яківського храму Єлецького монастиря та Введенської церкви Троїцько-Іллінського монастиря в Чернігові, теж позначені рисами бароко.

Оригінальні твори килимарства зазначеного періоду, пов'язані з Черніговом, до наших днів не збереглися. Головними джерелами для їх вивчення є описи майна представників чернігівської козацької старшини та їхні портрети, акварель В.Г. Кричевського з зображенням килима з гербом Павла Полуботка. Килими в той час були поширені в житті та побуті людей різних станів. Вони стали феноменом елітарної культури козацької верхівки. Килими лежали на столах, лавах, ліжках, висіли на стінах в оселях, ними вкривали вози, сани, коней. Використовувались під час урочистостей та в обрядових діях. Призначення визначало їхню форму та розміри, елементи орнаментального оздоблення, матеріали й техніки виконання. В Україні та Чернігові побутовали килими місцевого й іноземного виробництва. Називали їх по-різному – килим, ковер, коберець, коц. Ткали з вовни, для фарбування використовували природні барвники, найчастіше рослинного походження. Документально зафіксовано в 1724 р. роботу килимарської майстерні в маєтностях П. Полуботка біля Лебедин (нині Сумської обл.). Вона містилась у двох кімнатах, де працювали 5 дівчат. Мабуть, там виткали килим з гербом П. Полуботка, втрачений у 1918 р. Загальна композиція симетрична щодо осей і діагоналей. Співвідношення сторін відповідає золотому перетину. Складна композиція, перенасиченість елементів оздоблення свідчать про риси бароко. Автором ескізу був професійний художник з великим досвідом роботи. Подано тлумачення літер на щиті герба П. Полуботка та вензелів. Представлена гіпотетична реконструкція орнаменталії килима на портреті В.А. Дуніна-Борковського.

Вважається, що цей килим турецького походження. Варто відзначити високий рівень творів.

Вишивка та гаптування як вид мистецтва існували в Чернігові вже за часів Київської Русі. Про поширеність таких творів у др. пол. XVII – поч. XVIII ст. свідчать заповіді, опис майна та портрети козацької старшини, а також народні картини. Вишивка шовком виконувалась на тонкому білому полотні часто іноземного походження. Найдавніші твори виконані в техніці двобічної гладі. Переважали рослинні орнаментальні мотиви. Дві скатертини родини Скоропадських дають уявлення про подібні речі з описів майна чернігівських полковників Григорія Самойловича та Павла Полуботка. Загальна композиція обох подібна до композицій килимів та ілюстрацій рукописних книг та стародруків. Вишивана композиція простирадла дружини прилуцького полковника Г. Галагана близька до графічних рамок сторінок українських і, зокрема, чернігівських стародруків. Встановлено, що вишивана „полуботчишина” сорочка створена місцевими майстрами, які працювали за зразками та вносили своє розуміння у функціонування декоративних елементів у загальній композиції та форми одягу. Окремо виділені гаптовані твори, виконані, як вважає Т.В. Кара-Васильєва, за ескізами І. Щирського. Із-поміж них найбільшої уваги заслуговує композиція „Зішестя Святого Духа” на опліччі фелону XVII ст. з майстерні чернігівського П’ятницького монастиря. Ця композиція в українській графіці того часу представлялась дещо інакше. Лише в одній сюжетній заставці – ілюстрації в книзі К. Транквіліона-Ставровецького „Євангеліє учительное” (Унів, 1696 р.) – тлумачення цього сюжету наближається до чернігівського гапту. Визначними творами є Єпитрахилі 1713 і 1714 рр. У першому представлена композиція „Дерево Єсееве”, яка була поширена в тогочасному українському мистецтві. Маються на увазі гравюри в стародруках, станковій графіці (Дедикація „Київ срібнокований” 1695 р.), срібні царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору 1702 р. та різьблені з дерева царські ворота з Катерининської церкви в Чернігові. Воздух з гаптованою композицією „Покладення до труни” поч. XVIII ст., за визначенням Т.В. Кари-Васильєвої, створений за участю І. Щирського за зразком антими́нса 1697 р., освяченого Чернігівським архієпископом І. Максимовичем. Порівняльний аналіз дозволив встановити, що з тієї ж дошки було надруковано ще кілька антими́нсів, які відрізнялися лише написами зверху та внизу композиції. Цікавими зразками є гаптовані денця головних жіночих уборів – кибалок, а також орнаментовані бічні час-

тини сідел і подушки, вкриті червоним сукном. У др. пол. XVII – на поч. XVIII ст. Чернігів став визначним центром вишивки та гаптування. Як слушно зазначила Т.В. Кара-Васильєва, саме чернігівські майстрині започаткували стиль бароко в українському гаптуванні. Важливу роль у цьому відіграла творча діяльність І. Щирського.

Металопластика Чернігова зазначеного періоду існувала в кількох видах. Монументальне лиття (людвисарство) представляють дзвони і гармати. Дзвін з рельєфними оздобами наданий до Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря мешканцем Києво-Печерського монастиря Іваном Шабеликом 20 березня 1695 р. Визначним твором є дзвін 1720 р., відлитий на замовлення чернігівського полковника П. Полуботка для чернігівської Вознесенської церкви. Із одного боку, рельєфний герб замовника з абрєвіатурою, а з протилежного – зображення І. Христа з державою у лівій руці. Подібну композицію (у графіці) зустрічаємо у книзі „Молитвослов” (Чернігів, 1692 р.) та в двох київських виданнях „Часослова” 1691 і 1694 рр. Барокова рельєфна орнаментика дзвону близька як кінцівкам стародруків, так і елементам творів ковалів і слюсарів. Показовими для стилю того часу є гармати з зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського з бароковими рельєфними оздобами та геральдичними віршами. Ливарники виготовляли каламарі, освітлювальні прилади, посуд. Набули поширення різні речі та посуд із олова. Твори ковалів доповнювали архітектурні споруди. Ковані двері до ризниці чернігівського Троїцького собору композиційно близькі килимам та скатертинам, а декоративні елементи нагадують царські ворота іконостасів того часу. Зважаючи на те, що пам’ятки золотарства, виготовлені в Чернігові, не зафіксовані, довелося залучити для розгляду твори майстрів із інших міст і країн, які замовляли мешканці Чернігова. Твори були поділені на групи за місцем виготовлення та майстрами. Простежено хід роботи від замовлення, створення ескізів майбутніх творів, і до остаточного втілення в матеріалі. Художні смаки та вимоги чернігівських замовників, творчість авторів ескізів стали визначальними, хоча конкретні виконавці вносили й своє розуміння функціонування декоративних елементів у загальній композиції. Замовниками стали представники козацької еліти – гетьман І. Мазепа, чернігівські полковники Я. Лизогуб та П. Полуботок, генеральний обозний В.А. Дунін-Борковський, писар і суддя Карпо Мокрієвич, чернігівський архієпископ Антоній Стаховський, чернігівський міщанин Власій Н. Авторство ескізів срібних царських воріт 1702 р. для іконостасу чернігівського Бори-

соглібського собору та срібної шати кіоту чудотворної ікони „Іллінської Богоматері” 1695 р., на нашу думку, належить художникам і граверам І. Щирському та Л. Крщоновичу. Виконавцями були майстри з Аугсбурга (Пилип Якоб IV Дрентвett та „SK”), Вроцлава (Готфрід Хайтце та Христіан Ментцель), Гданська (Петер Роде II), Нюрнберга (майстер „СД”), Москви (Петро Алексеєв). Українські майстри створили срібну шату кіота ікони „Іллінської Богоматері”, яка не має аналогів. Визначна роль у формуванні барокових рис у металопластиці належить І. Щирському та Л. Крщоновичу. Металопластика Чернігова зазначеного періоду засвідчила широкі міжнародні зв’язки і стала невід’ємною частиною українського мистецтва.

Керамічний комплекс Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. включав будівельну кераміку – цеглу (звичайну та фігурну), керамічні плитки для підлоги та черепицю для покриття дахів елементів споруд. Архітектурно-декоративна кераміка – це керамічні деталі оздоблення споруд (вставки на фасадах), сюжетні рельєфні композиції та пічні кахлі. У результаті аналізу запропоновано варіант іконографічної схеми керамічної ікони „Богоматір з дитиною”. Він спирається на ранній (менш відомий) тип чудотворної ікони чернігівської „Єлеської Богоматері”, відомий за однойменною іконою з харківського Успенського собору та її графічного зображення у книзі І. Галатовського „Скарбница потребная” (Новгород-Сіверський, 1676 р.). Висловлено припущення, що автором ескізу керамічної ікони міг бути І. Щирський, дерев’яну форму зробив „сницар” іконостасів, а глиняну масу підготував і зробив відтиск із форми досвідчений чернігівський кахляр. У ході розгляду з’ясувалося, що первісно потреби розфарбовувати керамічні ікони на фасаді будинку Колегіуму не було, бо це порушувало б загальне враження від споруди, адже фасади в той час не тинькувались. Визначний твір – керамічна дошка з гербом І. Мазепи – не є закладною. Вона має меморіальний характер і сповіщає про початок і завершення зведення саме мурованої споруди – церкви Іоанна Предтечі в будинку Колегіуму. Тому не можна стверджувати, що така ж дошка призначалась для споруди з дерева – замкової церкви на Гончарівці в Батурині. У керамічній дошці з гербом І. Мазепи багато спільного з графічними творами того часу. У цьому творі виразно виявились риси бароко. Вірогідно, автором ескізу був І. Щирський. Композиція „Спас нерукотворний” часто знаходилась у заставках, кінцівках та рамках титульних аркушів українських стародруків. Зразком для автора ескізу керамічної дошки мог-

ли служити ілюстрації „Анфологіона” (Львів, 1643 р.) та, особливо, київського видання „Служба нерукотворному образу” 1680 р.

Чернігів у зазначений період був важливим осередком для печей. Про здобутки чернігівських кахлярів свідчать відтворені в 1950-х рр. кахляні печі келій чернігівського Єлецького монастиря. Археологам вдалося віднайти залишки двох печей для випалювання, які знаходились на незаселеному місці між стародавнім Дитинцем (фортецею) та Єлецьким монастирем. На нашу думку, саме там виготовлені та випалені кахлі, посуд, керамічні ікони й керамічна дошка з гербом І. Мазепи для Чернігова, Новгород-Сіверського та Батурина. Чернігівщина була важливим осередком виробництва художнього гутного скла, в якому виявились тенденції, властиві для того часу.

У кожному виді декоративного мистецтва Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. виявились риси бароко. Найкраще це видно на прикладі композицій іконостасів чернігівських храмів. В іконостасі Успенського собору Єлецького монастиря можна бачити й ремінісценції ренесансу, а в творах з Катерининської церкви та Троїцького собору бароко стало переважаючим. Декоративне мистецтво Чернігова зазначеного періоду засвідчило широкі взаємини з мистецтвом інших країн і народів.



СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Адруг А. Узоры братэрства і яднання // Маладосць (Мінськ). 1984. № 12. С. 140–142.

Адруг А. Видатна пам'ятка золотарства / А. Адруг, Г. Арендар // Сіверянський літопис. 1999. № 6. С. 46–52.

Адруг А. Іконостас XVII ст. Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові // Пам'ятки християнської культури Чернігівщини: Мат. наук. конф. Чернігів, 2002. С. 16–20.

Адруг А.К. Про авторство Катерининської церкви та пам'яток її кола // Сіверянський літопис. 2003. № 4. С. 32–35.

Адруг А. Архітектура Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. / Чернігів: Вид-во Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. 224 с.: іл.

Адруг А. Срібнокарбований кіот пречистої Богоматері / А. Адруг, Г. Арендар // Пам'ятки України. 2009. № 1. С. 10–12.

Адруг А. Живопис Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. / Чернігів: Вид-во Чернігівського ЦНІ, 2013. 182 с.: іл.

Адруг А. Графіка Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. / Чернігів: Вид-во Чернігівського ЦНІ, 2017. 198 с.: іл.

Адруг А. Килими Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. // Сіверянський літопис. 2018. № 5. С. 41–47.

Адруг А. Художнє різьблення на дереві Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. // Днепровский паром: природное единство и историко-культурное взаимодействие белорусско-украинского пограничья: Мат. Междунар. конф. (26–27 апреля 2018 г., г. Гомель). Минск, 2018. С. 117–123.

Адруг А. Вишивка та гаптування Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. // Сіверянський літопис. 2020. № 1. С. 36–51.

Адруг А. Дереворізьблення та іконостаси Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. // Сіверянський літопис. 2020. № 2. С. 42–59.

Адруг А. Металопластика Чернігова др. пол. XVII – поч. XVIII ст. // Сіверянський літопис. 2021. № 5. С. 11–25.

Александрович В. Скульптура сер. XVII – сер. XVIII ст. // Історія українського мистецтва: У 5 т. Київ, 2011. Т. 3. С. 377–425.

Арендар Г.П. Гданське срібло в зібранні Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського // Скарбниця української культури: Зб. наук. пр. Чернігів, 2002. Вип. 2. С. 72–75.

Арендар Г.П. Церковні старожитності Чернігова XVII–XVIII ст. // Скарбниця української культури: Зб. наук. пр. Чернігів, 2002. Вип. 3. С. 90–96.

Арендар Г. Вроцлавське срібло з фондів Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського // Скарбниця української культури: Зб. наук. пр. Чернігів, 2005. Вип. 5. С. 7–11.

Арендар Г. Срібний посуд XVII – поч. XX ст. Колекція Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського: Альбом. Київ: Родовід, 2006. 176 с.: іл.

Арендар Г. Напрестольне євангеліє з Катерининської церкви // Скарбниця української культури: Зб. наук. пр. Чернігів, 2016. Вип. 16. С. 70–72.

Арендар Г. Значик ніжинського золотарського цеху 1786 р. // Скарбниця української культури: Зб. наук. пр. Чернігів, 2016. Вип. 17. С. 33–38.

Арендар Г. Дукачі у зібранні Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Каталог / Г. Арендар, В. Гончаренко, А. Адруг // Скарбниця української культури: Зб. наук. пр. Чернігів, 2019. Вип. 20. С. 73–84.

Арендар Г. Срібні оклади Євангелій XVII–XIX ст. із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Київ: Київське товариство „Купола”, 2021. 260 с.: іл.

Архітектура. Короткий словник-довідник / За заг. ред. А.П. Мардера. Київ: Будівельник, 1995. 333 с.: іл.

Асеев Ю.С. Архитектура Кирилловской церкви. Киев, 1946 // Институт рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. Ф. 291. С. 291. Табл. 54–56.

Асеев Ю.С. Архитектура древнего Киева. Киев: Будівельник, 1982. 160 с.: ил.

Баран-Бутович С. Людвисарські вироби XVII–XVIII ст. у Чернігівському державному музеї (гармати та дзвони). Чернігів, 1930. 16 с.

Баран-Бутович С. Чернігів як об'єкт історично-краєзнавчих експертиз. Чернігів, 1931. 56 с.: іл.

Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1981. 256 с.: ил.

Бирюкова Н.Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1972. 239 с.: ил.

Блакитний М. Гармати з колекції Василя Тарновського у Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського // Скарбниця української культури: Зб. наук. пр. Чернігів, 2013. Вип. 15. С. 188–190.

Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Авторы: Гейдова Д., Дурдик Я., Кибалова Л., Мудра М., Стара Д., Урешова Л.; перевод: Михайлова Б. Прага: Артис, 1983. 496 с: ил.

Варивода А.Г. Гаптарські майстерні Києво-Вознесенського і Глухівського Успенського монастирів поч. XVIII ст.: серійне виробництво гаптованих творів // Церква–наука–суспільство: питання взаємодії: Мат. XVII Міжнар. наук. конф. (28 травня – 1 червня), Київ, 2019. С. 191–196.

Василенко А. Кахлі з розкопок друкарні чернігівського Іллінського монастиря кінця XX – поч. XXI ст. / А. Василенко, В. Руденок // Чернігівські старожитності: Зб. наук. пр. Чернігів, 2016. Вип. 4 (7). С. 31–35.

Веймарн Б. Искусство Турции // Всеобщая история искусств. Москва, 1961. Т. 2. Кн. 2. С. 54–65.

Величко С. Літопис. Київ: Дніпро, 1991. Т. 2. 647 с.: іл.

Виноградська Л.І. Чернігівські кахлі XVII–XVIII ст. // Чернігівська старовина: Зб. наук. пр., присвячених 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С. 75–83.

Виноградская Л.И. Новые данные о черниговских изразцах (по материалам раскопок в Ильинском монастыре в 1992 г.) // Археологічні старожитності Подесення. Чернігів, 1995. С. 30–31.

Висоцький С.О. Культура Давньої Русі // Історія Української РСР. Київ, 1977. Т. 1. С. 384–421.

Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. Каталог колекції Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського / Автор вступ. ст. та укладач каталогу В. Зайченко. Київ: Родовід, 2001. 200 с.

Віроцький В.Д. Храми Чернігова. Київ: Техніка, 1998. 207 с.: іл.

Ворончук О.І. Острозький Василь-Костянтин Костянтинович // Енциклопедія історії України. Київ, 2010. Т. 7. С. 690–691.

Вортман Д.Я. Перун // Енциклопедія історії України. Київ, 2011. Т. 8. С. 160.

Галятовський І. Скарбница потребная // Галятовський І. Ключ розуміння. Київ: Наукова думка, 1985. С. 344–371.

Гапти XVII–XIX ст. у збірці Чернігівського історичного музею / Автор В. Зайченко. Чернігів: Вид-во „Десна”, 1991. 32 с.: іл.

Говденко М.М. Дві споруди зодчого Йогана Баптиста // З історії української реставрації. Київ, 1996. С. 244–251.

Говденко М.М. Іллінська церква в Чернігові: Історія та реставрація // З історії української реставрації. Київ, 1996. С. 263–268.

Голод І. Різьба по дереву. Іконостаси // Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Київ, 2007. Т. 2. С. 183–194.

Голод І. Дереворізьблення // Історія українського мистецтва: У 5 т. Київ, 2011. Т. 3. С. 924–930.

Голуб В.М. Реставрація, реконструкція та дослідження срібної шати кіота чудотворної ікони Богородиці Троїцько-Іллінської Чернігівської // Наукові доповіді VIII Міжнар. наук.-прак. конф. Дослідження, реставрація та превентивна консервація музейних пам'яток. Сучасний стан. Перспективи. 23-27 травня 2011. Київ, 2011. С. 99–106.

Графиня Уварова. Церковный отдел выставки Черниговского археологического съезда // Труды Четырнадцатого археологического съезда в Чернигове. 1908. Москва, 1911. С. 96–166.

Грушевський М.С. Історія України-Русі. Київ: Наукова думка, 1996. Т. 9. Кн. 1. 869 с.

Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (в закрытом Ильинском монастыре) // Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн. 2. С. 1–106.

Гумилевский Ф. Чернигов // Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1874. Кн. 5. С. 1–78.

Добровольский П.М. Черниговский Елецкий Успенский перво-классный монастырь. Историческое описание. Чернигов: Тип-фия губернского земства, 1900. 150 с.

Добровольский П. Чудотворная икона Богоматери Троице-Ильинская Черниговская. Исторический очерк. Чернигов, 1900. 16 с.

Дорофійенко І. Сорочинський іконостас / І. Дорофійенко, Л. Міляєва, О. Рутковська. Київ: Родовід, 2010. 168 с.: іл.

Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 204 с.: іл.

Дроздов В. Датоване культове срібло XVII ст. у Чернігівському державному музеї // Чернігів і Північне Лівобережжя. Київ, 1928. С. 325–346.

Дроздов В.Г. О царских вратах Екатерино-Покровской церкви в Чернигове // Труды Четырнадцатого археологического съезда в Чернигове, Москва, 1911. Т. 3. С. 88.

Духовний заповіт І. Малявки / Підгот. до друку А. Попружної // Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи: Зб. наук. пр. Чернігів, 2007. С. 569–575.

Дядечко С.О. Знахідки давньоруських дзвонів на території Чернігово-Сіверщини // Церква–наука–суспільство: питання взаємодії:

Мат. XV Міжнар. наук. конф. (29 травня – 3 червня 2017 р.). Київ, 2017. С. 278–280.

Дядечко О.О. Керамічні ікони Чернігівщини XVII–XVIII ст. // Церква–наука–суспільство: питання взаємодії: Мат. XIX Міжнар. наук. конф. (26–28 травня 2021 р.). Київ, 2021. С. 307–311.

Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий Ильинский монастырь, ныне Троицкий архиерейский дом. Его прошлое и современное состояние. 1069–1911 гг. Чернигов, 1911. 68 с.

Жолтовський П.М. Метал // Історія українського мистецтва. Київ, 1968. Т. 3. С. 341–354.

Жолтовський П.М. Художня обробка металу // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969. С. 38–43.

Жолтовський П.М. Художній метал. Історичний нарис. Київ: Мистецтво, 1972. 114 с.: іл.

Жолтовський П.М. Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1973. 132 с.: іл.

Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. Альбом-каталог. Київ: Наукова думка, 1982. 287 с.: іл.

Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1988. 159 с.: іл.

Жук А.К. Українські народні килими (XVII – поч. XX ст.). Київ: Наукова думка, 1966. 151 с.: іл.

Зайченко В. Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. Техніки. За матеріалами колекції Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Київ: Родовід, 2006. 128 с.: іл.

Зайченко В. Гаптарство на Чернігівщині. Осередки гаптування // Скарбниця української культури: Зб. наук. пр. Чернігів, 2012. Вип. 14. С. 228–238.

Зайченко В. Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Київ: Родовід, 2015. 108 с.: іл.

Запаско Я.П. Українське народне килимарство. Київ: Мистецтво, 1973. 111 с.: іл.

Зіновійв К. Вірші. Приповіді посполиті. Київ: Наукова думка, 1971. 391 с.

Игнаткин И.А. Исторические связи украинских и русских зодчих XVII–XIX вв. // Зодчество Украины. Сборник. Киев, 1954. С. 159–180.

Игнаткин И.А. Чернигов. Москва: Государственное изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1955. 86 с.: ил.

Ильенко И. Реконструкция изразцовых печей в келиях Елецкого монастыря в Чернигове // Теория и практика реставрационных работ. Москва, 1972. Сборник № 3. С. 109–116.

Иван Мазепа / Упор. та передмова В. Шевчука. Київ: Веселка, 1992. 132 с.: іл.

Івашків Г. Керамічні іконостаси, рельєфи, ікони // Історія релігій в Україні: Наук. щорічник. Львів, 2008. Кн. II. С. 702–709.

Івашків Г.М. Українська народна фігурна кераміка XIX–XX ст.: пластика декору та форми, концепція образів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.06 – декоративне і прикладне мистецтво. Львів, 2021. 36 с.

Ігнатенко І. Чернігівські керамічні рельєфи XVII–XVIII ст. (Проблеми, історія та реставрація) // Міжнар. наук.-прак. конф. „Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми і шляхи вирішення. Тези конференції. Київ, 1998. С. 56–57.

Ісаєнко О. Історія чернігівського єпархіального давньосховища / О. Ісаєнко, В. Мудрицька // Родовід. 1696. Ч. 2 (14). С. 60–64.

Ісіченко І. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.). Навч. посібник для студентів вищих навч. закладів. Львів: Святогорець, 2011. 568 с.

Кара-Васильєва Т. Гаптарство у сіверських жіночих монастирях // Сіверянський літопис. 1996. № 1.

Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. Львів: Свічадо, 1996. 230 с.: іл.

Кара-Васильєва Т. Роль І. Щирського в утвердженні бароко у гаптарстві Чернігівщини XVII–XVIII ст. // Скарбниця української культури: Мат. ювілейної наук. конф., присв. 100-річчю Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Чернігів, 1996. С. 71–72.

Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української православної церкви, 2000. 96 с.: іл.

Кара-Васильєва Т. Вишивка та гаптування // Історія декоративного мистецтва України. Київ, 2007. Т. 2. С. 33–76.

Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ: Мистецтво, 2008. 464 с.: іл.

Кара-Васильєва Т. Роль І. Щирського в оновленні українського гаптування // МІСТ (мистецтво, історія, сучасність, теорія): Зб. мис-

тецьких досліджень. Київ: Музична Україна, 2008. Кн. 4/5. С. 144–151.

Карнабед А.А. Що ховають в собі „капітелі” Борисоглібського собору // Перша Чернігівська обласна наук. конф. з історичного краєзнавства. Тези доповідей. Чернігів, 1985. С. 122–123.

Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории. Киев: Фото-лито-типография В. Кульженко, 1911. 207 с.: ил.

Каталог украинских древностей коллекции В.В. Тарновского. Киев: Тип-фия К.П. Милевского, 1898. 86 с.: ил.

Каталог выставки Археологического съезда в г. Чернигове / Под ред. П.М. Добровольского. Чернигов: Тип-фия губернского правления, 1908. 493 с.

Катерининська церква в Чернігові. Чернігів: Десна Поліграф, 2015. 184 с.: іл.

Килессо С.К. Керамика в архитектуре Украины. Киев: Будівельник, 1968. 103 с.: ил.

Кіндратюк Б. Дзвонарське мистецтво середньовічної України // Княжа доба: історія і культура. 2008. № 2. С. 225–245.

Коваленко А.Б. XIV Всероссийский археологический съезд и развитие исторических исследований на Черниговщине // Проблемы археологи Южной Руси. Материалы историко-археологического семинара „Чернигов и его округа в IX–XIII вв. Чернигов, 26–28 сентября 1988 г.” Киев, 1990. С. 123–128.

Коваленко В.П. Металл языческого идола с территории черниговского Борисоглібського монастиря / В. Коваленко, Р. Орлов. // Тезисы черниговской областной научно-методической конференции, посвященной 20-летию Черниговского архитектурно-исторического заповідника (сентябрь, 1987). Чернигов, 1987. С. 33–36.

Коваленко В. Таємниця срібного ідола // Деснянська правда. 1987. 11 вересня. С. 3.

Коваленко В. Фрагмент керамічної закладної дошки з церкви на замській резиденції І. Мазепи на Гончарівці у Батурині / В. Коваленко, О. Коваленко // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наук. ст. Київ, 2012. Вип. 21. Ч. I. С. 86–92.

Коваленко О.Б. До питання про авторство „Історико-статистического описания Черниговской епархии” / О. Коваленко, О. Тарасенко // Україна і Росія в панорамі століть. Чернігів, 1998. С. 195–206.

Коваленко О. Реалії та легенди наказного гетьмана Павла Полуботка // Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 світлинах / Керівник проекту, автор-упорядник, художник, фотограф, мистецтвознавець В. Недяк. 2-е вид., доповнене і доопрацьоване. Київ: Емма, 2007. С. 451–465: іл.

Когут Г. Професійні майстерні на „килимовій мапі” України XVII–XVIII ст.: факти, міфи, гіпотези // Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія: мистецтвознавство. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2002. Вип. 2. С. 132–142.

Когут Г. Килим з гербом Павла Полуботка // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДА, 2003. № 1. С. 56–63.

Когут Г.В. Українські „панські” килими XVII–XVIII ст. (Історія та стилістика): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06. „Декоративне і прикладне мистецтво”. Львів, 2003. 20 с.

Когут Г. Килимарство // Історія декоративного мистецтва України. Київ, 2007. Т. 2. С. 141–154.

Когут З. Розкопки на садибі Іоанна Мазепа та фортеці Батурина у 2011 р. / З. Когут, В. Мезенцев, В. Коваленко, Ю. Ситий. Торонто: Вид-во „Гомін України”, 2012. 27 с.: іл.

Когут Г. Килими на портретах митрополита Дмитрія Туптала (1651–1709): реконструкція та атрибуція орнаментів // Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія: мистецтвознавство. Львів, 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 227–233.

Колекція кириличних стародруків із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Каталог / Упор.: С.О. Половникова, І.М. Ситий. Відп. ред.: О.Б. Коваленко. Київ, 1998. 216 с.

Колупаєва А. Українські кахлі XIV – поч. XX ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевисть. Львів, 2006. 384 с.: іл.

Колупаєва А. До історії церковно-обрядової кераміки в Україні (XI – поч. XXI ст.) // Народознавчі зошити. 2012. № 3. С. 469–496.

Косьміна Т.В. Поселення та житло // Культура і побут населення України. Київ, 1991. С. 83–93.

Кошовий О. Будівельна кераміка України. Київ: Наукова думка, 1988. 132 с.: іл.

Лащук Ю.П. Українські кахлі IX–XIX ст. Ужгород, 1993. 80 с.: іл.

Линюк Л. Музей Чернігівської губернської вченої архівної комісії // Родовід. 1996. Ч. 2 (14). С. 39–44.

Логвин Г.Н. Будинок Якова Лизогуба в Чернігові / Г. Логвин, Д. Яблонський // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. Київ, 1959. С. 84–90.

Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1965. 251 с.: ил.

Логвин Г.Н. Вишивання // Історія українського мистецтва: У 6 т. Київ, 1967. Т. 2. С. 400–413.

Логвин Г.Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 459 с.: іл.

Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. 287 с.: ил.

Мазепина брама. Царські ворота іконостасу Борисоглібського собору м. Чернігова / Автор тексту: О.І. Травкіна. Чернігів: Вид.: Лозовий В.М., 2018. 20 с.: іл.

Мальченко О. Художнє лиття гармат у Гетьманщині за часів правління Івана Мазепи. Київ, 2007. 106 с.: іл.

Мальченко О. Художнє оформлення гармат часів Івана Мазепи // Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха. Київ, 2008. С. 336–363.

Марголіна І. Київська обитель Святого Кирила / І. Марголіна, В. Ульяновський. Київ: Либідь, 2005. 352 с.: іл.

Маслов С.І. Етюди з історії стародруків. I–VIII. Київ, 1925. 84 с.: іл.

Мезенцев В.І. Закладна дошка домової церкви І. Мазепи в Батурині та керамічні рельєфи Чернігівщини рубежу XVII–XVIII ст. // Сіверщина в історії України: Зб. наук. пр. Київ–Глухів, 2012. Вип. 5. С. 176–188.

Милорадович Г. Книга пожиткам бывшего черниговского полковника Павла Полуботка, и детей его Андрея и Якова Полуботков составлена по Указу 1724 г. майором Михаилом Раевским и лейб – гвардии сержантом Львовым // Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. Москва, 1862. Кн. 3. V. Смес. С. 1–133.

Мироненко Л.В. Керамічний комплекс Батурина XVII – поч. XVIII ст. Дисертація канд. іст. наук: 07.00.04 – археологія. Київ, 2017. 382 с.: іл.

Михайлов К. Ранние образцы древнерусского золотого шитья из Чернигова и Шестовицы // Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи: Зб. наук. пр.,

присвяч. 1100-літтю першої літописної згадки про Чернігів. Чернігів, 2007. С. 138–153.

Михайлова Р. Металопластика // Історія українського мистецтва: У 5 т. Київ, 2011. Т. 3. С. 931.

Мицик Ю. З нових джерел до історії церковного землеволодіння на Чернігівщині XVII–XVIII ст. // Сіверянський літопис. 1997. № 1–2. С. 100–116.

Міляєва Л. Чудотворні ікони Богородиці в Києві XVII ст. та образ Любенької Богоматері пензля Івана Щирського // Записки наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. Праці секції мистецтвознавства. Львів, 1994. Т. 227. С. 124–140.

Мнева Н.Е. Резьба и скульптура XVII в. / Н.Е. Мнева, Н.Н. Померанцев, М.М. Постникова-Лосева // История русского искусства. Москва, 1959. Т. IV. С. 305–342.

Модзалевский В. Малороссийский родословник. Киев: Типо-ли-тография С.В. Шульженко, 1912. Т. 3. 890 с.: ил.

Модзалевський В. Основні риси українського мистецтва. Черні-гів: Друкарня Г.М. Веселої, 1918. 32 с.: іл.

Модзалевський В. До історії українського ліярництва (Про люд-висарів та конвісарів) // Зб. секції мистецтва. Київ. 1921. С. 3–23.

Модзалевський В. Гути на Чернігівщині. Київ, 1926. 193 с.

Модзалевский В. Очерки искусства Старой Украины. Черни-гов / В. Модзалевский, П. Савицкий / Підгот. до друку і перед-мова О.Б. Коваленка // Чернігівська старовина: Зб. наук. пр., присвяч. 1300-літтю Чернігова. Чернігів, 1992. С. 101–142.

Нариси історії українського мистецтва. Київ: Мистецтво, 1966. 670 с.: іл.

Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецт-ва. Львів, 1969. 191 с.: іл.

Науковий відчит про командировку в м. Чигирин та Суботів у травні місяці 1953 р. 8 суток // Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры. URL: <http://rusarch / logvin 2. htm>.

„Не могла старшина підрахувати побожних пожертв ясновель-можного” // Пам’ятки України. 1991. № 6. С. 20–21.

Новицька М.О. Вишивання і гаптування // Історія українського мистецтва: У 6 т. Київ, 1968. Т. 3. С. 372–380.

Оляніна С. Іконостас Яківського храму чернігівського Єлецького монастиря // Чернігівські старожитності: Наук. зб. Чернігів, 2010. Вип. III. С. 126–132.

Оляніна С.В. Іконостас XVII ст. Кирилівської церкви в Києві: історичні трансформації художнього образу пам'ятки / С. Оляніна, Н. Світлична // Софійські читання. Історія та культурологія. Київ, 2015. Вип. 7. С. 341–352.

Оляніна С.В. Український іконостас: символічна структура та іконологія: Монографія. Київ: АртЕк, 2019. 400 с.: іл.

Описание вещественных и письменных памятников Черниговского епархиального древлехранилища // Прибавления к Черниговским епархиальным известиям. 1908. № 14. 15 июля. С. 518–526.

Опись движимого имущества, принадлежавшего малороссийскому гетману Ивану Самойловичу и его сыновьям Григорию и Якову. 1690 // Русская историческая библиотека, издаваемая археографическою комиссиею. Санкт-Петербург, 1884. Т. 8. Стб. 949–1204.

Отчет о проведении консервации керамических икон памятника архитектуры XVIII в. – Коллегиума в г. Чернигове. Киев, 1971 // Національний архітектурно-історичний заповідник „Чернігів стародавній”. Док. Ф. КН. 1174, ДФ. 998. 9 арк

Павлуцкий Г. Гражданское зодчество на Украине // История русского искусства. Москва, 1911. Т. II. Допетровская эпоха (Москва и Украина). С. 409–416.

Памятник архитектуры XVII ст. бывший Троицкий собор в Чернигове. Проект реставрации. Киев, 1973. Т. I // Національний архітектурно-історичний заповідник „Чернігів стародавній”. Док. Ф. КН. 1577, ДФ. 1034. 70 арк.

Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Ил. справочник-каталог: В 4 т. Киев: Будівельник, 1986. Т. 4. 375 с.: ил.

Петренко М.З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 207 с.: іл.

Петрякова Ф.С. Українське гутне скло. Київ: Наукова думка, 1975. 158 с.: іл.

Повість врем'яних літ: Літопис (За іпатським списком) / Пер. з давньоруської, післяслово, коментарі В.В. Яременка. Київ: Радянський письменник, 1990. 557 с.: іл.

Полюшко Г. Герб гетьмана Івана Мазепи. Київ: ВД „АДЕФ-Україна”, 2015. 68 с.: іл.

Помазан І.О. Геральдична поезія як складова книжкової культури України кінця XVI – XVII ст. // Ятрань. URL: <https://yatran.com.ua/blog/geraldichna-poezya-yak-skladova-knizskovo-kulturr-ukraininkincy-xvi-xvii-st>.

Попов П.М. Матеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. 141 с.: іл.

Пуцко В.Г. Чернігівські іконостаси XVII–XVIII ст. // Сіверянський літопис. 1996. № 2–3. С. 87–88.

Пуцко В. „Богоматерь Купятицкая” в церковно-художественной традиции XVII–XVIII вв. // Гістарычная брама. Пинск, 2010. № 1 (25). С. 19–30.

Рожанківський В.В. Гутне скло // Нариси з історії декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969. С. 46–49.

Семерак Г. Художественнаяковка и слесарное искусство / Г. Семерак, К. Богман. Москва: Машиностроение, 1982. 232 с.: ил.

Ситий І. Ким і коли було започатковано Любецький синодик або останній твір Івана Щирського // Любецький з'їзд князів 1097 р. в історичній долі Київської Русі: Мат. Міжнар. наук. конф., присвяч. 900-літтю з'їзду князів Київської Русі у Любечі. Чернігів, 1997. С. 191–196.

Ситий І. Церковна старовина. Чернігів, 2001. 54 с.: іл.

Ситий І. Закладна дошка Покровської церкви села Синявка часів чернігівського архієпископа Івана Максимовича // Скарбниця української культури: Зб. наук. пр. Чернігів, 2010. Вип. 12. С. 176–181.

Ситий І. Печатка та герб Павла Полуботка // Військово-історичний альманах. Київ, 2011. Ч. 1 (22). С. 121–131.

Ситий І. Дедикація ясновельможному Іоанну Мазепі – шедевр українського друкарства // Скарбниця української культури: Зб. наук. пр. Чернігів, 2017. Вип. 18. С. 129–137.

Ситий Ю. Місце Чернігівщини у процесі поширення кахлів у Східній Європі // Сіверянський літопис. 2007. № 1. С. 27–32.

Ситий Ю. Чернігівський гончарний осередок козацької доби у світлі археологічних матеріалів кінця ХХ ст. / Ю. Ситий, Є. Калачник // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наук. ст. 2013. Вип. 22. Ч. 1. С. 129–136.

Сіткарьова О.В. Успенський собор Києво-Печерської лаври: До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови. Київ: Свято-Успенська Києво-Печерська лавра, 2000. 232 с.: іл.

Собор Святої Софії в Києві / Автор тексту: Г. Логвин. Упоряд.: Г.Н. Логвин, Н.Г. Логвин. Київ: Мистецтво, 2001. 352 с.: іл.

Сом-Сердюкова О. Художнє скло // Історія декоративного мистецтва України. Київ, 2007. Т. 2. С. 255–260.

Спаська Є. Кахлі Чернігівщини (XVIII–XIX ст.). Попереднє звітлення. Київ, 1927. 24 с.: іл.

Спаська Є. Ганчарські кахлі Чернігівщини XVIII–XIX ст. 4-й етюд з циклу „Чернігівське гончарство”. Київ: Вид-во київського краєвого сільгоспмузею та П.П.П. Виставки, 1928. 30 с.: іл.

Спаська Є. Обрус із гетьманського столу / Передмова Є. Шудрі // Народна творчість та етнографія. 2000. № 5–6. С. 73–85.

Спаський І.Г. Дукати і дукачі України. Історико-нумізматичне дослідження. Київ: Наукова думка, 1970. 168 с.: іл.

Список членов и опись имущества Елецкой религиозной общины г. Чернигов (04.03.1922) // Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением „Скарбниці потребной” И. Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. С. 221–241.

Степовик Д.В. Иван Щирський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. Київ: Мистецтво, 1988. 159 с.: іл.

Степовик Д. Українська гравюра // Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах / Керівник проекту, автор-упорядник, художник, фотограф, мистецтвознавець В. Недяк. 2-ге вид., доповнене і доопрацьоване. Київ, 2007. С. 947–963: іл.

Степовик Д.В. Українська гравюра бароко. Київ: ТОВ Вид-во „Кліо”, 2012. 495 с.: іл.

Таранушенко С.А. Иконография украинских иконостасов. Медальное сочинение. Рукопись 1917 г. 399 с. + 20 табл. + 80 фото // Національна бібліотека ім. В.І. Вернадського НАН України. Інститут рукописів. Ф. 278. № 105.

Таранушенко С. Килими // Історія українського мистецтва: У 6 т. Київ, 1968. Т. 3. С. 364–372.

Таранушенко С. О українском иконостасу XVII и XVIII в. // Збірник за ликовне уметности. Нови Сад, 1975. Кн. 11. С. 111–145.

Таранушенко С. Український іконостас // Записки наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. Львів, 1994. Т. 227. С. 140–171.

Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. 186 с.: іл.

Таранушенко С. „Полуботчишина” сорочка // Таранушенко С.А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр.: монографічні видання, статті, рецензії, додатки, таранушенкознавчі студії, ілюстрації, довідкові матеріали / Упоряд.: О.О. Савчук та ін. Харків: Вид.: Савчук О.О., 2011. С. 136–139.

Таранушенко С.А. Монументальна дерев’яна архітектура Лівобережної України. Повна редакція / Передне слово: С.І. Білокінь;

передм., наук. ред., додатки В.В. Вечерський; упоряд. О. Савчук. Харків: Вид.: Савчук О.О., 2014. 864 с.: іл.

Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением „Скарбниці потребної” И. Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. 312 с.: ил.

Тестамент Якова Кіндратовича Лизогуба (15.05.1698 р.) / Передмова і публікація І. Ситого // Пам'ять століть. 1996. № 3. С. 10–14.

Тищенко О.Р. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності (1 ст. до н. е. – сер. XIII ст. н. е.). Київ: Вища школа, 1983. 110 с.: іл.

Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.): Навч. посібник. Київ: Либідь, 1992. 192 с.: іл.

Травкіна О. Царські врата з Борисоглібського собору м. Чернігова // Сіверянський літопис. 1995. № 1. С. 43–50.

Травкіна О. Реставрація будинку чернігівського Колегіуму у 1970–1980-х рр. // Карнабідівські читання: Зб. наук. пр. Чернігів, 2019. С. 234–243.

Требник митрополита Петра Могили. Київ, 1646. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української православної церкви, 1996. 1566 с.

Трусов О.Я. Белорусская черепица XIV–XVIII вв. // Советская археология. 1986. № 3. С. 180–191.

Туптало Д. Руно орошенное / Підг. тексту, передмова та коментарі О. Тарасенка // Сіверянський літопис. 2009. № 1. С. 30–50.

Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Гос. библиотеке СССР им. В.И. Ленина / Сост.: Т.Н. Каменеві, А.А. Гусева. Москва, 1976. Вып. 1. 448 с.: ил.

Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Гос. библиотеке СССР им. В.И. Ленина / Сост.: А.А. Гусева, Т.Н. Каменева, И.М. Полонская. Москва, 1981. Вып. II. Т. I. 322 с.: ил.

Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Гос. библиотеке СССР им. В.И. Ленина / Сост.: А.А. Гусева, И.М. Полонская. Москва, 1990. Вып. II. Ч. 2. 318 с.: ил.

Халебський П. Україна – земля козаків: Подорожній щоденник / Упоряд.: М.О. Рябий; післямова В.О. Яворівського. Київ: Український письменник; Ярославів Вал. 2008. 193 с.

Хижняк З. Культурно-освітній рух // Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах /

Керівник проекту, автор-упорядник, художник, фотограф, мистецтвознавець В. Недяк. 2-ге вид., доповнене і доопрацьоване. Київ, 2007. С. 764–787.: іл.

Цапенко М.П. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII вв. Москва: Стройиздат, 1967. 235 с.: ил.

Чепіга І.П. Галятовський / І. Чепіга, В. Горобець // Києво-Могилянська академія в іменах XVII–XVIII ст.: Енциклопедичне вид. Київ, 2001. С. 165–167.

Черненко О.Є. Монументальна архітектура Чернігівщини XVII–XVIII ст. Методичні рекомендації для вивчення та датування мурованих споруд: Посібник. Чернігів: Scriptorium, 2018. 52 с.: іл.

Черниговский историко-археологический отрывной календарь на 1906 г. Чернигов: Издание Черниговского статистического комитета, 1905. 12 мая. 730 с.

Чернігівський Колегіум / Авт. кол.: О. Левченко, О. Степанова, О. Травкіна. Чернігів: Вид.: Лозовий В.М., 2012. 237 с.: іл.

Чернігівщина. Енциклопедичний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. Київ: УРЕ, 1990. 1006 с.: іл.

Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание. Киев, 1851. 672 с.

Щербаківський В. Українське мистецтво // Українське мистецтво. Вибрані неопубліковані праці / Упоряд., вст. ст. В. Ульяновського; додатки П. Герчанівської, В. Ульяновського. Київ: Либідь, 1995. С. 102–148.

Юрченко П.Г. Архитектура Украины після Воз'єднання з Росією (др. пол. XVII – 70-і рр. XVIII ст.) // Нариси історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. Київ, 1957. С. 104–149.

Юрченко П.Г. Дерев'яна архітектура // Історія українського мистецтва: У 6 т. Київ, 1968. Т. 3. С. 21–69.

Юрченко П.Г. Народна архітектура // Історія українського мистецтва: У 6 т. Київ, 1970. Т. 4. Кн. 2. С. 46–54.

Яблонский Д.Н. Порталы в украинской архитектуре. Киев: Изд-во Академии архитектуры Украинской ССР, 1955. 143 с.: ил.

Яковенко Н. У пошуках нового неба. Життя і тексти Йоанікія Галятовського. Київ: Лауру; Критика, 2017. 704 с.: іл.

Ярошевич А.А. Купятицкая икона Божией Матери // Православная энциклопедия. Москва, 2015. Т. 39. С. 379–380.

Aurea Porta Rzeczpospolitey. Sztuka Gdanska od polowy XV do konca XVIII wieku. Katalog. Museum narodowe w Gdansku. Maj-sierpen

1997. Gdansk: Agencja reklamowo-wydawnicza A. Grzegorszyk, 1997.
S. 393–394.

Gradowski M. Dawne zlotnictwo. 1991. Technika i terminologia.
Warszawa: Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1980. 159 s.: il.

Lileyko H. Zlotnictwo. Warszawa: Zaklad wydawnictw CZSR 1978.
86 s.: il.



ІЛЮСТРАЦІЇ

Використані ілюстрації надані Чернігівським історичним музеєм ім. В.В. Тарновського, взяті із видання „Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории. Киев: Фото-лито-типография В. Кульженко, 1911”, а також із колекції автора.



Рис. 1. Сволук із «Будинку Феодосія»
в Селецькому монастирі в Чернігові. 1688 р.



Рис. 2. Иконостас Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові. 1672–1676 рр.



Іконостас Лизогубова предела Єлецького монастиря.

Рис. 3. Іконостас Яківського храму
чернігівського Єлецького монастиря. Бл. 1700 р.



Рис. 4. Иконостас Чернігівського Троїцького собору. 1730-ті роки.



Рис. 5. Дерев'яні царські ворота
чернігівської Катерининської церкви. Початок XVIII ст.

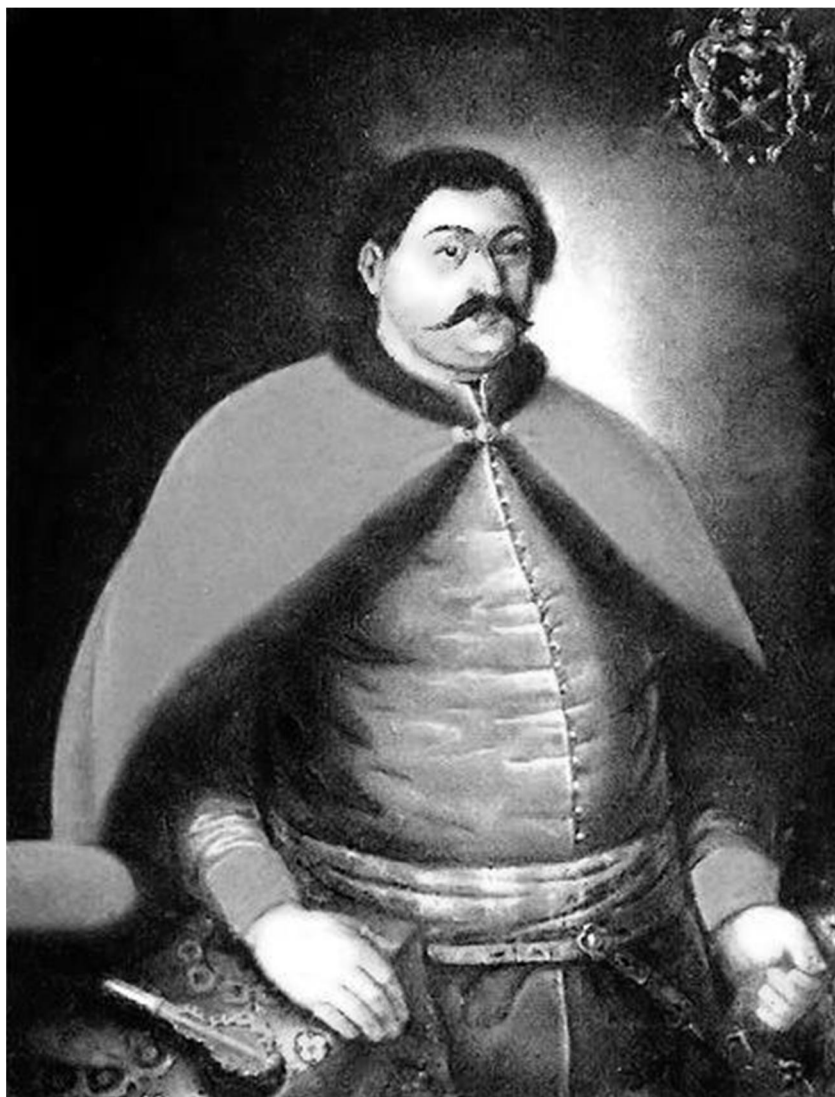


Рис. 6. Портрет Павла Полуботка. Кінець XVIII – початок XIX ст.



Рис. 7. Дзвін з гербом П. Полуботка для Вознесенської церкви Чернігова. 1720 р.



8-А

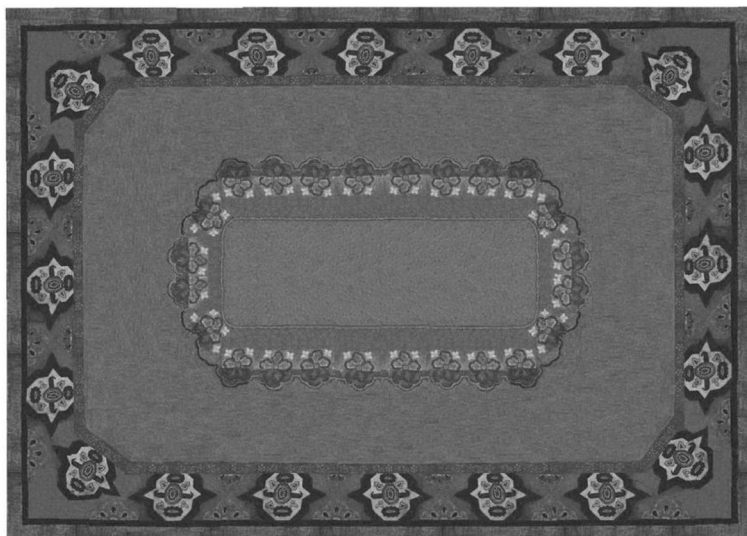


8-Б

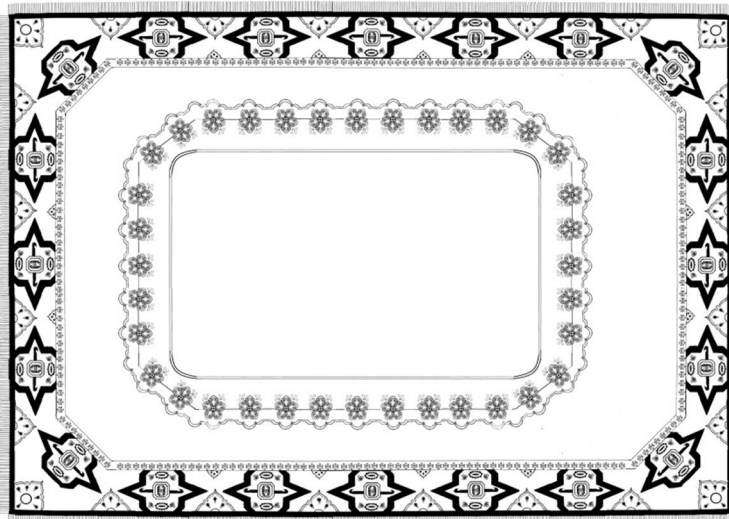
Рис. 8-А–8-Б. Посуд з гербом П. Полуботка. XVIII ст.



Рис. 9. Портрет В.А. Дуніна-Борковського. 1702–1717 рр.



10-А



10-Б

Рис. 10-А–10-Б. Килим з портрету В.А. Дуніна-Борковського.
Комп'ютерна реконструкція орнаментатії О. Потапенко.



Рис. 11. Портрет Лук'яна Журавки. До 1708 р.

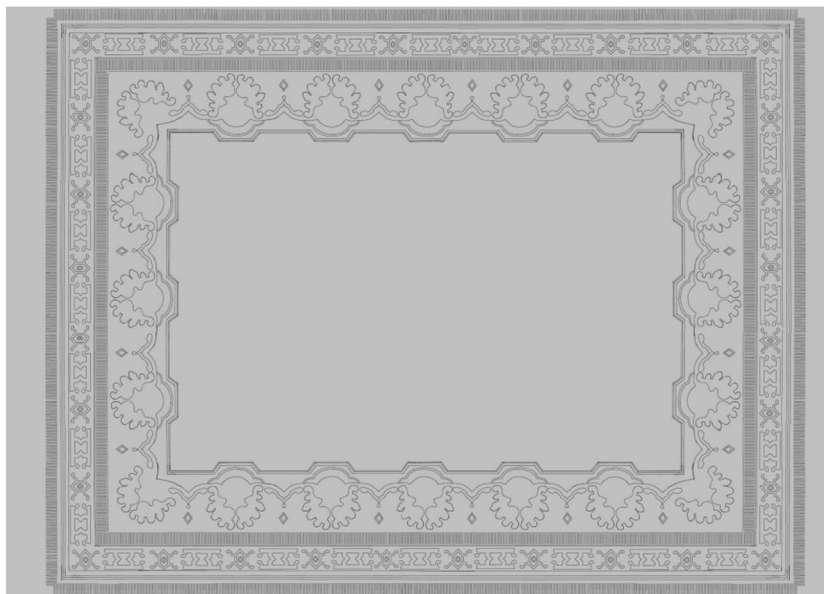


Рис. 12. Килим з портрету Л. Журавки.
Комп'ютерна реконструкція орнаментатії О. Потапенко.



Рис. 13. Композиція “Зісестя Святого Духу”
на опліччі фелона. Кінець XVII ст. Гаптування.



Рис. 14. Воздух. Композиція “Покладення до труни”.
Перша половина XVIII ст. Гаптування.



Рис. 15. Спітрахель. 1713 р. Гаптування.



Рис. 16. Єпітрахель. Середина XVIII ст. Гаптування. Фрагмент.



Рис. 17. Срібні царські ворота іконостасу чернігівського Борисоглібського собору. 1702 р.



Рис. 18. Срібна оправа 1685 р. для Євангелія московського друку 1681 р.



Рис. 19. Срібна шата кіоту чудотворної ікони чернігівської “Іллінської Богоматері”. 1695 р.



Рис. 20. “Спас нерукотворний”. Керамічна ікона на фасаді дзвіниці Чернігівського колегіуму. Початок XVIII ст.



Рис. 21. “Богоматір з дитиною”. Керамічна ікона на фасаді дзвіниці Чернігівського колегіуму. Початок XVIII ст.



Рис. 22. Меморіальна дошка з гербом І. Мазепи на фасаді дзвіниці Чернігівського колегіуму. Початок XVIII ст.

Наукове видання

Адруг Анатолій Кіндратович

**ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЧЕРНІГОВА
другої половини XVII – початку XVIII ст.**

Монографія

Відповідальний редактор: Віталій Шуміло
Технічний редактор: Ярослав Сінчук, Олександр Гладченко
Літературний редактор: Світлана Шуміло, Ярослав Сінчук
Комп'ютерна верстка: Олександр Гладченко, Віталій Шуміло
Коректура: Віталій Шуміло, Ярослав Сінчук
Обкладинка: Олександр Кондратенко

Набір комп'ютерний.

Підписано до друку 25.08.2022 р.

Формат 60x84/16. Папір офсетний № 1. Друк цифровий.

Умовн. друк. арк. 7,66.

Наклад 300 прим.

Редагування тексту та макетування здійснено на базі
Науково-дослідного центру вивчення історії релігії та Церкви
імені архієпископа Лазаря Барановича Національного університету
«Чернігівський колегіум» ім. Т.Г. Шевченка, видавнича група

«*SCRIPTORIUM*»

Тел.: 097-7523316, 093-2558821

E-mail: veraizhizn@gmail.com

Видавничий центр приймає замовлення на виготовлення друкованої продукції:
монографій, авторефератів, методичних посібників,
збірників наукових конференцій, книг, брошур, журналів та ін.

Видавець Шуміло В.В.

Свідчення про внесення до державного реєстру суб'єкта видавничої діяльності

Серія ДК № 7263 від 25.02.2021 р.

Виготовлено в типографії ФОП Шуміло В.В.

м. Чернігів, вул. Б. Хмельницького, 6



Анатолій Адруг народився 30 грудня 1947 р. у Чернігові. Закінчив факультет теорії та історії образотворчого мистецтва Київського художнього інституту (нині – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури) та аспірантуру у відділі образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського Національної академії наук України. Кандидат мистецтвознавства, доцент, член Національної спілки художників України та Національної спілки краєзнавців України. Працював у музейних закладах Чернігова. Нині – доцент Національного університету «Чернігівський Колегіум» ім. Т.Г. Шевченка. Автор численних публікацій з історії мистецтва України і Чернігівщини.