Анатолій АДРУГ



МИСТЕЦТВО ЧЕРНІГОВА

ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ



Лабіринт. З книжки «Зерцало от писания божественного». Чернігів, 1705 р.

Анатолій АДРУГ

МИСТЕЦТВО ЧЕРНІГОВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ

Монографія

Чернігів
Видавець Лозовий В.М.
2026

УДК 74/76 (747.51) (091) «16/17»
А 32

Науковий редактор
Дятлов В.О., доктор історичних наук, професор

Рецензенти:
Кара-Васильєва Т.В., доктор мистецтвознавства, професор,
академік Національної академії мистецтв України
Соколюк Л.Д., доктор мистецтвознавства, професор,
академік Національної академії мистецтв України

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка
(протокол № 11 від 25 травня 2023 р.)

Адруг Анатолій

А 32 Мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Монографія. Чернігів: Видавець Лозовий В.М., 2026. 560 с.: 56 іл.

ISBN 978-617-7423-73-6

Дослідження кандидата мистецтвознавства, доцента, члена Національної спілки художників України та Національної спілки краєзнавців України присвячено мистецтву Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть – цікавій, важливій і водночас недостатньо вивченій сторінці образотворчого мистецтва України.

Монографія продовжила попередні видання автора: «Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть» (2008), «Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть» (2010, 2013), «Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть» (2017), «Декоративне мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть» (2022).

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

The research of the Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, member of the National Union of Artists of Ukraine and the National Union of Local History Scholars of Ukraine is dedicated to the art of Chernihiv of the second half of the 17th – early 18th centuries – an interesting, important and at the same time insufficiently studied page of the fine arts of Ukraine.

The monograph continued the author's previous publications: «Architecture of Chernihiv of the second half of the 17th – early 18th centuries» (2008), «Painting of Chernihiv of the second half of the 17th – early 18th centuries» (2010, 2013), «Graphics of Chernihiv of the second half of the 17th – early 18th centuries» (2017), «Decorative Art of Chernihiv of the second half of the 17th – early 18th centuries» (2022).

The publication is intended for both specialists and researchers, as well as for a wide range of admirers of domestic fine arts.

УДК 74/76 (747.51) (091) «16/17»

ISBN 978-617-7423-73-6

© Адруг Анатолій, 2026

Зміст

Вступ 4

Розділ I. **Історіографія проблеми та джерельна база дослідження**. 7
1.1. Історіографія проблеми 8
1.2. Джерельна база дослідження 18
1.3. Методологія та методи дослідження. 28

Розділ II. **Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть**. .29
2.1. Містобудування та оборонна архітектура. 30
2.2. Цивільна архітектура 46
2.3. Відбудова пам'яток архітектури доби Київської Русі 94
2.4. Культове будівництво 112

Розділ III. **Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть**. .165
3.1. Монументальний живопис 166
3.2. Станковий живопис. 186
3.2.1. Іконопис. 186
3.2.2. Портрет 216

Розділ IV. **Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть** . 261
4.1. «Перло многоцінне» 1646 року – перша друкована книжка Чернігова і Лівобережної України та її графічне оформлення 262
4.2. Графічне мистецтво Чернігова та Новгорода-Сіверського 1665 – 1721 років .269
4.2.1. Новгород-Сіверський осередок графічного мистецтва 1665 – 1679 років .269
4.2.2. Графіка Чернігова 1680-1721 років 294

Розділ V. **Декоративне мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть**. 385
5.1. Дереворізьблення та іконостаси. 386
5.2. Килими 402
5.3. Вишивка та гаптування 408
5.4. Металопластика 421
5.5. Художня кераміка та гутне скло. 441

Розділ VI. **Мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть у загальноукраїнському та європейському художньому процесі**. . . . 481

Висновки 495

Джерела та література 505

Перелік ілюстрацій. 545

Іменний покажчик 553

Вступ

У наші дні набувають актуальності дослідження регіональних особливостей мистецтва та його місця і значення в загальному розвитку образотворчості України і європейському художньому процесі. Мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть ще не було об'єктом спеціального дослідження. Відтак виникає потреба об'єктивного відтворення особливостей розвитку мистецтва Чернігова в той час в усіх його видах, у діяльності визначних митців, процесу творення видатних пам'яток мистецтва. До цієї мети автор ішов не один рік. Зацікавлення мистецтвом виявилось ще під час навчання у школі. Воно згодом привело на роботу до Чернігівських міжобласних виробничих науково-реставраційних майстерень №3, база яких знаходилася на території чернігівського Єлецького монастиря. Виробничі дільниці майстерень діяли у Чернігівській, Сумській та Харківській областях. Запам'яталась робота під керівництвом відомого архітектора-реставратора М.В. Холостенка під час досліджень і реставрації чернігівського Спасо-Преображенського собору, зведеного в XI ст., встановлення капітелей на кількох ярусах дзвіниці Троїцько-Іллінського монастиря та реставрація інших пам'яток Чернігова. Безпосереднє вивчення мистецтва Чернігова почалось за часів студентства у Київському художньому інституті (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури). Разом з науковим керівником доктором архітектури, професором Ю.С. Асєєвим були визначені напрямки досліджень чернігівського мистецтва. Перша курсова робота була присвячена первісному фресковому живопису у чернігівському Спасо-Преображенському соборі XI ст., а наступна авторству Троїцького собору XVII ст. у Чернігові. Надалі пошуки і студії зосередились на чернігівському мистецтві другої половини XVII – початку XVIII століть. Студентські дослідження завершились дипломною роботою на тему «Архітектурно-меморіальний комплекс «Болдині гори у Чернігові. Дослідження і реставрація». Студії продовжились під час роботи науковим співробітником у Чернігівській філії Державного архітектурно-історичного заповідника «Софійський музей» у Києві. Під час навчання в аспірантурі відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського Національної академії наук України була підготовлена і захищена у квітні 1992 р. дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства на тему «Монументальне мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть». Це сталося на початку роботи викладачем Чернігівського державного педагогічного інституту імені Т.Г. Шевченка (нині Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка). Дисертаційна робота зафіксувала загальний стан вивчення українського мистецтва, і чернігівського зокрема, а також рівень задіяння джерельної бази станом на

початок 1992 р. З середини 1990-х і протягом двохтисячних років з'являються публікації з питань, до яких раніше дослідники не звертались. У результаті подальших пошуків і студій автором публікуються статті в наукових виданнях про мистецькі пам'ятки Чернігова. Наступним етапом стало видання невеликих монографій. Першою стала брошура про чудотворну чернігівську ікону «Єлецької Богоматері» 2001 р. 2005 р. побачила світ брошура, присвячена видатній пам'ятці живопису – портрету В.А. Дуніна-Борковського, а 2006 р. чернігівській чудотворній іконі «Іллінської Богоматері». 2007 р. вийшла друком невелика монографія про видатну пам'ятку цивільної архітектури – будинок полкової канцелярії у Чернігові. Наступним етапом дослідницької роботи стало видання великих монографій, присвячених різним видам образотворчого мистецтва Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Розпочала цю серію книжка «Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть» (Чернігів, 2008. 224 с.: іл.). Наступне наукове видання присвячене живопису Чернігова того ж періоду (Чернігів, 2010. 183 с.: іл. 2-е видання 2013. 182 с.: іл.). У монографії «Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть» (Чернігів, 2017. 198 с.: іл.) окрема увага приділена чернігівському першодруку 1646 р. і діяльності граверів, пов'язаних з новгород-сіверською і чернігівською друкарнями. Продовженням попередніх видань стала наукова монографія «Декоративне мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть» (Чернігів, 2022. 152 с.: іл.).

Логічним завершенням розпочатих студій є комплексне дослідження мистецтва Чернігова зазначеного періоду як особливої цілісності і органічної частини українського і європейського мистецтва та особливостей його розвитку. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі завдання:

– проаналізувати стан розробки теми, охарактеризувати джерельну базу та методологію і методи дослідження;

– з'ясувати особливості розвитку та здобутки архітектури Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть;

– розкрити своєрідність розвитку та досягнення монументального та станкового живопису Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть;

– установити особливості розвитку графічного мистецтва Північного Лівобережжя з центром у Чернігові другої половини XVII – початку XVIII століть;

– охарактеризувати види та пам'ятки декоративного мистецтва Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть;

– визначити місце мистецтва Чернігова зазначеного періоду в українському мистецтві та європейському художньому процесі;

– підсумувати результати дослідження.

Хронологічні межі дослідження визначені періодизацією суспільно-економічного розвитку України – друга половина XVII – початок XVIII століть, включаючи гетьманування І.Мазепи (1687-1709) як час найвищих мистецьких досягнень. Нижня хронологічна межа пов'язана з виходом у світ 1646 р. першої друкованої книжки Чернігова і Лі-

вобережної України «Перло многоцінне» К. Транквіліона-Ставровецького. Верхня межа позначена видатною пам'яткою монументального лиття дзвоном з гербом П. Полуботка 1720 р. та завершенням першого періоду діяльності чернігівської друкарні у 1721 р.

Територіальні рамки дослідження охоплюють тодішню територію Чернігова як центру Північного Лівобережжя України.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше комплексно розглянуто важливу наукову проблему – розвиток і особливості мистецтва Чернігова зазначеного періоду в усіх його проявах та його місце у загальноукраїнському та європейському художньому процесі.

Матеріали і результати дослідження можуть бути використані в проведенні дослідницької, освітньої і виховної роботи, у музейній та краєзнавчій діяльності, в роботі для підготовки «Зводу пам'яток історії та культури України» (Чернігівська область).

Усі викладені висновки та результати дослідження належать автору. В публікаціях у співавторстві з Г.П. Арендар А.К. Адругу належить загальна концепція, частково підбір літератури та методика підготовки матеріалу.

Основні положення проведеного дослідження були оприлюднені на багатьох міжнародних, всеукраїнських та регіональних наукових конгресах, конференціях і семінарах.

Структура книжки обумовлена метою і сформульованими завданнями дослідження, а також специфікою кожного виду образотворчого мистецтва Чернігова зазначеного періоду. Вона складається зі вступу, шести розділів, висновків, списку використаних джерел та літератури, переліку ілюстрацій, іменного покажчика та ілюстрацій. Через непоширеність у православному культі об'ємної скульптури рельєфи і різьблення іконостасів розглядаються у розділі про декоративне мистецтво. Видання є підсумком пошуків і наукових досліджень автора, проведених протягом багатьох років.

Висловлюю щиру вдячність дирекції і співробітникам Чернігівського обласного історичного музею імені В.В.Тарновського, Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній», Чернігівського обласного художнього музею імені Г. Галагана, Державного архіву Чернігівської області, Комунального закладу «Чернігівський обласний пошуковий науково-редакційний центр» Чернігівської обласної ради, Наукової бібліотеки Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка», Чернігівської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Софії і Олександра Русових. Окрема подяка В.К. Адругу, Г.П. Арендар, В.О. Дятлову, Т.В. Карі-Васильєвій, О.Б. Коваленку, С.О. Павленку, О.М. Потапенко, І.М. Ситому, Ю.М. Ситому, чия допомога сприяла появі на світ цієї книжки.

Історіографія проблеми та джерельна база дослідження

Розділ перший

1.1. Історіографія проблеми

Історіографію проблеми можна умовно поділить на кілька періодів. Перший період (1670-і роки – XVIII ст.).Увага до мистецтва Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть з'явилась у 1670-х роках, коли почала діяти новгород-сіверська друкарня, переведена в 1679 р. до Чернігова. Саме у місцевих виданнях побачили світ повідомлення про творчість митців та їхні твори. Завдяки ініціативі письменника і поета, чернігівського архієпископа Лазаря Барановича були підготовлені і надруковані книжки, присвячені чернігівським чудотворним іконам. У книжці І. Галятовського «Скарбница потребная» (Новгород-Сіверський, 1676 р.) головна увага приділена чернігівській чудотворній іконі «Єлецької Богоматері», її явленню на ялині та історії, а також «чудам» від неї. Йдеться також про історію відновлення споруд чернігівського Єлецького монастиря, згадуються твори монументального литва – монастирські дзвони. Важливим джерелом інформації для І. Галятовського стали розповіді місцевих старожилів, імена яких наводяться у книжці[1].

Іншій чернігівській чудотворній іконі «Іллінської Богоматері» присвячена книжка Д. Туптала, яка вперше побачила світ у Новгороді-Сіверському 1677 р. під назвою «Чуда Пресвятої Діви Марії». У чернігівській друкарні вона вийшла з друку під назвою «Руно орошенное» 6 разів у 1683, 1689, 1691, 1696, 1697 та 1702 роках. Книжка стала своєрідним бестселером свого часу. У виданні вперше вказано рік написання ікони – 1658 та ім'я автора – Григорій Костянтинович (у чернецтві Геннадій). Важливим є свідчення, що це маляр із Дубно на Волині (нині Рівненської області). У книжці йдеться про відбудову Іллінської церкви у Чернігові, зведеної у XII ст. Викликає інтерес згадка Д. Туптала про монументальну композицію «Покрова Богоматері» на південному фасаді Іллінської церкви, яка одночасно стала частиною сонячного годинника. Про ікону «Іллінської Богоматері» мовиться у Чернігівському літопису та Літопису С. Величка, їй присвячені вірші І. Максимовича у книжці «Богородице Діво» (Чернігів, 1707 р.). У XVIII ст. відомості про автора ікони внесені до «Сказания о святых иконописцах» у складі Клинцовського іконописного «подлинника».

Про задум зведення чернігівського Троїцького собору йдеться у передмові до книжки І. Галятовського «Старий костел західний» (Новгород-Сіверський, 1678 р.). Ця передмова згодом увійшла до Літопису С. Величка 1720 р., який містить цікаві відомості про пам'ятки мистецтва та творчість майстрів, пов'язаних з Черніговом. Про будівництво Троїцького собору в Чернігові згадується у передмові до книжки «Тріодь цвітна» (Чернігів, 1685 р.). Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» згадується в чернігівських виданнях «Руна борошенного» Д. Туптала, «Полууставі» 1703 р., «Дзеркалі від писання божественного» 1705 р. та в Літописі С. Величка. Про дзвін для дзвіниці Борисо-Глібського монастиря у Чернігові (будинку Колегіуму) йдеться у згаданому виданні

[1] Адруг А. «Скарбница потребная» І. Галятовського як джерело з історії чернігівського Єлецького монастиря. Наукові читання «Чернігівські старожитності»: Матеріали наук. конф. «Архітектурні та археологічні старожитності Чернігово-Сіверської землі». Чернігів, 2006. С.5-7.

«Дзеркало віл писання божественного» 1705 р. Багато цікавих спостережень про роботу майстрів мистецьких спеціальностей того часу залишив поет Климентій Зіновіїв, який мешкав на Чернігівщині у другій половині XVII – початку XVIII століть[2].

Другий період (XIX – початок XX ст.) У XIX ст. важливого значення у вивченні мистецьких старожитностей набуває місцева періодична преса. У 1838 р. у Чернігові починає виходити офіційна урядова газета «Черниговские губернские ведомости», яка проіснувала до 1918 р. Вона складалась із двох частин – офіційної і неофіційної. Саме в останній частині публікувались статті з питань фольклору, етнографії, історії і археології. Слід згадати публікації М.О.Маркевича, О.М.Лазаревського, описи населених пунктів, пам'яток історії, архітектури, археології, деякі фрагменти праці О.Ф. Шафонського[3]. Позитивну роль у цій справі відіграв журнал, що виходив при Чернігівській духовній семінарії «Черниговские епархиальные известия» у 1861 – 1917 роках (з 1911 р. під назвою. «Вера и жизнь»). Журнал заснований з ініціативи чернігівського архієпископа Філарета Гумілевського (1805-1866 рр.). На сторінках неофіційної частини видання «Прибавления к Черниговским епархиальным известиям» розвідки з церковної історії як самого Ф. Гумілевського, так й інших авторів. Згодом більшість з них увійшли до складу видання «Историко-статистическое описание Черниговской епархии» у семи книжках (Чернігів, 1873-1874 рр.) без указівки на авторство. Для нас являють інтерес нариси про Чернігівський архієрейський дім у Троїцькому монастирі (кн.2), про чернігівський Єлецький монастир (кн.3), Борисоглібський та П'ятницький монастирі у Чернігові (кн.4) та про Чернігів (кн.5), що належать перу Ф. Гумілевського [4].

Найбільш цікавим і інформаційно насиченим є нарис про Чернігівський архієрейський дім, який знаходився в той час у закритому Троїцько-Іллінському монастирі. Ф. Гумілевський залучив до розгляду і цитування матеріали з архіву архієрейського дому (не збереглися), листи Л. Барановича, контракт з друкарем С. Ялинським, відомості з літописів Самовидця, Г. Грабянки, книжки Д. Туптала «Руно орошенноє». Така джерельна база дозволила показати історію монастиря та його пам'яток. Важливе значення мала публікація тексту написів у підбаннику Троїцького собору про заснування і будівництво храму, зафарбовані у 1805 р. Зазначено знаходження друкарського двору на північ від монастиря. Розкопки чернігівських археологів більш точно вказали місце, де він знаходився. Наводиться список книг чернігівської друкарні – неповний і неточний. Окрема увага звернута на чудотворну ікону «Іллінської Богоматері» з посиланням на книжку Д.Туптала. Вміщено опис іконостасу Троїцького собору 1730-х років (не зберігся), дзвонів, Іллінської церкви, ризниці та бібліотеки. У нарисі про чернігівський Єлецький монастир автор спирався перш за все на книжку Д. Туптала» Руно орошенноє», літописи, кафедральний і єлецький синодики. Подано опис монастиря, Успенського собору, чудо-

[2] Зіновіїв К. Вірші. Приповісті посполиті. Київ: Наукова думка, 1971. 391 с.

[3] Чернігівщина. Енцикл. довідник / За ред. А.В. Кудрицького. Київ: УРЕ, 1990. С.935.

[4] Коваленко О.Б., Тарасенко О.Ф. До питання про авторство «Историко-статистического описания Черниговской епархии». Україна і Росія в панорамі століть. Чернігів, 1998. С.195-206.

творної ікони «Єлецької Богоматері» та її історію. В іншому нарисі цікавими є відомості про відновлення Борисо-Глібського собору в другій половині XVII ст., опис зображень на срібних царських воротах з іконостасу храму. В короткому нарисі про П'ятницький монастир заслуговує на увагу інформація про відбудову споруд у часи Гетьманщини та діяльність настоятельниці Фотинії задля розвитку гаптування. В нарисі «Чернігів» ідеться головним чином про чернігівський Спасо-Преображенський собор. Подається його історія, опис споруди, окладів книжок з ризниці. Згадуються також інші храми Чернігова. Описовий характер властивий праці М.Є. Маркова «О достопамятостях Чернигова», яка вийшла друком у Петербурзі 1816 р., Москві 1846 р. та Чернігові 1882 р. Варто назвати історичний опис чернігівського Єлецького монастиря П.М. Добровольського (Чернігів, 1900 р.), а також праці О. Єфимова про минулий і сучасний стан того ж Єлецького та Троїцько-Іллінського монастирів у Чернігові 1903 і 1911 років. Мабуть, уперше до графічного оформлення чернігівських стародруків звернувся М. Максимович у 1849-1850-х роках. Треба сказати про внесок у вивчення творчості українських граверів Д.О. Ровинського.

Наукове вивчення образотворчого мистецтва Чернігова зазначеного періоду почалося наприкінці XIX ст. Це було пов'язано з розвитком мистецького колекціонування та музейництва. Першим загальнодоступним музейним закладом у Чернігові став Музей Чернігівської губернської вченої архівної комісії, який почав діяти у листопаді 1895 р.[5]. У 1900 р. у Чернігові при духовній семінарії відкрилося Єпархіальне давньосховище як Центральний єпархіальний історичний музей[6]. У 1902 р. відкрито Чернігівський музей українських старожитностей В.В. Тарновського. А в 1898 р. у Києві побачив світ ілюстрований каталог його колекції, до якого увійшли і пам'ятки козацького періоду[7].

Важливою подією в історії вивчення мистецької спадщини Чернігівщини став XIV Всеросійський археологічний з'їзд, який проходив у Чернігові з 1 до 12 серпня 1908 р. До експозиції великої виставки увійшли твори із згаданих музеїв Чернігова, а також спеціально зібрані з цієї нагоди у різних місцях Чернігівської губернії. Видано також каталог виставки. Із виступів учасників заходу можна виділити повідомлення П.М. Добровольського про іконостас Введенської церкви чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря та В.Г. Дроздова про збереження різьблених царських воріт іконостасу Катеринінської церкви у Чернігові. Протоколи всіх засідань, деякі доповіді й повідомлення побачили світ у трьох томах «Трудов XIV Археологического съезда»[8]. На з'їзді виявилась регіональна спрямованість доповідей і виступів, особливо з питань історії архітектури.

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

[6] Ісаєнко О., Мудрицька В. Історія Чернігівського єпархіального давньосховища. Родовід. 1996. № 2 (14). С.60-64.

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

[8] Коваленко А. Б. XIV археологический сьезд и развитие исторических исследований на Черниговщине. Проблемы археологии Южной Руси. Материалы историко-археологического семинара «Чернигов и его округа в IX-XII вв.». Киев, 1990. С.123-128.

Саме у виступі в Чернігові Г.Г. Павлуцький два напрямки розвитку української культової архітектури другої половини XVII ст. Це він повторив у своїй статті в «Истории русского искусства» за редакцією І.Е. Грабаря 1911 р. Пізніше це повторювали всі автори, що писали про українську архітектуру зазначеного періоду. Для нас є цікавими повідомлення П.М. Добровольського про неіснуючі храми Чернігова, М.В. Султанова про будинок полкової канцелярії в Чернігові.

На основі чернігівських мистецьких зібрань з'являються перші публікації. Варто назвати статті П.М. Савицького про вишивку у газеті «Черниговская земская неделя» та статті й книжку В.Л. Модзалевського «Основні риси українського мистецтва» (Чернігів, 1918 р.). Автор розглядав українське мистецтво другої половини XVII ст. як яскравий вияв самобутньої художньої творчості народу. Воно спиралось на традиції культури Київської Русі з творчим переосмисленням досягнень інших народів. В українській церковній архітектурі В.Л. Модзалевський виділив вдале поєднання планів та купольних композицій, а також природне завершення куполами бань. Своєрідність і самобутність українського мистецтва яскраво виявилась у вишивці, ткацтві, художній обробці металів і дерева, у мистецтві гутників. Окремо слід виділити спільну роботу В.Л. Модзалевського та П.М. Савицького про мистецтво Старої України на прикладі Чернігова. Вона була підготовлена до друку в 1914 р., але побачила світ лише у 1992 р. (як стаття) і тому не вплинула на тогочасні дослідження історії українського мистецтва. Праця складається із 19-ти коротеньких розділів, присвячених окремим пам'яткам образотворчого мистецтва Чернігова на історичному тлі. Заслуговує на увагу звернення авторів до особистостей меценатів і замовників – представників козацької еліти та вищого духовенства. Слід зазначити, що автори використали більшість із наявних на той час публікацій про пам'ятки Чернігова[9]. В контексті нашого дослідження являє інтерес праця С.А. Таранушенка (медальний твір 1917 р.) про іконографію українських іконостасів. Дослідник зафіксував у вигляді фотографій і словесно іконостаси чернігівських храмів, які не збереглися. Він наголосив, що іконостас Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря другої половини XVII ст. представляв класичну форму і має важливе значення для подальших досліджень. Праця неодноразово публікувалась[10].

Третій період припадає на 1920-і – 1980-і роки. У 1923 р. всі музейні заклади Чернігова об'єднані в один Чернігівський державний (згодом історичний) музей[11]. Його колекціям присвячені невеликі видання С.Г. Баран-Бутовича[12]. Статтю у формі каталогу творів

[9] Модзалевский В.Л., Савицкий П.Н. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов / Підгот. до друку і передмова О.Б. Коваленка. Чернігівська старовина. Зб. наук. праць, присвяч. 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.101-142.

[10] Таранушенко С.А. Український іконостас. Записки наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. Львів, 1994. Т.227. С.140-171.

[11] Арендар Г., Лихачова С. Чернігівський історичний музей у 20-90 роки. Родовід. 1996. №2 (14). С.45-59.

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

золотарства із музейного зібрання опублікував 1928 р. його співробітник В.Г. Дроздов. Він класифікував твори та зробив їхній опис[13]. У 1920-х роках вийшла друком вже після смерті В.Л. Модзалевського його велика стаття про творчість людвисарів та конвисарів на основі колекції В.В. Тарновського, а також ґрунтовне дослідження про гутництво на Чернігівщині[14]. Тоді ж побачили світ результати досліджень мистецтва кахлів Чернігівщини Є.Г. Спаської. Вона розглядала кахлі XVIII –XIX ст., але тяглість традицій кахлярства дозволяє говорити про поширеність виявлених прийомів майстрів і в попередніх століттях[15]. 1927 р. вперше побачила світ стаття С.А. Таранушенка про «полуботчишину» сорочку, опис якої автор зробив у 1919 р. (не збереглася)[16].

Вивченню історії українського книговидання і друкованої графіки багато в чому сприяла діяльність Українського наукового інституту книгознавства (УНІК), який діяв у Києві у 1922-1936 роках. Фундатором і директором Інституту був Ю. Меженко. Він же і редагував журнал «Бібліологічні вісті», в якому побачили світ статті багатьох дослідників. З цією установою пов'язана робота таких учених, як М.О. Макаренко, С.І. Маслов, П.М. Попов, С.О. Єфремов. Варто виділити такі праці С.І. Маслова – «Етюди з історії стародруків» 1925 і 1928 років, а також П.М. Попова «Матеріали до словника українських граверів» 1926 і 1927 років. Автори приділили увагу окремим творам та діяльності граверів. Важливе значення мало дослідження І.І. Огієнка «Історія українського друкарства», яке вперше побачило світ у Львові 1925 р., перевидано 1983 р. у Вінніпезі та 1994 р. у Києві. Дослідник розглядав українське друкарство за сформованим раніше регіональним поділом. Окремий розділ присвячено чернігівському друкарству. Автор опублікував тексти багатьох документів щодо роботи друкарів, але до художнього оформлення стародруків не звертався. Надалі він планував зробити опис стародруків, а в 7 томі зібрати ілюстрації та елементи оформлення книжок[17].

На початку 1930-х років С.А. Таранушенко обстежив кам'яницю Костянтиновича в Чернігові (не збереглася), хоча розвідка про неї побачила світ 1992 р.[18] Певні підсумки попередніх досліджень будинку полкової канцелярії в Чернігові станом на кінець 1920-х років підбив у своїй статті Ф.Л. Ернст. Він дійшов висновку, що булинок збудував поки

[13] Дроздов В. Датоване культове срібло XVII ст. у Чернігівському державному музеї. Чернігів і Північне Лівобережжя. Київ, 1928. С.325-346.

[14] Модзалевський В. До історії українського ліярництва (про людвисарів та конвисарів). Зб. секції мистецтв. Київ, 1921. С.3-23. Його ж. Гути на Чернігівщині. Київ, 1926. 193 с.: іл.

[15] Спаська Є. Кахлі Чернігівщини (XVIII-XIX ст.). Попереднє звідомлення. Київ, 1927. 24 с.: іл. Її ж. Гончарські кахлі Чернігівщини XVIII-XIX ст. 4-й етюд з циклу «Чернігівське гончарство». Київ: Вид-во київського крайового сільгоспмузею та П.П.П. виставки, 1928. 30 с.: іл.

[16] Таранушенко С. «Полуботчишина «сорочка. Наукова спадщини Харківського періоду. Дослідження 1918-1932 рр.: монографічні видання, статті, рецензії, додатки, таранушенкознавчі студії, ілюстрації, довідкові матеріали / Упоряд. О.О. Савчук та ін. Харків: Видавець Савчук О. О. 2011. С.136-139.

[17] Огієнко І. І. Історія українського друкарства / Упоряд., автор історико-біографічного нарису та приміток М.С. Тимошик. Київ: Либідь, 1994. С.340-361.

[18] Таранушенко С.А. Кам'яниця Костянтиновича в Чернігові / Підгот. до друку С.І. Білоконя. Чернігівська старовина. Зб. наукових праць, присвяч. 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.143-146.

що невідомий і не дуже видатний майстер південно-московської школи у 1680-1690-х роках. На думку автора він був укритий черепицею з поливою. Можливо, в ньому знаходився арсенал[19]. Опублікований у 1930 р. план будинку полкової канцелярії 1781 р. підтвердив свідчення О.Ф. Шафонського про те, що споруда первісно була житловою[20]. Українській архітектурі зазначеного періоду присвячені статті С.А. Татаренка та М.В. Холостенка, в яких згадувались і пам'ятки Чернігова.

Під час Другої світової війни окремі пам'ятки зодчества та архітектурні ансамблі Чернігова зазнали значних руйнувань. Одразу після звільнення міста від німецьких загарбників почались відновлювальні й реставраційні роботи. Спочатку вони велись спеціалізованими організаціями, а згодом їх став виконувати республіканський трест «Будмонумент». Згідно з наказом №202 ві 5 липня 1950 р. Управління у справах архітектури при Раді Міністрів УРСР створено науково-реставраційні виробничі майстерні у Чернігові, Полтаві і Львові в складі тресту «Будмонумент» 15 вересня 1950 р. почала діяти Чернігівська міжобласна науково-реставраційна виробнича майстерня №3. До реставраційних робіт долучились архітектори-реставратори та дослідники історії архітектури Ю.С. Асєєв, П.Д. Барановський, М.М. Говденко, Г.Н. Логвин, М.В. Холостенко. Перші підсумки проведення реставраційних заходів підбив у 1955 р. І.О. Ігнаткін у своїй книжці про зодчество Чернігова. Важливою є згадка про відкриття на південному фасаді будинку Колегіуму керамічної дошки з датою закінчення зведення дзвіниці – 1702 р.[21]. Обсяг реставраційних робіт у Чернігові з роками все збільшувався і тому не випадково у вересні 1968 р. у місті була проведена Всесоюзна нарада реставраторів. Велике значення для вдосконалення охорони і вивчення архітектурних пам'яток мало створення в 1967 р. Чернігівського державного архітектурно-історичного заповідника на правах філіалу Державного архітектурно-історичного заповідника «Софійський музей». Нині – це Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній», наукові співробітники якого проводять пам'яткоохоронну та дослідницьку роботу.

До Другої світової війни мало займались питаннями теорії та історії архітектури. У 1945 р. у Києві створено Інститут теорії та історії архітектури у складі Академії архітектури УРСР. Інститут став провідним закладом у комплексному опрацюванні, розробці і координації питань теорії і історії архітектури, дослідженні і реставрації пам'яток зодчества. У 1963 р. Інститут переходить у відання Держбуду і дістає назву Київський науково-дослідний інститут теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури. Результати досліджень співробітників Інституту Ю.С. Асєєва, С.В. Бессонова, І.О. Ігнаткіна, Г.Н. Логвина, М.П. Цапенка, П.Г. Юрченка, Д.Н. Яблонського опубліковані

[19] Ернст Ф. «Мазепин будинок» у Чернігові (До історії культурних взаємин України з Москвою в кінці XVII ст.). Чернігів і Північне Лівобережжя, Київ, 1928. С.347-367.

[20] Федоренко П.К. З історії старого Чернігова. Україна. 1930. №9. Кн. 43. С.27-47.

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

в окремих статтях та узагальнюючих роботах[22]. Працівниками Інституту у 1957 р. підготовлені «Нариси історії архітектури УРСР (дожовтневий період)». П.Г. Юрченко в розділі про архітектуру України другої половини XVII – 70-і роки XVIII ст. звертався і до чернігівських пам'яток. Він же є автором статті про архітектуру другої половини XVII – XVIII століть в «Нарисах історії українського мистецтва» 1966 р. Протягом 1966 – 1970 років побачили світ 6 томів першого видання «Історії українського мистецтва». П.Г. Юрченко став відповідальним редактором третього тому (Київ. 1968 р.), присвяченого мистецтву XVII – XVIII століть. Авторами статей з усіх видів образотворчого мистецтва були відомі дослідники П.О. Білецький, П.М. Жолтовський, П.М. Мусієнко, М.О. Новицька, С.А. Таранушенко, О.Р. Тищенко. Текст про українську архітектуру періоду, який нас цікавить, у цьому томі, а також в іншому фундаментальному виданні «Всеобщая история архитектуры» (Москва, 1968. Т.6) належить М.П. Цапенку. В усіх згаданих публікаціях автори звертались і до чернігівських пам'яток, часто побіжно. Докладніше викладено матеріал в монографії М.П. Цапенка «Архитектура Левобережной Украины XVII –XVIII веков» (Москва, 1967 р.). У розділі про планування міст і архітектурних ансамблів розглядається міський ансамбль Чернігова на території стародавнього Дитинця та принципи побудови заміських ансамблів Єлецького і Троїцько-Іллінського монастирів. Окремо розглядаються житлові споруди – будинок П. Полуботка, будинок Лизогуба (полкова канцелярія), келії монастирів, Катеринінської церкви та Троїцького собору. Автор висловлює свої погляди щодо авторства та особливостей споруд та їхньої історії.

Протягом 1960-1980-х років побачили світ статті і наукові монографії дослідника українського мистецтва П.М. Жолтовського. У працях, присвячених металопластиці, він розглянув монументальне лиття і побутові вироби. Звернув увагу на дзвін з гербом П. Полуботка і творчість ливарників Балашевичів[23]. У великій роботі про український живопис XVII – XVIII століть зазначив, що уявлення про твори живопису, які бачив Павло Халебський в Україні у середині XVII ст., може дати чернігівська чудотворна ікона «Іллінської Богоматері» 1658 р. Автор чомусь посилається на повідомлення І. Галятовського, хоча треба було назвати Дмитра Туптала. Автор процитував літопис С. Величка, подав опис портрета чернігівського полковника В.А Дуніна-Борковського[24].

Мабуть, першою спробою систематичного викладу історії та оформлення української книжки став збірник наукових праць «Книжка і друкарство на Україні» 1965 р. Автор четвертого розділу «Осередки книгодрукування на Східній Україні» П.М. Попов відзначив, що твори чернігівських друкарів багато в чому були оригінальними і виділялись серед інших робіт друкарів і граверів. Він стверджував, що перші книжкові гравюри на

[22] Ежов В.И. КиевНИИТИ – 35 лет. Исследование и охрана архитектурного наследия Украины. Киев, 1980. С.4-7.

[23] 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.

[24] Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 327 с.: іл.

металі в Україні з'явились у чернігівських виданнях[25]. Через деякий час були віднайдені гравюри у книжках, створених майстрами у Києві і Львові у першій половині XVII ст.[26].

Велику роботу з вивчення мистецтва української книжки провів Я.П. Запаско. Її результати викладені у книжці 1971 р., де автор звертається і до мистецтва чернігівських і новгород-сіверських друкарів і граверів[27]. Я.П. Запаско разом з Я.Д. Ісаєвичем підготували ґрунтовну працю «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні» у двох книжках (Львів, 1981,1984 рр.). Для нас являє інтерес книжка перша (1574-1700 рр.) та книжка друга, частина перша (1701-1764 рр.), де подано описи і деякі ілюстрації видань новгород-сіверської і чернігівської друкарень. Стародруки, які нас цікавлять, увійшли до каталогу кирилівського друку до 1700 р., що зберігаються в Російській державній бібліотеці у Москві. Крім описів видань, подано репродукції всіх заставок, кінцівок, ілюстрацій, гербів та рамок на титульних аркушах[28]. Виданням новгород-сіверської друкарні та їхньому художньому оформленню присвячені дві статті С.А. Клепикова. Протягом 1980-х років побачили світ дослідження давньої української графіки Д.В. Степовика. Особливо цікаві для нашого дослідження є книжки про діяльність граверів Л. Тарасевича та І. Щирського, твори яких друкувалися на сторінках чернігівських видань[29].

Г.Н. Логвин у книжці про історичні міста Лівобережної України писав і про мистецькі пам'ятки Чернігова XVII і XVIII ст. У другому виданні книжки вміщені результати останніх досліджень[30]. У результаті спеціальних досліджень чернігівського будинку Лизогуба (полкової канцелярії) була опублікована реконструкція всіх фасадів споруди[31]. Українському золотарству і гутництву присвячені праці М.З. Петренка і Ф.С. Петрякової, в яких ідеться і про розвиток цих мистецтв у Чернігові і на сіверянській землі[32]. Згідно з типологією поділу українських портретів XVII – XVIII ст., яку виділив П.О. Білецький, портрет В.А. Дуніна-

[25] Попов П.М. Осередки книгодрукування на Східній Україні (XVII-XVIII ст.). Книжка і друкарство на Україні. Київ, 1965. С.70-107.

[26] Исаевич Я.Д. Первые гравюры на меди в типографиях Украины. Памятники культуры: новые открытия. Ежегодник 1978. Ленинград, 1979. С.301-307.

[27] Запаско Я.П. Мистецтво книги на Україні в XVI-XVIII ст. Львів: Вид-во Львівського університету, 1971. 309 с.: іл.

[28] Украинские книги кирилловской печати XVI-XVIII вв.: каталог зданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина: львовские, новгород-северские, черниговские, уневские издания второй половины XVII в. / Сост. А.А. Гусева, И.М. Полонская. Москва, 1990. Вып.2. Ч.2. 318 с.:ил.

[29] Степовик Д.В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. Київ: Наукова думка, 1986. 235 с.: іл. Його ж. Іван Щирський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. Київ: Мистецтво, 1988. 159 с.: іл.

[30] Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1965. 251 с.: ил. Друге видання 1980 р.

[31] Логвин Г.Н. Будинок Якова Лизогуба у Чернігові. Київ: Держ. вид-во літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1959. 13 с.: іл. Логвин Г.Н., Яблонський Д.Н. Будинок Якова Лизогуба в Чернігові. Питання історії архітектури та будівельної техніки України. Київ, 1959. С.81-94.

[32] 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.

Борковського належить до ктиторсько-епітафіальних. На думку дослідника, його автором був чернігівський іконописець одного з монастирів. Подано і схему композиції твору[33]. О.П. Кошовий у своїй праці розглянув технологію виробництва будівельних керамічних матеріалів, їхній сортамент, типи і застосування в Україні, включаючи і Чернігівщину[34]

Четвертий період почався після набуття Україною незалежності у 1991 р. Постала потреба по-новому, із сучасних позицій представити розвиток української архітектури і мистецтва протягом багатьох століть. Першою спробою стало видання 2003 р. «Історії української архітектури» за редакцією В.І. Тимофієнка заходами Української академії архітектури на замовлення Держбуду України. Колектив фахівців на основі результатів досліджень, великого фактичного матеріалу показав самобутність і своєрідність української архітектури протягом багатьох століть від початків і до часу виходу видання у світ[35]. Автор статті про архітектуру періоду, який нас цікавить, В.В. Вечерський подав характеристику етапу, розглянув комплекси та ансамблі, будівлі та споруди, в тому числі і чернігівські в загальному процесі розвитку української архітектури[36]. У 2006 – 2011 роках побачило світ друге видання «Історії українського мистецтва» у п'яти томах, підготовлене Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського Національної академії наук України. У третьому томі колектив авторів з Києва і Львова представив розвиток мистецтва козацької доби другої половини XVI – XVIII століть[37]. Для нас цікавий розділ, присвячений мистецтву середини XVII – середини XVIII століть (С.280-691), в якому йдеться і про пам'ятки різних видів образотворчого мистецтва, пов'язані з Черніговом. У 2007 – 2016 роках вийшло з друку фундаментальне видання «Історія декоративного мистецтва України» в п'яти томах. Другий том присвячений мистецтву XVII – XVIII століть. Для нашого дослідження являють інтерес розділи про вишивку і гаптування, килими, різьблення на дереві та іконостаси, кераміку й гутне скло[38].

Унікальне видання «Україна –козацька держава» присвячене історії, культурі і мистецтву України козацьких часів. У статтях про іконопис, гравюру, золотарство, вишивку, рукописну книжку храмове будівництво представлена загальна картина їхнього розвитку. Не завжди виділяються регіональні особливості, чернігівські пам'ятки згадуються побіжно, важливе значення мають опубліковані фото оригінальних документів та мистецьких пам'яток[39].

---

[33] Белецкий П.А. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1981. С.99-101.
[34] Кошовий О.П. Будівельна кераміка України. Київ: Наукова думка, 1988. С.88-100.
[35] Історія української архітектури / За ред. В.І.Тимофієнка. Київ: Техніка, 2003. 472 с.: іл.
[36] Вечерський В.В. Архітектура 50-х років XVII ст. – 20-х років XVIII ст. Історія української архітектури / За ред. В.І. Тимофієнка. Київ, 2003. С.207-221.
[37] Історія українського мистецтва.: У 5 т. / Гол. редактор Г. Скрипник, ред. тому Д. Степовик. Київ, 2011. Т.3. 1088 с.: іл.
[38] Історія декоративного мистецтва України. У 5 т. Київ, 2007. Т.2. / Наук. ред. Кара-Васильєва Т. 334 с.: іл.
[39] Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах / Кер. проєкту, автор-упорядник, художник, фотограф, мистецтвознавець В. Недяк. 2-е вид. Київ: Емма, 2007. 1216 с.: іл.

Окремим пам'яткам і видам образотворчого мистецтва Чернігова зазначеного періоду присвячені праці А.К. Адруга. У кандидатській дисертації «Монументальне мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть» розглянуто художню культуру Чернігова, монументальну мурована архітектуру, монументально-декоративне мистецтво в інтер'єрах споруд Чернігова зазначеного періоду. В роботі зафіксовано стан вивченості проблеми на початок 1992 р.[40]. Варто виділити наукові монографії А.К. Адруга про архітектуру Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст. (2008 р.), живопис (2010 і 2013 р.), графіку (2017 р.) та декоративне мистецтво (2022 р.) того ж періоду. Д.В. Степовик на основі своїх попередніх публікацій підготував монографію про українську барокову гравюру. Особливо цінними доопрацьовані розділи, присвячені Леонтію Тарасевичу та Івану Щирському[41]. Книжка О.М. Бондаря присвячена Чернігову – місту і фортеці, в якій автор спирався багато в чому на картографічні джерела[42]. Вагомий внесок у дослідження української вишивки і гаптування зробила Т.В. Кара-Васильєва. У своїх статтях і наукових монографіях вона звернулась і до творчості чернігівських майстринь. Важливою є думка вченої про роль художника і гравера І. Щирського в утвердженні стилю бароко в чернігівському і українському гаптуванні. Не один рік присвятила В.В. Зайченко вивченню багатої колекції вишивки і гаптів Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Результати роботи у статтях та ілюстрованих каталогах. З-поміж великої кількості творів необхідно провести відбір пам'яток для розгляду.

Львівська дослідниця Г.В. Когут по-новому представила розвиток давнього українського килимарства. У кандидатській дисертації «Українські «панські» килими XVII-XVIII ст. (Історія та стилістика) (2003 р.)» і статтях ідеться і про килим з гербом П. Полуботка і килимарську майстерню на Чернігівщині у селі Михайлівка поблизу Лебедина (нині Сумської області). Це важливо з урахуванням того, що оригінальних творів того часу не збереглося. Чернігівська дослідниця Г.П. Арендар здійснила атрибуцію та зробила аналітичний опис пам'яток золотарського мистецтва із зібрання Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Результати викладені в окремих статтях та альбомах, які допоможуть зробити відбір творів для розгляду. Варто згадати велику працю С.А. Леп'явка з історії Чернігова, в якій йдеться і про пам'ятки міста зазначеного періоду[43].

Таким чином, протягом кількох століть автори публікацій і дослідники доклали чимало зусиль для вивчення чернігівських пам'яток мистецтва зазначеного періоду. Кожний з них переслідував свою мету і вирішував певні завдання. Були накопичені цікаві

[40] Адруг А.К. Монументальное искусство Чернигова второй половины XVII начала XVIII веков: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00. 04 – образотворче мистецтво. Київ, 1992. 25 с.

[41] Степовик Д.В. Українська гравюра бароко. Київ: ТОВ «Вид-во «Кліо», 2012. 495 с.: іл.

[42] Бондар О.М. Чернігів місто і фортеця у XIV XVIII століттях. Київ: Видавець О. Філюк, 2014. 178 с.: іл.

[43] Леп'явко С.А. Чернігів: історія міста. Вид. 2-е, виправ. і перероб. Київ: ТОВ «Вид-во «Кліо», 2020. 544 с.

дані про окремі твори та діяльність митців. Це зумовило фрагментарність відображення в літературі загальної картини розвитку чернігівського мистецтва зазначеного періоду. Цілісної комплексної роботи про мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. досі не існує. Постає необхідність проведення такого дослідження своєрідності і неповторності мистецтва Чернігова того часу у взаємозв'язках з мистецтвом інших народів, його місця у європейському художньому процесі.

1.2. Джерельна база дослідження

Головним джерелом дослідження є оригінальні пам'ятки мистецтва Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть та поновлені в той час, які збереглися до наших днів. Це – споруди чернігівських монастирів Єлецького та Троїцько-Іллінського, будинок полкової канцелярії, Спасо-Преображенський та Борисоглібський собори, будинок Колегіуму, Катеринінська та П'ятницька церкви. Із живописних творів слід назвати первісні стінописи Троїцького собору, портрет В.А. Дуніна-Борковського, списки чудотворних ікон Єлецької та Іллінської Богоматері. Важливим джерелом є гравюри стародруків новгород-сіверської та чернігівської друкарень, твори вишивки і гаптування із зібрання Чернігівського історичного музею імені В.В.Тарновського, а також витвори декоративного мистецтва – дзвони 1695 та 1720 років. Окремо варто сказати про визначні твори золотарів – срібні царські ворота із іконостасу Борисоглібського собору 1702 р. та шату кіоту чудотворної ікони Іллінської Богоматері 1695 р., а також про керамічні ікони та меморіальну дошку з гербом І. Мазепи.

До наших днів не збереглися чернігівська сотенна канцелярія, будинки магістрату і Павла Полуботка за Стрижнем, кам'яниця Костянтиновича, церкви, зображені на «Абрисі чернігівському» 1706 р. Відомі за фотографіями і описами іконостаси Успенського і Троїцького соборів, Яківського храму і Введенської церкви, дерев'яні різьблені царські ворота із першого іконостасу Катеринінської церкви. Килим з гербом Павла Полуботка відомий лише за акварельною копією, яку виконав В.Г. Кричевський на початку XX ст.

Основу джерельної писемної бази дослідження становить комплекс неопублікованих і опублікованих документів різного часу. Неопубліковані джерела зберігаються в архівах, а також у фондах музейних закладів Чернігова та інших міст. У Центральному державному історичному архіві України в Києві у фонді 51(Генеральна військова канцелярія) знаходиться справа 10582 про пожежу, яка сталася у Чернігові в ніч з 19 на 20 травня 1750 р. Матеріали справи дозволяють з'ясувати рівень пошкодження пам'яток на території стародавнього Дитинця. Кафедральний монастир і полкова канцелярія не постраждали. Втрат зазнав Спасо-Преображенський собор. У 204 фонді Чернігівського намісницького правління 224 справа містить документи про казенні будівлі станом на 1784 р. Цінними є плани сотенних канцелярій.

У Державному архіві Чернігівської області у кількох фондах зберігаються справи,

матеріали яких являють цінність для нашого дослідження. Фонд 976 (Архітектор Чернігівського губернського правління) містить справу 1а «Плани і креслення фасадів будівель полкових і сотенних правлінь, магістратів і судів» 1781 р. Це дає можливість мати уявлення в цілому і конкретно в кожному випадку про адміністративні споруди того часу. Справа 464 фонду 679 (Чернігівська духовна консисторія) містить матеріали про ремонтні роботи в спорудах чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря для влаштування там архієрейського дому протягом 1791-1793 років. У документах зафіксовано стан споруд та обсяг будівельних робіт. У справі 55 фонду 128 (Канцелярія Чернігівського цивільного губернатора, опис 1) зберігаються рапорти городничих і комісарів про землетрус 14 жовтня 1802 р. і його наслідки для споруд Чернігова. Зокрема, йдеться про появу тріщин у муруванні чернігівської Катеринінської церкви. Справа 335 фонду 179 (Чернігівська губернська будівельна та дорожня комісія, опис 1а) містить інформацію про пропозицію губернатора щодо надходження коштів Чернігівському архієпископу Михайлу для проведення ремонту Катериннинської церкви 1807 – 1808 років, яка постраждала від землетрусу.

Багато цікавих матеріалів зберігається у фонді Чернігівського обласного управління у справах будівництва і архітектури (Фонд Р-1046, опис 1). Справа 11 містить листування з питань реставрації пам'яток архітектури Чернігова за травень-червень 1945 р., тобто ще до закінчення Другої світової війни. У 13 справі зібрані постанови і накази Чернігівського облвиконкому і Управління у справах будівництва і архітектури з будівельних питань і складання опорних планів історичних міст (у тому числі і Чернігова) з розташуванням пам'яток архітектури. За 24-27 грудня 1946 р. у справі 20 знаходиться листування з питань реставрації пам'яток архітектури Чернігова (10 серпня – 12 грудня 1946 р.). Справи 34, 46, 62, 78, 134, 208 містять листування з питань реставрації пам'яток архітектури відповідно за 1947, 1948, 1949, 1950, 1953, 1956 роки. У 294 справі зосереджено листування з проєктними організаціями щодо реставрації пам'яток архітектури Чернігівської області з 8 січня до 21 грудня 1958 р. У справі 525 знаходяться відомості про виконання консерваційних і ремонтно-реставраційних робіт у пам'ятках архітектури Чернігівської області за 1971 р.

Цінні матеріали зосереджені також і у фонді Р-5239 (Чернігівська міжобласна спеціальна науково-реставраційна виробнича майстерня №3, опис 1). У справі 5 знаходяться акти прийому будівельних робіт у будинку чернігівського Колегіуму (10 жовтня 1950 р. – 5 листопада 1952 р.). Справа 31 містить доповідні записки, інформації та інші документи про роботу майстерні за січень – грудень 1954 р. Справи 113, 122, 169, 178, 188, 194, 202, 213, 250, 263 мають у своєму складі кон'юнктурні огляди про ведення будівельно-реставраційних робіт у пам'ятках архітектури відповідно за 1965, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1978, 1979 роки. У кон'юнктурних оглядах йдеться про те, які саме реставраційні роботи проводились у конкретних пам'ятках архітектури Чернігова.

У дисертації Ю.С. Асєєва на здобуття вченого ступеня кандидата архітектурних наук «Архитектура Кирилловской церкви в Киеве» 1946 р. у додатках вміщено фотографії старого іконостасу, зроблені О. Праховим 1881 року[44]. Цей іконостас близький іконостасу Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. Л.В. Мироненко в своїй дисертації присвятила підрозділ знайденому в Батурині фрагменту керамічної дошки, яка подібна до меморіальної дошки з гербом І. Мазепи з південного фасаду будинку Колегіуму в Чернігові[45]. Ця знахідка дає можливість порівняти батуринський і чернігівський твори і висловити думку про місце їхнього створення.

Окремий комплекс становить документація щодо досліджень і реставрації пам'яток архітектури і мистецтва Чернігова, яка зберігається у Національному архітектурно-історичному заповіднику «Чернігів стародавній». Представляє інтерес науково-реставраційний звіт за 1984-1985 роки і проєкт ремонтно-реставраційних робіт у Введенській церкві XVII ст. чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря від 1986 р. Звіт щодо проведення консервації керамічних ікон у будинку Колегіуму початку XVIII ст. містить цікаві відомості про ці твори, а також фотографії, які зафіксували їхній стан на 1971 р.[46]. Проєкт реставрації Троїцького собору в Чернігові 1973 р. умістив результати натурних досліджень храму, згідно з якими після пожежі 1731 р. відновили лише центральну баню і завершення західних веж, а також добудували у другому ярусі стіни, які з'єднали башти з головним об'ємом споруди[47]. Для вивчення історії реставрації олійного живопису XVII – XVIII століть у чернігівському Троїцькому соборі являють інтерес «проєктні пропозиції щодо консервації стінопису у пам'ятці»[48]. У 1994 р. будинок полкової канцелярії у Чернігові дослідили фахівці Чернігівського виробничого підприємства з інженерних досліджень будівництва. З'ясовано, що ця територія не може підтопитися. Головною причиною деформації східної і західної стін стало промочування просадкової супесі. Для попередження деформацій надані необхідні рекомендації. Про це йдеться в технічних висновках[49]. Дві інші справи містять матеріали інженерного обстеження будинку полкової канцелярії фахівцями Українського спеціального науково-реставраційного проєктного інституту «Укрпроєктреставрація». У висновках зазначено, що стан фундамен-

[44] Асеев Ю.С. Архитектура Кирилловской церкви: дис. кандидата архитектурных наук. Киев, 1946. Табл. 54-56.

[45] Мироненко Л.В. Керамічний комплекс Батурина XVII – початку XVIII століть: дис. канд. історичних наук: 07.00.04 – археологія. Київ, 2017. С.95-98.

[46] Отчет о проведении консервации керамических икон памятника архитектуры XVIII в. Коллегиума в Чернигове. Киев, 1973. 9 арк. НАІЗ «ЧС» Док. фонд КН. 1174. ДФ 998.

[47] Памятник архитектуры XVII в. бывший Троицкий собор в Чернигове. Проект реставрации. Киев, 1973. Т.1. 70 арк. НАІЗ «ЧС». Док. фонд КН 1577. ДФ 1034.

[48] Проектные предложения по консервации масляной росписи XVIII – XX веков в памятнике архитектуры XVII в. – Троицком соборе в Чернигове. Киев, 1972. Т.1. 248 арк. / НАІЗ «Чернігів стародавній». КН.-1576.

[49] Технические заключения об инженерно-геологических изысканиях на площадке существующего памятника архитектуры XVII в. «Полковая канцелярия» в г. Чернигове. Чернигов, 1994. 14 арк. Поточний архів НАІЗ «ЧС» КН. 1895/10.

тів викликає занепокоєння, а стан стін і склепінь в цілому задовільний. Рекомендовано вжиття певних заходів для кращого збереження споруди[50].

В архіві Головного управління у справах архітектури і містобудування Чернігівської обласної державної адміністрації зберігаються паспорти пам'яток архітектури Чернігова «Будинок полкової канцелярії» та «Будинок Колегіуму» (№2642/1), які містять відомості про споруди, їхню історію, перебудови, сучасний стан та використання. Подаються і плани будівель. У фондах Чернігівського обласного художнього музею імені Г. Галагана знаходиться паспорт реставрації портрету В.А. Дуніна-Борковського, в якому викладені відомості про твір, його історію, стан до реставрації і після її проведення. У фотографіях зафіксовано вигляд твору на різних стадіях реставраційних робіт.

Опубліковані джерела складаються з кількох частин. До складу першої входять законодавчі, нормативні та публічно-правові акти. Нормативно-правовою базою для охорони, використання та проведення реставраційних робіт нерухомих пам'яток історії та культури стало прийняття у 1999 р. Державного реєстру національного культурного надбання (пам'ятки містобудування і архітектури України). Реєстр створений на основі останніх досліджень, атрибуцій пам'яток та уточнення їхнього місцезнаходження. Наказом Державного комітету будівництва, архітектури та житлової політики України №128 від 2 червня 1999 р. до Державного реєстру включено пам'ятки архітектури Чернігова, які розглядаються в цьому дослідженні. Це – Спасо-Преображенський та Борисоглібський собори, будинок полкової канцелярії та Колегіуму, П'ятницька та Катеринінська церкви. До Реєстру увійшли споруди Єлецького монастиря – Успенський собор, дзвіниця, мури і брами, келії та будинок Феодосія. Також комплекс споруд Іллінського монастиря – Іллінська церква, Антонієві печери з підземними церквами. Пам'яткою Національного значення є комплекс споруд Троїцького монастиря – Троїцький собор, Введенська церква, келії і мури з брамами[51].

У збірнику нормативних актів опубліковано текст Постанови Ради Міністрів України №125 від 20 лютого 1967 р. «Про стан та заходи по дальшому поліпшенню охорони та збереження пам'ятників архітектури, мистецтва, археології та історії в Українській РСР», згідно з якою було створено Чернігівський державний архітектурно-історичний заповідник на правах філії Державного архітектурно-історичного заповідника «Софійський музей» у Києві. З 1998 р. Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній». На баланс новоствореного закладу передані пам'ятки, які згодом увійшли до Державного реєстру національного культурного надбання і тут розглядаються[52]. Комп-

[50] Семик И. Заключение по детальному инженерному обследованию. Памятник архитектуры конца XVII в. «Дом полковой канцелярии» в г. Чернигове. Киев, 1994. Т.II. Кн.4. 19 арк. Поточ. архів НАІЗ «ЧС». КН. 1895/11. Памятник архитектуры XVII в. «Полковая канцелярия» в г. Чернигове. Проект ремонтно-реставрационных работ. Предварительные работы. Киев, 1994. Т.1. Кн.1. 19 арк. Док. фонд НАІЗ»ЧС» кн. 1254. ДФ 640.

[51] Державний реєстр національного культурного надбання (пам'ятки містобудування і архітектури України). Пам'ятки України. 1999. №2-3. С.1-174.

[52] Законодавство про пам'ятники історії і культури. Зб. нормативних актів. Київ: Політвидав України, 1970. С.85-88.

лекс документів, який став основою для повсякденної роботи чернігівського міського самоврядування за зразком європейських країн, включає королівські привілеї, царські грамоти, накази, гетьманські та полковничі універсали, також документи Генеральної військової канцелярії, надані Чернігову в другій половині XVII – першій половині XVIII ст., опубліковані у спеціально підготовленому збірнику, виданому в Чернігові[53].

Описово-статистичні джерела містять багато важливої інформації про Чернігів. Після скасування полкового устрою у другій половині XVIII ст. були утворені намісництва і постало питання про підготовку їхніх описів. Вони складались за єдиним планом на основі місцевих відомостей і містять багато матеріалів з історії Лівобережної України. Серед них виділяється своєю докладністю праця О.Ф. Шафонського 1786 р., що вийшла друком у Києві 1851 р. О.Ф. Шафонський – історик, економіст, статистик, етнограф, лікар (1740-1811 рр.). Закінчив університети в Галле, Лейдені та Страсбургу. Доктор права, філософії та медицини. У першій частині праці вміщено огляд історії України від давнини до утворення намісництв. У другій подано топографічний і статистичний описи Чернігівського намісництва. Даються широкі відповіді на питання анкети. Велика увага приділена адміністративному устрою, мануфактурам, ремеслам і торгівлі[54]. У другому розділі вміщено матеріали про місто Чернігів. Ідеться про структуру міста, елементи містобудування, розташування вулиць. У розділі про Єлецький монастир автор спирався на книжку «Скарбница потребная» І. Галятовського. Подано коротку історію та опис Борисоглібського та Єлецького монастирів. Окремо згадується чудотворна ікона «Єлецької Богоматері» та портрет В.А. Дуніна-Борковського в Успенському соборі Єлецького монастиря.

При описі Троїцько-Іллінського монастиря згадується, що дані про чудотворну ікону «Іллінської Богоматері» взяті автором із книжки Д. Туптала «Руно орошенное». Заслуговують на увагу дані про переміщення ікони до Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. Викликає здивування твердження автора, що 1679 р. І. Мазепа «своим иждивением» почав будувати в Чернігові Троїцький собор, хоча в той час гетьманом був І. Самойлович. До початку гетьманування І. Мазепи залишалось ще 8 років і його ім'я згадується у зв'язку із закінченням будівельних і опоряджувальних робіт. Згадується друкарня і монастирська трапезна церква. Подано короткий опис міських укріплень, П'ятницького монастиря, Спасо-Преображенського собору у фортеці. Важливим є свідчення про те, що будинок полкової канцелярії побудований Лизогубом як житлова будівля. Хоча його ім'я не називається[55].

В інших описах 1760-х років зафіксовано планування міста і оборонних споруд, які

[53] Чернігів магдебурзький. Зб. законодавчих та публічно-правових актів XVII – першої половини XVIII ст. Чернігів: Десна Поліграф, 2023. 168 с.

[54] Чернігівщина. Енцикл. довідник. Київ: УРЕ, 1990. С.802-803, 943, 944.

[55] Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малороссии, из частей коей оное наместничество составлено. Киев: Университетская типография, 1851. С.237-308.

без значних змін дійшли до того часу[56]. В короткому історичному опису Чернігівської губернії 1787 р. згадується замок і фортеця Чернігова з трьома брамами, земляним валом і ровами[57]. В кінці XVIII ст. подано опис укріплень, перелік дерев'яних і мурованих храмів у місті, а також заміських монастирів[58]. В одному із описів XVIII ст. зазначено: «полковая канцелярия каменная», що свідчить про цільове використання споруди[59]. В історичному і статистичному опису Чернігова М. Маркевича представлена історія чернігівської фортеці від часів Київської Русі до кінця XVIII ст., її перебудова 1670 р. заходами В.А. Дуніна-Борковського. Запропоновано описи валів і монастирів[60]. Значну цінність представляють «розписні списки» Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст., які складались під час передачі чернігівської фортеці від одного воєводи до іншого. «Розписний список» від 4 січня 1682 р. зафіксував стан забудови та характер міських укріплень, а також озброєння і склад залоги[61]. «Розписний список» 1701 р. містить цікаві відомості про топографію міста і чернігівську фортецю станом на початок XVIII ст. Верхнє місто зрублено з дуба у дві колоди. Подано перелік будівель з дерева, а про мурovані споруди не йдеться. Зафіксовано кількість брам та веж, згадуються храми, житлові та адміністративні споруди. Надаються дані про особовий склад залоги, запаси продовольства, грошей та зброї. В зазначений час перебували на службі 111 солдат і 12 кінних драгун[62].

В описі річок Чернігівського полку 1754 р. вміщено відомості про дві папірні на річці Немивні, які належали чернігівському Троїцько-Іллінському монастирю – власнику друкарні, заснованої Л. Барановичем. Вироблення власного паперу мало неабияке значення для друкування книжок у Чернігові[63]. Опис садиби чернігівського козака Андрія Коломійця дозволяє уявити, як жили жителі Чернігова у першій половині XVIII ст.[64].

---

[56] Описи Чернігова 60-х років XVIII ст. / Підгот. до друку і передмова О. Коваленка та І. Петреченко. Сіверянський літопис. 1997. №4. С.165-170.

[57] «Сокращенное историческое описание Черниговской губернии вообще и всякого города особо 1787 р. / Підгот. до друку і передмова О. Коваленка та І. Петреченко. Сіверянський літопис. 1995. №2. С.82-95.

[58] Топографічний опис Малоросійської губернії 1798-1800 років. Описи Лівобережної України кінця XVIII – початку XIX ст. Київ, 1997. С.24-127.

[59] Материалы для историко-статистического описания Чернигова. (Описание Чернигова 1765-1766 гг.). Черниговские губернские ведомости. 1852. №45. Отд. II. Часть неофиц.

[60] Чернигов. Историческое и статистическое описание Чернигова (Сочинение Н. Маркевича). Чернигов, 1852. 176 с.

[61] «Розписний список» чернігівської фортеці 1682 р./ Підгот. до друку і вст. стаття С.О. Половникової. Чернігівська старовина. Зб. наук. праць, присвяч. 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.88-95.

[62] «Розписний список» Чернігова 1701 р. / Підгот. до друку і передмова В.О. Харламова. Слов'яно-руські старожитності Північного Лівобережжя: Матеріали історико-археологічного семінару, присвяч. 60-річчю від дня народження О.В. Шекуна. Чернігів, 1995. С.91-92.

[63] Ведомость... какие в полку Черниговском реки и речки имеются... 1754 года августа 25 дня / По материалам А.М.Лазаревского. Труды Черниговской губернской архивной комиссии. Чернигов, 1908. Вып. VII С.11-52. Немильня – ліва притока Сожу. На ній село Нові Яриловичі.

[64] Ділова і народно-розмовна мова XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1976. С.312-317.

Цінними джерелами є описи помешкань і майна представників козацької старшини. Варто назвати перш за все опис рухомого майна гетьмана Івана Самойловича та його сина чернігівського полковника Григорія Самойловича 1690 р. Зокрема, зафіксовано посуд (21 тарілка) і великий рукомийник з олова, а також наявність олов'яних прутів для виготовлення виробів у майбутньому [65]. Важливим є опис маєтностей чернігівського полковника і наказного гетьмана Павла Полуботка 1724 р. Докладно описано «подворок» за Стрижнем, де були дві кам'яниці, а житлові споруди зведені з дерева. Наведено кількість, колір і характер килимів у кімнатах, живописні портрети та ікони. Згадуються меблі та кахляні печі, одяг, сідла, значні запаси тканин та інших матеріалів. Цінним є опис килимарської майстерні у селі Михайлівка поблизу Лебедина (нині Сумської області). Вона знаходилась у двох світлицях, де працювали 5 «коверниць». Окремо зберігали матеріал для двох килимів[66]. В описі майна Єлецької релігійної громади Чернігова від 4 березня 1922 р. подано короткий опис Успенського собору Єлецького монастиря. У розповіді про іконостас собору головна увага зосереджена на розміщенні ікон та різьблених позолочених царських воротах. В короткому описі Яківської церкви вказується розміщення ікон у невеликому іконостасі[67]. В описі чернігівської друкарні 1767 р. подані відомості про склад колективу працівників за спеціальностями, їхній сімейний стан і здоров'я. Коротко описано приміщення, де працювали люди[68].

Літописні пам'ятки містять цікаві й потрібні відомості для дослідження мистецтва Чернігова зазначеного періоду. У пам'ятці княжої доби «Повісті врем'яних літ» ідеться про те, що князь Володимир поставив зображення Перуна, в якому голова срібна, а вус золотий[69]. Це допомогло у визначені скульптурних творів (срібних «ідолів»), знайдених під час зведення будинку Колегіуму в Чернігові. Козацько-старшинський Літопис С. Величка містить дані про чудотворну ікону «Іллінської Богоматері» та тексти листів діячів культури того часу[70]. В Літопису Самовидця йдеться про візит чернігівського полковника Якова

---

[65] Опись движимого имущества, принадлежавшего Малороссийскому гетману Ивану Самойловичу и его сынам Григорию и Якову. 1690. Русская историческая библиотека, издаваемая археографическою комиссиею. СпБ, 1884. Т.8. Стб. 949-1204.

[66] Милорадович Г. Книжка пожиткам бывшаго черниговского полковника и детей его Андрея и Якова Полуботков составлена по Указу 1724 г. майором Михаилом Раевским лейб-гвардии сержантом Львовым. Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. Москва, 1862. Кн.3. V Смесь. С.1-133.

[67] Список членов и опись имущества Елецкой религиозной общины г. Чернигова.(04. 04. 1922). Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением «Скарбницы потребной» И. Галятовского. Чернигов, 2013. С.221-241.

[68] Мицик Ю. До історії чернігівської друкарні XVII-XVIII століть. Текст опису чернігівської друкарні 1767 р. Література та культура Полісся. Особливості розвитку культури XIII-XX ст. та її діячі. Ніжин, 1997 р. Вип.8. С.18-20.

[69] Повість врем'яних літ. Літопис (За Іпатським списком) / Пер. з давньоруської, післяслово, коментарі В.В. Яременка. Київ: Радянський письменник, 1990. С.133.

[70] Величко С. Літопис. Київ: Дніпро, 1991. Т.2. С.18, 537.

Лизогуба до Москви 1689 р.[71]. Чернігівський літопис являє собою цінне історичне джерело, яке містить відомості про важливі події XVII – XVIII століть. Для нашого дослідження має значення повідомлення про великі пожежі 1718 р. у Чернігові і Києві[72]. У літопису Мгарського монастиря на Полтавщині зосереджені цікаві дані про монастирське будівництво, про роботу там зодчого Й.-Б. Зауера, який до того зводив Троїцький собор у Чернігові. Цінним є докладний опис ритуалу закладення головного храму. Адже подібним чином це відбувалось і в Чернігові, у Троїцько-Іллінському монастирі[73].

Джерела особового походження несуть змістове навантаження, яке дозволяє повніше представити хід подій і подивитись на них з іншого боку. Вони представлені подорожніми записами Павла Халебського, зробленими під час мандрівки Україною в середині XVII ст. У Чернігові він не був, але для нас цінними є його думка про іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври (для порівняння з іконостасом чернігівського Успенського собору) і відомості про київську друкарню, її продукцію і зв'язки з чернігівською друкарнею [74]. Привертає увагу запис у щоденнику Дмитра Туптала у січні 1689 р. про доручення своєму живописцю написати копію чудотворної ікони «Руденської Богоматері»[75]. Багато цікавого є в листуванні того часу. В листах чернігівського архієпископа і культурного діяча Л. Барановича яскраво виявилось емблематичне мислення автора. В них ідеться 1689 р. про кошти для написання образів у чернігівському Троїцькому соборі. У листах Л. Барановича початку 1670-х років про друкування його книжки «Труби словес проповідних», облаштуванні друкарні у Новгороді-Сіверському та зловживання С. Ялинського. Перше видання листів Л. Барановича спочатку побачило світ на сторінках «Черниговских епархиальных известий», окремим виданням 1865 р. та в перекладі сучасною українською мовою[76]. Важливі деталі щодо будівництва чернігівського Троїцького собору постали в листі митрополита Сибірського і Тобольського Антонія Стаховського (колишнього чернігівського архієпископа). Він повідомив, що Л. Баранович на прохання ігумена чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Лаврентія Крщоновича дозволив володіти селом Козел задля привозу цегли і дров на зведення Троїцького собору[77]. В

[71] Літопис Самовидця. Київ: Наукова думка, 1971. С.149.

[72] Чернігівський літопис / Підгот. до друку, передмова і коментарі Ю. Мицика. Сіверянський літопис. 1996. №4. С.118.

[73] Літопис Мгарського монастиря (1682-1775) / Переказ українською літературною мовою, публікація і примітки В. Шевчука. Пам'ять століть. 1997. №1. С.11-36.

[74] Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. Москва: Университетская типография, 1897. Выпуск второй. 202 с. Халебський П. Україна – земля козаків. Подорожній щоденник. Київ: Український письменник; Ярославів Вал, 2008. 193 с.

[75] Ростовский Д. Диариуш. Летопись иже во святых отца нашего Дмитрия митрополита Ростовского. СпБ. 1796. С.366.

[76] Письма Преосвященного Л. Барановича. Изд. 2-е. Чернигов: Типография Ильинского монастыря, 1865. 256 с. Вибрані листи Л. Барановича. Чернігівські Афіни. Київ, 2002. С.58-126.

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

листі чернігівського архієпископа Антонія Стаховського до гетьмана І. Скоропадського 1720 р. висловлене прохання захистити чернігівську друкарню від гонінь[78].

Важливим джерелом є офіційні документи. Одним із них є «Пункти» щодо впорядкування роботи чернігівської друкарні (підписані Л. Барановичем 7 вересня 1679 р.), опублікований у XIX ст. і повторно за останні десятиріччя[79]. У науковому звіті Г.Н. Логвина про відрядження у Лівобережну Україну 1947, 1949, 1953 років йдеться про знахідки зеленої полив'яної черепиці на будівлях Суботова, Густинського та Новгород-Сіверського монастирів[80]. Безумовний інтерес для дослідження має опублікований перелік пожертв гетьмана І. Мазепи на конкретні пам'ятки і монастирі у грошовому вимірі. Серед них і пам'ятки Чернігова, які розглядаються в цьому дослідженні[81]. В «Синодику» столичного у XVII ст. Крупицько-Батуринського монастиря вміщено поминальний ряд роду гетьмана І. Мазепи, який включає імена його найближчих родичів. Це може допомогти в атрибуції зображень у чернігівському Троїцькому соборі[82]. Цікавим джерелом для вивчення пам'яток історії, архітектури і мистецтва є «Археологічні нотатки», зроблені Т.Г. Шевченком у другій половині 1845 – квітні 1846 р. за дорученням Археографічної комісії в різних місцях України, в тому числі і в Чернігові[83]. Про створення в 1920-х роках у Чернігові Державного історико-культурного заповідника, до складу якого увійшли пам'ятки Дитинця, йдеться у документі Українського комітету з охорони пам'яток[84]

У 1990 р. у Києві побачив світ збірник документів і матеріалів від княжих часів до сьогодення, присвячений 1300-річчю Чернігова. Деякі документи взяті із центральних і республіканських архівів, але головна їхня частина зберігається в Державному архіві Чернігівської області. Багато документів опубліковані вперше. Текст доповнюють ілюстрації та фотокопії документів[85]

«Абрис Чернігівський» 1706 р. є вельми важливим картографічним джерелом з історії архітектури, містобудування, мистецтва і фортифікації початку XVIII ст. Зафіксована основна структура міста Чернігова, архітектурні ансамблі й комплекси, окремі пам'ятки

---

[78] Лазаревский А. К истории черниговской типографии: письмо черниговского архиепископа А. Стаховского к гетману Скоропадскому 1720 г. / Сообщил А. Лазаревский. Киеваская старина. 1886. Т.15. VIII. С.574-575.

[79] Лазаревський А. Два документа к истории Черниговской типографии. Киевская старина. 1886. Т.16. №11. Ноябрь. С.571-579. Пункти щодо впорядкування друкарні в Чернігові. Чернігівські Афіни. Київ, 2002. С.267-270.

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

[81] «Не могла старшина підрахувати побожних пожертв ясновельможного». Пам'ятки України. 1991. №6. С.20-21.

[82] Синодик Крупицько-Батуринського монастиря / Підгот. до друку і вст. стаття І. Ситого. Сіверянський літопис. 1997. №5. С.40-64.

[83] Шевченко Т.Г. Археологічні нотатки. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів. Київ, 2003. Т.5. С.213-219.

[84] Звіт про роботу Українського комітету охорони пам'ятників культури при Наркомі освіти за термін з II Пленуму (з 23.05 30 р.) по III Пленум (12.05 31 р.). Пам'ятки України. 1997. №2. С104-115.

[85] Чернигову 1300 лет: Сб. документов и материалов. Киев: Наукова думка 1990. 368 с.:ил.

архітектури, річки Стрижень і Десна. Представлені фасади різних споруд з точним відтворенням архітектурних деталей. Житлова забудова позначена умовно. Головні відстані позначені літерами і цифрами. Цьому мальованому плану Чернігова властиві певний схематизм і умовність, властиві картографії того часу[86].

Зображальні джерела містять різноманітну інформацію про твори архітектури і мистецтва, особливості життя людей. Зображення на сторінках книжок зазначеного періоду поділяються на дві групи – мініатюри рукописних книжок і гравюри стародруків. Значний інтерес являють ілюстрації рукописного Служебника Л. Барановича, створеного у Новгороді-Сіверському 1665 р. У них відтворені інтер'єри споруд, зображені прапори, представлені портретні зображення історичних осіб[87]. У гравюрах чернігівських і новгород-сіверських стародруків представлені пам'ятки архітектури Спасо-Преображенського монастиря у Новгороді-Сіверському, чернігівського Борисо-Глібського собору. Але найчастіше можна бачити зображення західного фасаду Троїцького собору – головної споруди чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, якому належала друкарня. Також у гравірованому вигляді відтворені чернігівські чудотворні ікони Єлецької і Іллінської Богоматері. Причому, у Новгороді-Сіверському в 1676 р. вперше на Лівобережній Україні з'явилась гравюра на металі.

Представляють інтерес портретні зображення чернігівських полковників В.А. Дуніна-Борковського і П. Полуботка, на яких фрагментарно представлені килими на столах. Акварель художника Д.І. Іванова 1810 р., зроблена під час першої історико-археологічної експедиції в Україну, зображує собори чернігівського Дитинця і, особливо важливо, будинок Колегіуму до пізніших перебудов[88]. Значну культурно-історичну цінність має акварель В.Г. Кричевського із зображенням килима з гербом Павла Полуботка, який не зберігся до наших днів.

Важливим джерелом інформації є фотодокументи. У складі писемного джерела (кандидатська дисертація Ю.С. Асєєва) в додатках вміщено фотографію старого іконостасу київської Кирилівської церкви, зроблену О. Праховим у 1881 р. і віднайдену автором дослідження[89]. Цей іконостас за різьбленням і композиційно близький іконостасу Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. Документальні фотографії і креслення пам'яток архітектури України (в тому числі і чернігівських), які зафіксували

---

[86] Рукописний план Чернігова «Абрис» виконаний на папері з використанням олівця, туші, пера, пензля. Розмір 63х97 см. Зберігається у зібранні малюнків, карт, планів, креслень і гравюр Петра І у відділі рукописів бібліотеки Академії наук Росії в Петербурзі.

[87] Служебник Л. Бараноича. Новгород-Сіверський, 1665. 2. Розміри 31х18 см. 274 арк. Державний історичний музей у Москві. (Синод 271). Автори ілюстрацій, особливо титульного аркуша, орієнтувались на графіку київських видань.

[88] Документи першої історико-археологічної експедиції в Україну / Вст. стаття, публікація, коментарі О. Толочка. Київська старовина. 1998. №3. С.175-191. З української старовини. Альбом. Київ: Мистецтво, 1991. С.210.

[89] Асеев Ю.С. Архитектура Кирилловской церкви: дис. кандидата архит. наук. Киев, 1946. Табл. 54-56.

їхній стан на 1954 р., опубліковані в окремому виданні[90]. Інші фотографії чернігівських пам'яток, зроблені різними людьми в різний час, теж виступають важливими джерелами, особливо в тому випадку, коли пам'ятки не збереглися до наших днів.

Речові джерела представляють пам'ятки монументального литва – дзвони і гармати XVII – XVIII століть із зібрання Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Маються на увазі дзвони, призначені для чернігівських храмів, твір 1695 р. для чернігівського Єлецького монастиря та інший 1720 р. з гербом Павла Полуботка для Вознесенської церкви Чернігова. Гармати на замовлення полковників І. Чарниша та М. Милорадовича являють собою зразки творів з бароковими оздобами, які входять до складу колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Таким чином, актуалізована джерельна база дослідження мистецтва Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть є достатньо репрезентативною задля досягнення поставленої мети та вирішення сформульованих завдань.

1.3. Методологія та методи дослідження

Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові принципи об'єктивності та історизму, які дають можливість цілісно розглянути мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть, простежити особливості його розвитку, творчість окремих митців та їхні твори. Методологія виступає як система методів і підходів, які взаємно пов'язані між собою і доповнюють один одного. Метод історіографічного аналізу дозволяє з'ясувати стан наукового вивчення проблеми. Конкретно-пошуковий метод допомагає визначити основні напрямки дослідження. Історичний підхід забезпечує розгляд розвитку мистецтва згідно з хронологією з урахуванням внутрішніх і зовнішніх закономірностей. Картографічний метод враховує особливості розвитку картографії станом на початок XVIII ст. Мальований план міста (Абрис Чернігівський) 1706 р. відтворив елементи ландшафту, розміщення частин фортеці і архітектурних ансамблів. Порівняльний метод дозволяє виявити схожість і відмінність художньої творчості різних народів, виявити своєрідність і місце мистецтва Чернігова зазначеного періоду в загальноукраїнському і європейському художньому процесах. Для проведення атрибуцій пам'яток архітектури і мистецтва Чернігова застосовано іконографічний (візуальний) метод, коли мистецькі зображення архітектурних споруд і чудотворних ікон дають уявлення про їхній вигляд і зміни, яких вони зазнавали протягом століть. Цікаве і корисне застосування порівняльно-стилістичного аналізу творів графіки на сторінках чернігівського видання книжки «Царський путь хреста Господнього» 1709 р. з ілюстраціями одноіменного латиномовного твору Б. Хефтена (Антверпен, 1635 р.) у перекладі І. Максимовича. Застосування міждисциплінарних підходів збагачує категоріальний апарат, методи різних наук. Застосовані методи і підходи дозволяють опрацювати джерела, систематизувати закладену в них інформацію, провести дослідження і зробити обґрунтовані висновки.

[90] Памятники архитектуры Украины. Чертежи и фотографии. Киев, 1954. 42 с.:ил.

Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть

Розділ другий

2.1. Містобудування та оборонна архітектура

Первісна забудова Чернігова з'явилась неподалік від того місця, де в Десну впадає її притока річка Стрижень. Місто знаходиться у північній частині території сучасної України. Згідно з переписом всього тяглового населення (міщан і селян, які сплачували податки) в Чернігові в 1666 р. налічувалось 314 дворів (крім козаків і духовенства). В цих дворах мешкало 467 осіб чоловічої статі. В цілому ж на той час в Чернігові проживало дещо більше 2 тисяч людей. Жителі міста займались сільським господарством, ремеслами і торгівлею. Чернігову належали 3 млини і 12 озер[1].

У 1721 р. також було проведено перепис населення міста в зв'язку з квартируванням у Чернігівському і Стародубському полках військовиків Мекленбурзького корпусу. Вносились відомості лише про кількість дворів та їхню приналежність. Про заняття та майнове становище жителів відомості відсутні. Всього в Чернігові в 1721р. налічили 631 двір. Старшинських дворів було 18, попівських – 17, церковних причетників – 2, міщанських – 141, козацьких – 245, бобильських – 178, шинкових – 30. Селянські двори не зазначені[2]. Всього жителів проживало більше 3 тисяч. Крім того, в Чернігові постійно перебував гарнізон російських військ, чисельність яких не була сталою і часто змінювалась.

Важливе значення для розвитку Чернігова мали привілеї, яких він набув у зв'язку з отриманням магдебурзького права ще в 1623 р. 27 березня 1623 р. польський король Сигізмунд III пожалував Чернігову привілеї на магдебурзьке право. Відтоді у місті діяв магістрат як орган міщанського самоврядування. Він займався міським господарством, фінансами, судочинством і опікувався питаннями правопорядку. Це було підтверджено грамотою короля Сигизмунда III про надання магдебурзького права Чернігову від 4 квітня 1623 р. Магдебурзьке право для Чернігова було підтверджено Універсалом гетьмана Богдана Хмельницького від 8 листопада 1649 р., привілеєм польського короля Яна Казиміра від 1 липня 1650 р., жалуваними грамотами московського царя Олексія Михайловича від 26 червня 1655 р. від січня 1660 р. та 3 листопада 1666 р. Варто також згадати царську грамоту від 26 березня 1690 р [3].

Як відзначають дослідники, Чернігів знаходиться у виняткових природних умовах, які значною мірою зумовили і роль міста у вітчизняній історії. Воно розміщене в центрі великої фізико-географічної області. яка займає більшу частину українського Полісся на

---

[1] Швидько Г.К. Цінне джерело з історії Чернігівщини (переписна книжка 1666 р.). Перша Чернігівська обласна наукова конференція з історичного краєзнавства: Тези доповідей, Чернігів, 1985. С.54-55.

[2] Швидько Г.К. Перший загальний перепис дворів населених пунктів Чернігівського полку1721 р. Друга Чернігівська обласна наукова конференція з історичного краєзнавства (грудень 1988): Тези доповідей. Чернігів-Ніжин, 1988. Вип. 2. С.61-62.

[3] Доманова Г. Королівські привілеї, царські грамоти та гетьманські універсали Чернігівського магістрату. Місцеве самоврядування та статутне право в Україні. Збірка матеріалів. Чернігів, 2003. С.53-61. Чернігів магдебурзький: зб. законодавчих та публічно-правових актів XVII – першої половини XVIII ст.: / Упорядкування, вст. стаття і покажчики Г.С. Доманової, О.Б. Коваленка, Ю.А. Мицика. Чернігів: «Десна Поліграф», 2023. 168 с.

Лівобережжі. Чернігів виник на тому місці, яке є не лише центром зазначеного регіону, а й своєрідним природним фокусом місцевості. Місто знаходиться на межі двох головних фізико-географічних підобластей. Перша – це Дніпровсько-Деснянське Полісся в долинах Дніпра і Десни, а також прилеглі низинні місця. Друга – це Городнянсько-Чернігівське Полісся на дещо підвищеному місці.

На правобережній рівнинній підвищеній частині Чернігова і на його околицях межують (і сходяться) три фізико-географічні райони. Маються на увазі Любецько-Чернігівська моренно-зандрова рівнина, Ріпкинсько-Чернігівська лесова рівнина та Дніпровсько-Замглайська заболочена рівнина. Кордон між першими двома проходить долиною ріки Стрижень. Таким чином, біля гирла Стрижня сходяться три типи ландшафтів. А за кілька кілометрів вище по Десні до Чернігова наближається четвертий тип ландшафту – Дніпровсько-Замглайські заболочені рівнини. Отже, таке місцезнаходження Чернігова забезпечило не лише стратегічні переваги, але і завдяки природній розмаїтості і сприятливі умови для ведення господарства.

У самому місті виділяються три природні вузли. Перший – це територія Чернігова разом з поселеннями, пов'язаними з ним. Другий вузол як фокус просторової структури – є Дитинець. Він займав невеликий мис, який виступає в заплаву Десни. Саме тут перетнулися головні природні напрямки, які пов'язані з провідними природними утвореннями. Головну природну вісь міста становить лінія схилів правого берега Десни. З Дитинцем пов'язані головні елементи місцевості. Таке розміщення Дитинця було дуже вигідним з погляду контролю над довкіллям і одночасно забезпечувало візуальні зв'язки з ним. Отже, природні умови зумовили провідне місце цієї частини Чернігова в структурі стародавнього міста.

Третій природний вузол знаходиться на розі мису Дитинця. Це місце найближче від інших до Десни. На нього орієнтовані головні елементи природного ландшафту. Саме там знаходилась цитадель або Верхній замок – найбільш укріплена частина міста. Природне і штучне середовище виступають в єдності і взаємно доповнюють одне одного[4]. Зручність місцезнаходження Чернігова полягала і в тому, що до нього сходились басейни рік Десни, Снову та Сейму. Завдяки невеликим річкам і водоймищам Чернігів був зв'язаний з Любечем. А це давало прямий вихід до Дніпра – головної водної артерії. Якщо просуватись проти течії Десною і Сеймом, то відкривався шлях на схід.

Все викладене і зумовило виникнення Чернігова саме на цьому місці. Залишки поселень людей на терені міста походять від часів неоліту та бронзового віку. Відомі також городища VII – VIII століть, на основі яких формувалося місто. Вони знаходились на місці Дитинця (нині територія Валу), Алеї Героїв, далі на високому правому березі Десни, а також на лівому березі річки Стрижень. Тоді одночасно існували укріплені городища і неукріплені селища. В тодішній панорамі провідне місце займали великі кургани, на-

[4] Водзінський Є. Є. Структура та історико-культурна цінність ландшафтно-археологічного комплексу Чернігова. Друга Чернігівська обласна наукова конференція з історичного краєзнавства (грудень 1988): Тези доповідей. Чернігів-Ніжин, 1988. Вип. 2. С.130-131.

сипані із землі. Висота деяких з них була більшою за 10 м. На думку деяких дослідників (В. Богусевич), у X – на початку XI століть княжий двір існував на горі, де пізніше постав Єлецький монастир. За князювання Мстислава Володимировича у 30-х роках XI ст. чернігівський Дитинець розмістився на території сучасного Валу. Відтоді почалося активне муроване будівництво і взагалі забудова Чернігова.

Відомий дослідник чернігівського зодчества. планування і забудови міста А.А. Карнабіда виділив основні етапи в плануванні і забудові міста. Перший етап охоплював XI ст. і початок XII ст. Тоді заснувався новий княжий двір – Дитинець на території сучасного Валу. Його план наблизився за формою до трапеції, а площа до 8 га. Північно-західний, південно-західний та південно-східний кордони Дитинця наклалися на попередні укріплення – земляні вали вздовж сучасних вулиць Преображенської, Підвальної та Проспекту Миру.

Північно-східна межа проходила зі сходу від колишнього будинку губернатора (нині Чернігівський обласний історичний музей ім. В.В. Тарновського) – на відстані біля 120 м від Спаського собору. Тоді ж постав і «Окольний град «площею 26,4 га, який відділявся від Дитинця ровом і валом. На захід від Дитинця забудовується Третяк площею 19,5 га. Мабуть, уже тоді з'явились вулиці-дороги, напрямок яких зумовили зовнішні шляхи, які колись зв'язували городища. Вони і стали основою планування Чернігова XI –XII століть. Вірогідно, таким чином сформувались дороги до Києва, Любеча, Новгорода-Сіверського та Вщижа. Вони майже збігаються з нинішніми вулицями Київською, Любецькою, імені Т.Г. Шевченка та проспектом М. Грушевського. Ці вулиці-дороги і контури укріплень Дитинця визначили початки формування радіально-кільцевої системи планування давнього Чернігова. Саме в центрі Дитинця в 30-х роках XI ст. закладений мурований Спаський собор – головний храм міста і Чернігівського князівства. Перед його західним фасадом знаходився головний майдан, на якому можна було бачити і палацові споруди.

На новому етапі в XII ст. на схід від Дитинця створюється новий двір князя Святослава Всеволодовича. Загальна площа Дитинця разом з дворами князів Мстислава і Святослава наблизилась до 15 га. З північного сходу Дитинець став обмежувати високий правий берег річки Стрижень. На місці зруйнованого «терема» чи храму будується мурований однобанний тринавний Борисоглібський собор – видатна пам'ятка чернігівської архітектурної школи XII ст. На дворі Святослава в 1174 р. заложили тринавну Михайлівську церкву. Вона знаходилась між Прогорілими та Водяними воротьми Дитинця. Північніше від неї в 80-х роках XII ст. зводиться Благовіщенська церква. Вона була зруйнована під час монголо-татарської навали. До кінця XII ст. в основному склався архітектурний комплекс дворів князів Мстислава і Святослава. Вірогідно, центральною частиною Дитинця залишався княжий двір Мстислава. На той же час склалися контури укріплень Дитинця з Київськими (Любецькими), Прогорілими та Водяними воротьми. Вони і утворили в майбутньому композиційну та функціональну основу нової фортифікаційної системи.

Третій етап почався після татаро-монгольської навали та лихоліть XIII – XV століть і продовжувався до 1618 р. Тоді чернігівська земля входила до складу Московської держави. За свідченням Никонівського літопису в 1531 р. зроблено нові дерев'яні укріплення, і Чернігів став доволі сильною фортецею на південно-західному кордоні Росії. Можливо, тоді на виступаючому до Десни розі (мису) Дитинця збудовано внутрішній (верхній) замок. Четвертий етап припадає на часи, коли Чернігівщина входила до складу Польщі. Борисоглібський собор перебудували на домініканський костьол. Мабуть, тоді ж на місці однокамерного терема XI ст. зведено надбрамну дзвіницю, яка простояла до другої половини XVIII ст. З середини XVII ст. почався новий етап, який залишив по собі помітний слід в забудові Чернігова[5].

Джерельну базу у вивченні містобудування та оборонної архітектури Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть становить корпус писемних та мистецьких образотворчих джерел, а також праці дослідників. Вони засвідчили зміни в названих галузях архітектури. Велику документальну цінність являють собою «Розписні списки», які складались під час передачі чернігівської фортеці від одного воєводи до іншого. Стан забудови та характер укріплень Чернігова на початку 1680-х років засвідчив «Розписний список» Чернігова від 4 січня 1682 р. Він подав відомості також про озброєння і склад військового гарнізону. Цей список складений на час передачі чернігівської фортеці від стольника і полковника Степана Янова до стольника і воєводи князя Михайла Кропоткіна[6]. Для дослідження може прислужитися зображення частини чернігівської фортеці на чудотворній іконі чернігівської Єлецької Богоматері, написаної в 1690-х роках.

«Розписний список» Чернігова 1701 р. містить відомості про топографію міста, характер оборонної архітектури. Подано розміри земляних валів, зазначено кількість брам і веж, згадуються храми, житлові та адміністративні споруди. Вміщено відомості про особовий склад гарнізону фортеці, запаси харчів, грошей та зброї[7].

Важливим джерелом з історії містобудування і архітектури Чернігова є рукописний і мальований план міста – «Абрис Чернігівський» 1706 р. Вірогідно, він створений прапорщиком Іваном Долинським на великому аркуші паперу (63х97 см. Туш, перо, пензель, олівець). Фотокопія плану зберігається в фондах Чернігівського обласного історичного музею ім.В.В. Тарновського (Інв. № ВФ-4295). На «Абрисі Чернігівському» зображені ар-

[5] Карнабіда А.А. Минуле і сучасне стародавьогго центру Чернігова – Дитинця. Український історичний журнал. 1972. №3. С.91-93. Карнабіда А.А. Чернігів. Архітектурно-історичний нарис. Вид. 2-е. Київ: Будівельник, 1980. С.12-40.

[6] Из розписного списка стольника, воеводы и полковника московских стрельцов С.И. Янова об укреплениях Чернигова, указных грамотах и сосоянии казны. Чернигову 1300 лет: Сб. документов и материалов. Киев, 1990. С.46-48. «Росписной список» чернігівської фортеці 1682 р. / Підгот. до друку і вст. стаття С.О. Половникової. Чернігівська старовина. Зб. наук. праць, присвяч. 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.88-95.

[7] Розписний список Чернігова 1701 р. / Підгот. до друку та передмова В.О. Харламова. Слов'яно-руські старожитності Північного Лівобережжя. Матеріали історико-археологічного семінару, присвяч. 60-річчю від дня народження О.В. Шекуна. Чернігів, 1995. С.91-92.

хітектурні ансамблі і окремі споруди Чернігова з околицями та елементами ландшафту[8].

Стан Чернігова і фортеці письмово зафіксовано також у 1718 р. В документі зазначено, що укріплення із дубових колод всі згнили. Стіни з дерева замінюються земляними валами з бастіонами («раскатами»). Описано частини міста, подано основні розміри його складових, відомості про особовий склад залоги та стан озброєнь. Цей документ зафіксував на початок XVIII ст. перехід у чернігівській фортеці на нову фортифікаційну бастіонну систему[9].

Чернігівська фортеця проіснувала до кінця XVIII ст. У зв'язку із відсутністю воєнної загрози вона була ліквідована в 1799 р.[10]. В описах Чернігова XVIII ст. зафіксовано планування міста та оборонні споруди, які зазнали незначних змін після другої половини XVII – початку XVIII століть. У 1765 – 1769 роках проведений Генеральний (Румянцівський) опис Лівобережної України. В рамках цієї акції упорядковано короткий опис Чернігова[11]. В топографічному опису Чернігова 1783 р. згадуються давні укріплення міста із замком і ровами, що збереглися на той час[12]. Серед описів Чернігова виділяється праця О. Шафонського 1786 р. Міські укріплення автор поділяв на старі й нові. Йшлося також про різні частини міста, брами та окремі споруди. О. Шафонський зазначив, що міські жителі називали фортецю Старим містом, а нове знаходилось за ним всередині старого валу. Подано також опис ансамблів чернігівських монастирів[13].

У скороченому опису Чернігова 1787 р. зазначено, що Чернігів тоді мав замок і фортецю з трьома брамами. Вони були обнесені земляним валом, ровом і палісадом[14]. У топографічному опису Малоросійської губернії 1798-1800 років теж згадуються давні укріплення Чернігова з валами і замком. Перелічено муровані й дерев'яні будинки та храми у місті, а також будівлі заміських монастирів[15].

У 1846 р. Т.Г. Шевченко за дорученням Тимчасової комісії для розгляду давніх актів (Київ) перебував у Чернігові. В своїх «Археологічних нотатках» він залишив згадку про

---

[8] План знаходиться у відділі рукописів Бібліотеки Російської академії наук у Петербурзі в зібранні планів, карт, креслень, малюнків, гравюр Петра 1. Повністю «Абрис чернігівський» опублікований: Пляшко Л. Найдавніший план Чернігова. Наука і культура. Україна: Щорічник. Київ, 1989. Вип.23. С.241-244. Чернігівщина: Енцикл. довідник. Київ: УРЕ, 1990. С.31-32; Табл. XXXIII.

[9] Мышлаевский А.З. Крепости и гарнизоны Южной России в 1718 г. СпБ, 1897. С.VIII-X, 19.

[10] Чернігівщина. Енцикл. довідник. Київ: УРЕ, 1990. С.890.

[11] Из описания Чернигова по Генеральной ревизии Черниговского полка 29 мая 1776 г. Чернигову 1300 лет. Сборник документов и материалов. Киев, 1990. С. 52-54. Описи Чернігова 60-х років XVIII ст. / Підгот. до друку і передмова О. Коваленка та І. Петреченко. Сіверянський літопис. 1997. №4. С.165-170.

[12] Из топографического описания Чернигова 1783 г. Чернигову 1300 лет. С.57-58.

[13] Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание. Киев, 1851. С.241-245, 263-272, 273-278, 287-290.

[14] «Сокращенное историческое описание Черниговской губернии вообще и всякого города особо» 1787 р. / Підгот. до друку і передмова О. Коваленка та І. Петреченко. Сіверянський літопис. 1995. №2. С.82-95.

[15] Топографічний опис Малоросійської губернії 1798-1800 років. Описи Лівобережної України XVIII – початку XIX ст. Київ, 1997. С.32.

чернігівську фортецю та гармати[16]. М. Маркевич переповів історію чернігівських укріплень від часів Київської Русі і до закриття фортеці в кінці XVIII ст. Автор зазначив, що в 1670 р. чернігівський полковник В. Дунін-Борковський збудував у Чернігові нову фортецю в південно-східному куті старої. Вона мала 7 полігонів (мабуть, бастіонів) по периметру більш ніж на півтори версти. Цю фортецю назвали «новим містом». Далі подано описи валів та монастирів. Загалом для праці М. Маркевича, як і для більшості публікацій XIX ст., характерний описовий характер[17].

Матеріали топографічних описів Чернігова, опублікованих протягом XIX ст., використані в книжці М. Маркова про давні пам'ятки Чернігова та в нарисі історії міста до тисячолітнього ювілею згадки про Чернігів у літопису[18]. П. Іловайський в своїй праці навів дані про задовільний стан чернігівської фортеці в 1738 р. Автор зауважив, що на всіх бастіонах розставлені гармати[19].

Після Другої світової війни дослідники в своїх працях торкаються питань історії містобудування та оборонної архітектури зазначеного періоду. І.О. Ігнаткін з посиланням на свідчення сучасників фортеці зазначив, що вона в другій половині XVIII ст. мала три брами та сім церков. Дослідник опублікував план Чернігова 1776 р. з фортецею[20]. М.П. Цапенко наголосив, що одним із надзвичайно цікавих міських ансамблів того часу був чернігівський кремль, який формувався протягом багатьох століть. Не обминув він увагою і ансамблі чернігівських монастирів[21].

Г.Н. Логвин звернув увагу на перебудови укріплень Чернігова в другій половині XVII століття та особливості архітектурних ансамблів чернігівських монастирів – П'ятницького, Єлецького та Троїцько-Іллінського. Але слід зауважити, що ці видання мали науково-популярний характер[22]. А.А. Карнабіда спирався передовсім у своїх дослідженнях на оригінальні плани Чернігова XVIII – XIX століть, в яких знайшли відображення планування, забудова і фортифікаційні споруди міста другої половини XVII – початку XVIII століть. Дослідник подав графічний аналіз розвитку силуету Чернігова з боку річки Десни від XI ст. до XX ст.[23]. В.О. Ленченко відзначив, що «Абрис Чернігівський» 1706 р. зафіксував стан укріплень Чернігова напередодні їхньої реконструкції.

---

[16] Шевченко Т.Г. Археологічні нотатки. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів. Київ, 2003. Т.5. С.217-219.

[17] Чернигов. Историческое и статистическое описание Чернигова. Сочинение Н. Маркевича. Чернигов, 1852. С.19-34, 57-65.

[18] Марков М.Е. О достопамятностях Чернигова. Чернигов: Типография губернського земства, 1882. С.2-25.

[19] Черниговская старина по преданиям и легендам (Очерк П.И. Иловайского. Чернигов: Типография губернского правления, 1898. С.15.

[20] Игнаткин И.А. Чернигов. Москва: Гос. издательство литературы по строительству и архитектуре, 1955.С.19-21.

[21] Цапенко М.П. Архитектура Левобережной Украины XVII – XVIII вв. Москва: Стройиздат, 1967. С.65-68.

[22] Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1965. С.11-122. 2-е видання. 1980. С.9-144.

[23] Карнабіда А.А. Чернігів. Архітектурно-історичний нарис. Вид. 2-е. Київ: Будівельник, 1980. 128 с.: іл.

Вони повторили обриси укріплень часів Київської Русі. Подано прорис мальованого плану Чернігова 1706 р.[24].

Українським містам XVIII ст. присвячена окрема книжка Л.А. Пляшко. Авторка розглянула особливості фортець Лівобережної України, їхню структуру, забудову та містобудівельні засади. Йшлося також про Чернігів початку XVIII ст. на основі надрукованого в цій же книжці «Абрису Чернігівського» 1706 р.[25]. Важливе значення для дослідників Чернігова мав вихід з друку в 1990 р. енциклопедичного довідника «Чернігівщина». В ньому побачили світ статті, присвячені містобудуванню, чернігівській фортеці, «Абрису Чернігівському» 1706 р. та архітектурним ансамблям чернігівських монастирів[26]. Аналізу планів українських міст часів Гетьманщини (в тому числі й Чернігова) присвячені праці В.В. Вечерського. Особливу увагу він приділив «Абрису Чернігівському» 1706 р.[27].

Таким чином, маємо цілий комплекс писемних і образотворчих (іконографічних) джерел. З них лише деякі використані дослідниками (здебільшого, частково). Крім того, деякі з названих джерел опубліковані останніми роками і ще не увійшли до активного наукового обігу. Відтак, ступінь вивченості містобудування та оборонної архітектури Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть не можна назвати задовільним. Відсутня картина змін і розвитку містобудування та фортифікаційної справи протягом досліджуваного періоду. Тому постає завдання відтворити цей процес на основі різноманітних джерел з використанням всього того, що зроблено попередніми дослідженнями, показати містобудівну ситуацію та особливості оборонної архітектури Чернігова зазначеного періоду.

Слід відзначити, що в другій половині XVII – початку XVIII століть одним із головних визначальних чинників у побудові нових і розбудові старих історичних міст Лівобережної України була нагальна вимога забезпечити обороноздатність населених пунктів, захист їх від нападів ворогів. Саме засади фортифікації визначили планувальні особливості міста в органічному поєднанні з характером рельєфу.

Містобудування та оборонна архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть, як уже зазначалось, багато в чому продовжили традиції доби Київської Русі. Окремі укріплені частини давньоруського Чернігова продовжували існувати і в XVII ст., але, звичайно, в оновленому вигляді. Ще «Закон градський», який входив до складу «Мірила праведного» XIII ст., вимагав прозорості забудови і можливості відкритого бачення як архітектурних домінант, так і природного довкілля. Ще з часів Київ-

[24] Ленченко В.А. К истории дерево-земляных укреплений на Украине в XVII – XVIII вв. Исследование и охрана архитектурного наследия Украины: Сборник. Киев, 1980. С.93-95.

[25] Пляшко Л.А. Подорож до міста XVIII століття. Київ: Наукова думка, 1980. 151 с.: іл.

[26] Чернігівщина: Енцикл. довідник. Київ: УРЕ, 1990. С.457-459, 889-890.

[27] Вечерський В. Архітектура другої половини XVII – 70-х років XVIII ст. Історія української архітектури. Київ, 2003. С.195-206. Його ж. Система укріплень Чернігова ранньомодерного часу – втрачена пам'ятка українського містобудівного мистецтва. Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи: Зб. наук. праць, присвяч 1100-літтю першої літописної згадки про Чернігів. Чернігів, 2007. С.540-553.

ської Русі адміністративний, сакральний і політичний центр зосереджувався в найбільш укріпленій частині міста.

У другій половині XVII ст. містобудування на Лівобережній Україні помітно активізувалось. Його теоретичною основою стала праця О. Радишевського «Устав ратных, пушечных и других дел, касающихся до воинской науки» 1621 р. Один із її розділів присвячений питанням містобудування. Планування і архітектурна форма міста набули ідеологічного осмислення і рис канонічності у «Требнику» Петра Могили 1646 р. Санітарні, протипожежні норми і вимоги фортифікації викладені ще в кінці XVI ст. в «Соборном уложении». Для Чернігова того часу був характерний поліцентричний тип містобудівної композиції, коли центри окремих планувальних районів відзначали вертикальні домінанти. До цього треба долучити наявність Борисоглібського, П'ятницького, Єлецького та Троїцько-Іллінського монастирів. Вони сформувались та функціонували як самостійні містобудівні утворення з урахуванням і використанням особливостей місцевого ландшафту[28].

Власне місто Чернігів другої половини XVII – початку XVIII століть знаходилось на місці стародавнього Дитинця. Відтворенню його планування та зовнішнього вигляду мають допомогти вже згадані писемні та образотворчі (іконографічні) джерела. Вони дозволяють з'ясувати і важливі деталі облаштування фортифікаційних та інших споруд. У «Розписному списку» Чернігова 1682 р. описані укріплення міста, які зроблені по-новому, в порівнянні із системою фортифікації часів Київської Русі. В домонгольський період над схилами яруг чи долин або на земляних валах ставили кліті з колод найчастіше розміром приблизно 3х3 м двома чи трьома рядами. Кліті ставились впритул одна до одної. Нижні частини таких городень укріплювали укосами із землі. Із зовнішнього боку для більшої міцності додавали мурування із необпаленої цегли з дерев'яними субструкціями. Городні заповнювали землею, а верхні їхні частини, які виступали над рівнем укосів, обмазували глиною для протистояння пожежам і підпалам. На городнях влаштовували «заборола» у вигляді дерев'яних стінок з бійницями, які деколи виступали за зовнішню лінію стіни. Цікаво, що в клітях городень з внутрішнього боку міста влаштовувались приміщення житлового та господарського призначення[29]

З часом недосконалість такої конструкції, яка виявилась у великих витратах деревини, нерівномірності осадки городень, зумовили перехід до влаштування оборонних стін «тарасами». За нової системи дві паралельні рублені стіни з'єднувались через певні відстані поперековими стінами. Утворені таким чином кліті засипались землею та камінням. Іноді деякі кліті залишались незаповненими і тоді з них вівся нижній бій. Верхи над стінами із «тарас» влаштовувався бойовий хід. Для ведення обстрілу простору без-

[28] Чернігівщина: Енцикл. довідник. Київ: УРЕ, 1990. С.458-459. Вечерський В. Архітектура другої половини XVII – 70-х років XVIII ст. Історія української архітектури. Київ, 2003. С.196. В 1681-1683 роках Адам Зернікау у Батурині написав трактат про фортифікацію за голландським і новим методом (бастіонним). Автобіографію А. Зернікау опублікував С. Мащенко у журналі «Сіверянський літопис». 2002. №3. С.21-23.
[29] Асєєв Ю. С. Архітектура Київської Русі. Київ: Будівельник, 1969. С.13-14.

посередньо біля стіни фортеці («підошвенний бій») влаштовували «облами». Для цього стіни бойового ходу виносились за зовнішній рівень великої стіни на дерев'яних консолях. В стіні і в підлозі «обламу» робились бійниці. Зверху бойовий хід перекривався двосхилим дахом на кроквах, який з боку міста спирався на дерев'яні стовпці. Найбільш важливі частини міста оточували стіни із «тарас», а посад найчастіше захищала стіна тином (частоколом) із вертикально закопаних у землю колод. Вони загострювались угорі і з'єднувались між собою посередині настилом. З цього настилу і від рівня землі з бійниць, а також з-поміж загострених верхівок колод захисниками міста вівся вогонь по ворогу. Важливим елементом фортифікаційних споруд були бойові вежі[30]. Подібним чином будували не лише в Росії, а і в багатьох містах Лівобережної України, де стояли гарнізони московських військ. Це стосується повною мірою і Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть.

У «Розписному списку» Чернігова 1682 р. записано, що місто Чернігів нове. Малось на увазі, що недавно були зроблені нові укріплення із дубової деревини в дві колоди з «тарасами». У міській стіні між двома колодами зробили відступ у пів аршина (близько 36 см) для засипки землею. «Облами» влаштували із дубових брусів. З боку річки Стрижень знаходилась вежа з проїзною брамою до нижнього міста. Біля цієї вежі була хвіртка до нижнього острогу, де жили ратні люди царя – солдати і стрільці. На той час було також 5 веж ранішої побудови і нова дубова башта. В документі підкреслено, що ця вежа і нові укріплення збудовані в 1681-1682 роках. Нижній острог захищав ряд стоячих осикових колод. До нього вели дві брами. Але ці укріплення на той час вже були давніми і в багатьох місцях навіть попадали.

Далі в «Розписному списку» 1682 р. подано перелік того, що знаходилось у «верхнем городе Чернигове». Біля проїзних воріт – 2 пищалі залізні. А «по башням и под навісом наряду» чотири пищалі мідні із запасом ядер до них та ще одинадцять пищалей з боєзапасом. Там же знаходилась «приказная изба на подклете. Перед нею сени да клеть, а под клетью соляной амбар». В цьому випадку мова йде (як і взагалі в цьому документі) лише про споруди із дерева. Під кліттю тут розуміється не зруб, а холодна «изба» без опалення. Це – адміністративна споруда на підкліті, яка являла собою нижній поверх, де звичайно розміщувались службові та господарчі приміщення. Там також знаходились «четыре житницы», велика клуня та одинадцять ям з хлібними запасами. Біля проїзних воріт дві «избы» для вартових.

У документі окремо виділено описи кількох дворів. У дворі, де жили чернігівські воєводи, знаходились три «горницы». Дві на підклітях, під третьою – лазня, а на сінях горище. Під «горницей» тоді розумілось верхнє приміщення (парадне чи «чисте») споруди. У «горнице» на підкліті жив піддячий. У верхньому місті знаходилось сім старих приміщень для солдат, а також ще вісім, збудованих раніше.

[30] Пилявский В.И, А.А. Тиц, Ю.С. Ушаков. История русской архитектуры. Ленинград: Стройиздат, 1984. С.31-32.

У нижньому острозі розташувався поштовий двір, де утримувалось 12 коней. Сарай на цьому дворі оточений плетеною з лози огорожею. Поряд знаходилось приміщення для вартових і поштових гінців. Неподалік – «кружечной двор», де були світлиця та курна хата (мала піч без димаря) і льох з виходом. На цьому дворі можна було побачити дві мірні дубові діжки для вина й пива та інші мірні посудини. Там провадилась роздрібна торгівля вином і пивом (на розлив). Неподалік мосту діяла казенна кузня. Подано і перелік інструментів для ковалів. Цікава згадка про наявність у запасі 270 дубових колод «накатки» та 22 дубових брусів, які залишились після влаштування «обламів» на міських стінах.

Заслуговують на увагу відомості про кількість людей гарнізону. У верхньому місті в нижньому острозі на варті перебувало одночасно по 150 осіб. Вони змінювались щодобово. У верхньому місті біля брами на варті стояли капітан і 50 стрільців. У чотирьох вежах верхнього міста чергували по 10 стрільців на чолі з десятником. У двох вежах від нижнього острогу чергували по 5 чоловік, а на стіні між баштами в шести місцях по чотири чоловіки. В нижньому острозі біля Київських та водяних воріт на варті перебували команди по 10 чоловік під орудою десятників. Біля адміністративного будинку, біля скарбниці, казенного льоху та на «кружечному» дворі чергували по 15 чоловік. Поштових коней охороняли 5 військових. Усього ж стрільців налічувалось 1087 чоловік[31].

Чернігівська фортеця зображена на чудотворній іконі Єлецької Богоматері, написаної в Чернігові невідомим місцевим художником в 1690-х роках (до 1698 р.). Нині вона знаходиться в Успенському соборі чернігівського Єлецького монастиря. В нижній частині композиції праворуч серед окремих ялинок бачимо зображення західного фасаду Успенського собору Єлецького монастиря. Він намальований таким, яким він став після відновлення храму в 1671-1679 роках. Ліворуч бачимо зображення частини чернігівської фортеці після її поновлення в 1660-1680-х роках. У центрі височить білостінний Спасо-Преображенський собор XI ст. в архітектурних формах, які він набув у другій половині XVII ст. Собор знаходився серед міської забудови, оточеної фортечними стінами з вежами. На першому плані – південно-західна стіна з бійницями, з яких виглядають гармати. Праворуч зображена кругла в плані башта з бійницями та конусоподібним червоним дахом. Круглий план споруди свідчить на користь того, що вона була мурованою. Але археологічні дослідження цього не підтвердили. Дещо ліворуч і навпроти Спаського собору знаходиться кругла башта більших розмірів з проїздом і перекинутим через зовнішній рів містком. Це – Київська брама (ворота). Вона завершується темнокоричневим конусоподібним дахом. Між вежами біла стіна з двома бійницями і виступом угорі. Таке зображення веж і стіни може свідчити про те, що укріплення Чернігова з дерева вкривались глиною та білились.

Усередині міста Чернігова знаходились різноманітні будівлі здебільшого з черво-

[31] «Росписной список» Чернігівської фортеці 1682 р. / Підгот. до друку і вступна стаття С.О. Половникової. Чернігівська старовина. Зб. наук. праць, присвяч. 1300-літтю Чернігова. Чернігів, 1992. С.88-95. В 1682 р. капітаном служив К. Мезапет, а також поручики Л. Борцко, А. Інгліо, прапорщик І. Кашпіров.

ними та зеленими двоспадовими дахами. На задньому плані можна бачити стіни з бійницями верхнього замку – найбільш укріпленої частини фортеці. Треба зазначити, що зображення цих споруд досить умовне. Впадає у вічі цікава деталь. Обабіч Успенського собору дещо вдалині серед зелені намальовані темні дерев'яні палі, вкопані в землю. Вони були частиною оборонних укріплень Чернігова. Про це згадував також І. Галятовський у своїй книжці «Скарбница потребная», яка побачила світ у новгород-сіверській друкарні в 1676 р.[32]

«Розписний список» Чернігова 1701 р. почав складатися ще в 1700 р. і містить опис фортеці, якою вона була до початку XVIII ст. Стіни та вежі верхнього міста зрублені з дуба. Стіни поставлені в дві колоди. Відстань між ними становила пів аршина (приблизно 36 см). Нагорі накати прогнили, а в багатьох місцях вони відсутні. Вежа верхнього міста з проїздом зрублена внизу в дві стіни, а вгорі в одну. Навколо міста знаходилось вісім веж через кожні 125 сажнів (приблизно 188 м). Укріплення острогу зроблені із соснової деревини без «обламів» висотою в два сажні (понад 3 м). Були також двоє воріт і одна хвіртка. Далі зазначено, що «По мере кругом ево 232 сажени». Мабуть, йшлося про загальну довжину укріплень острогу (понад 348 м).

Знову (як і в списку 1682 р.) подано перелік будівель з дерева. Мурованні споруди залишились поза увагою. У верхньому місті знаходилась нова на той час дерев'яна церква Михайла і Федора, а також приказна «изба-двойня» із сіньми. На воєводському дворі можна було бачити будівлі «хоромного строения». В той час під хоромами розумівся цілий комплекс споруд з дерева, пов'язаних між собою сіньми та переходами. У воєводи було дві «избы» – одна на житловому підкліті, інша над льодником. До цього слід додати двоє сіней і горище над сіньми. Воєводські люди мешкали в хаті на підкліті із сіньми. Були також поварня, конюшня, мильня та льодник. Дяки та полковники мешкали в хатах на підкліті. На підкліті влаштували і склад зброї. 9 хат для стрільців перебували в незадовільному стані, бо деревина на кутах прогнила.

На воєводському дворі поставлена «горница» із соснового лісу (колод) довжиною більше двох сажнів (3 м). До неї примикали сіни з двома комірками. Поряд знаходилось 5 хат на підклітах. Цікава згадка про глибокий колодязь, зрублений з дубових колод. Відстань до води становила 11 сажнів (понад 16 м). Новий казенний льох із дубових брусів мав квадратний план (приблизно 16х16 м). В нижньому острозі на «кружечном дворе» хата з коморою. При цьому дворі льох дубовий для вина та пива. Над ним комора покрита на кроквах дранню. Також дранню вкриті три воєводські хати. Біля Київської брами знаходилась житниця із засіками. Згадується двір за Десною з хатою та сараєм для коней[33].

---

[32] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. 2-е вид. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2013. С.46-49.

[33] Розписний список Чернігова 1701 р. / Підгот. до друку та передмова В.О. Харламова. Слов'яно-руські старожитності Північного Лівобережжя. Матеріали історико-археологічного семінару, присвяч. 60-річчю від дня народження О.В. Шекуна. Чернігів, 1995. С.91-92. На той час у Чернігові служили полковник І. Сманцев, капітани С. Мишкін та С. Садилов, поручик П. Віт, 12 кінних драгун і 111 солдатів.

На «Абрисі Чернігівському» 1706 р. показані основні частини міста, архітектурні ансамблі та намальовані окремі споруди. Назва кожної частини міста позначена на плані. Головна і найбільш укріплена частина – Верхній замок мав овалоподібний план і займав мисову частину давньоруського Дитинця над заплавою річки Десни. Верхній замок простягався в довжину на 40 сажнів (понад 60 м) і на 30 сажнів завширшки (біля 50 м). На оборонних стінах Верхнього замку стояло 7 веж, одна з яких була проїзною. Всі башти мали по 2 яруси і завершувались наметовими дахами. Стосовно питання якими були вежі в плані – шестистінними чи восьмериками, на основі плану міста 1706 р. однозначно відповісти неможливо. Можна лише зауважити, що найчастіше ставили восьмигранний зруб. У Верхньому замку ближче до східної стіни намальована церква Михайла й Федора, поставлена з дерева тридільною і з трьома банями. У «Розписному списку» Чернігова 1701 року вона названа новою. Відтак можна припустити, що вона постала в останні роки XVII століття.

На південь від Верхнього замку внизу знаходилась (як свідчить напис на плані) солдатська слобода. Нижче йде напис: «кругом острогу 170 с.». Тобто стіна у вигляді тину (частоколу) із вертикально закопаних в землю і з'єднаних між собою загострених колод мала довжину понад 120 м. В острогах зазвичай розміщувався гарнізон. На плані житла солдат позначені схематично у вигляді прямокутників. На північ від Верхнього замку бачимо на плані перший замок Черкаський (згідно з написом). Довжина його становила 155-200 сажнів (приблизно 300 м), ширина ж наближалась до довжини. На фортечних стінах 15 башт, з яких 4 мали проїзди. Намальовані Спаський собор і Воскресенська церква, а також Благовіщенська і Богословська церкви, поставлені з дерева. Схематично позначені плани Борисоглібського собору та споруди, відомої як будинок Колегіума. Місцезнаходження ратуші позначено північніше Верхнього замку прямокутником з відповідним написом. Прямокутниками позначені також житла вздовж вулиць.

Другий замок Черкаський був завдовжки 385 сажнів (приблизно 600 м) і завширшки 220 сажнів (біля 350 м). Він був оточений ровом, валом та оборонними стінами з 12-ма баштами. З них 9 мали проїзди. Намальовані мурована Катеринінська церква та дерев'яні Миколаївська і Здвиженська церкви (останні не збереглися). На захід від другого Черкаського замку знаходився Третяк довжиною 200 сажнів (понад 300 м) і завширшки 150 сажнів (понад 230 м). Його оточували лише вали й рови. На Третяку знаходилась дерев'яна Покровська церква (не збереглася).

Через місток над ровом можна потрапити з Третяка майже одразу до брами Єлецького монастиря, оточеного стінами. В центрі монастиря намальовано Успенський собор і будинок Феодосія Углицького. Позначено, що від Єлецького монастиря до Троїцько-Іллінського монастиря відстань становить 460 сажнів (до 1 км). Зі споруд Троїцько-Іллінського монастиря намальовано західний фасад Троїцького собору та позначено пунктиром обриси Іллінської церкви. Північніше Третяка намальовано кургани. На північ від другого Черкаського замку бачимо П'ятницький дівочий монастир з огорожею і церквою

посередині. Дещо вище по річці Стрижень зображено «подворок» чернігівського полковника Павла Полуботка. Приблизно посередині між Єлецьким та Троїцько-Іллінським монастирем можна бачити міст через Десну, влаштований на човнах[34].

У документі 1718 р. зафіксовано стан чернігівських укріплень таким чином. Зокрема зазначено, що фортеця зрублена з дуба і на той час майже вся вже згнила. В 1712 році почали робити і зробили земляний вал з дерев'яним «раскатом» (бастіоном). У 1717 р. почались роботи над побудовою бастіону від річки Стрижень, але зроблено лише вгору на 2 сажні з аршином (приблизно 3 м 72 см). Бастіон мав довжину 34 сажні (трохи більше 50 м). У замку знаходився казенний льох з мурованим входом. Перший Черкаський замок у цьому документі названий Старим Містом. Навколо нього земляний вал і рів шириною 10 сажнів (більше 15 м) і глибиною 2 сажні (більше 3 м). Замок кругом по периметру мав 126 сажнів і 2 аршини (більше 200 м). Рів навколо нього глибиною 4 сажні без пів аршина (біля 6 м). В 1718 р. на службі в чернігівській фортеці перебувало 123 людини, в тому числі 4 офіцери, 6 рейтарів і 113 нижчих чинів. На озброєнні залоги знаходилось 20 мідних гармат, 10 чавунних гармат, 1 мідна мортира та боєприпаси. Причина занедбаності чернігівської фортеці полягала, мабуть, в адміністративній реформі і змінах у порядку відбування військової служби. Крім того, основні кошти йшли на потреби нових фортець та на облаштування нової армії[35].

«Абрис Чернігівський» 1706 р. і опис фортеці 1718 р. зафіксували стан міських укріплень напередодні та під час їхньої реконструкції згідно з бастіонною системою. Така система передбачала багатокутну в плані фортецю із земляними валами і бастіонами («раскатами»). Бастіони будувались на кутах фортеці для обстрілу та захисту ровів і навколишньої території. Модернізація укріплень робилась тактовно – старі споруди відновлювались, а поряд зводились нові. Саме таке співвідношення двох систем (давньої й нової) бачимо в Чернігові на початку XVIII ст. Нову систему, як зазначають дослідники, називали тоді «манера господина Вобана»[36].

Вобан (Себастьян ле Претр) був найбільш крупним містобудівничим і воєнним інженером XVII ст. у Франції, де збудував 150 міст-фортець. Він вніс багато нового у фортифікаційну науку, удосконалив захист міста системою ровів, бастіонів і куртин. Наприклад, при перебудові французького міста Рокруа Вобан зберіг у ньому радіально-кільцеву систему вулиць, яка склалась раніше[37]. Подібне поєднання бачимо і в Чернігові. Причому тут бастіони будувались земляними. Можливо, застосовувались також дерево і камінь. Як відзначають фахівці, бастіони робились зазвичай у вигляді казематів та підземних склепінчастих галерей[38].

---

[34] Чернігівщина. Енцикл. довідник. Київ: УРЕ, 1990. С.31-32; табл. XXXIII.

[35] Мышлаевский А. З. Крепости и гарнизоны Южной России в 1718 г. СпБ, 1897. С.VIII-X, 19.

[36] Пляшко Л.А. Подорож до міста XVIII століття. Київ: Наукова думка, 1980. С.36-37.

[37] Алферова Г.В. Архитектура Франции времени французской абсолютной монархии XVII-XVIII вв. Всеобщая история архитектуры. Москва: 1969. Т.7. С.132-133.

[38] Пламеницька О. Бастіон. Архітектура. Короткий словник-довідник. Київ, 1995. С.46.

Побудова та ремонт укріплень вимагали значних коштів, багато матеріалів, робочої сили та відповідної організації праці. Наприклад, після знищення київського замку в 1542 році Менгли Гіреєм для його відбудови було залучено до 20 тисяч чоловік. Узагалі постійний нагляд та ремонт укріплень лягав важкою повинністю на навколишнє населення. Перш за все мобілізовували селян з підводами та своїми харчами. В цих роботах брали участь також солдати російських гарнізонів, які стояли в українських містах. Тяжкі умови праці часто спонукали людей до втечі[39]. Це вповні відноситься і до Чернігова в другій половині XVII – початку XVIII століть.

Усі автори, які писали про історію Чернігова та його архітектуру, спирались на відомості праці О. Шафонського «Черниговского наместничества топографическое описание», написану в 1786 р. і надруковану в Києві в 1851 р. Треба зазначити, що вона була відома в рукопису, а також в скорочених варіантах. В цілому опис Чернігова О. Шафонського збігається з даними «Абрису Чернігівського» 1706 р. Особливо це стосується структурного поділу міста. Опис О. Шафонського зафіксував стан міста Чернігова та його укріплень у другій половині XVIII ст. Автор зазначив, що чернігівська фортеця поновлена за чернігівського полковника В. Дуніна-Борковського за участю седнівського сотника Мандрики[40]. В. Дунін-Борковський перебував на посаді полковника в Чернігові в 1672 – 1686 роках. «Розписний список» 1682 р. зафіксував завершення цих робіт. Отже, вони проводились в 1672 – 1682 роках за участі людей седнівської сотні.

Вимоги фортифікації визначили основні засади містобудування і напрямки вулиць. У Верхньому замку вулиць, мабуть, не було. Тому вони на «Абрисі Чернігівському» не позначені. Показана лише тризрубна трибанна церква Михайла і Федора. У першому Черкаському замку вулиці з'єднували проїзні брами (їх було три) між собою та іншими спорудами. Від Любецьких (Київських) воріт вулиця йшла по кривій лінії до Водяної брами, яка знаходилась на сході біля річки Стрижень. Обабіч неї прямокутниками позначені будівлі. З цією вулицею перетиналась інша, яка з'єднувала Миколаївську (Прогорілу) браму чи ворота в північній стіні першого Черкаського замку з Верхнім замком у східній його частині. Ще одна вулиця йшла від центральної частини північної стіни Верхнього замку до Спаського собору, що представлений на «Абрисі Чернігівському» своїм західним фасадом. Північніше від нього схематично позначені плани Борисоглібського собору, дому архієпископа та будинку Колегіуму, які оточені огорожею. Показані також вулиці від дому архієпископа в напрямку до Водяних воріт та від Київської брами до Верхнього замку вздовж західної фортечної стіни.

У другому Черкаському замку головна вулиця йшла зі сходу на захід вздовж північної стіни першого Черкаського замку. Вона збігається із сучасною Преображенською вулицею. Дві інші вулиці йшли також від Київських і Миколаївських воріт до інших брам з проїздами і далі переходили в дороги до Києва, Любеча та Новгорода-Сіверського. На

[39] Юрченко П. Дерев'яна аархітектура України. Київ: Будівельник, 1970. С.28. Апанович О.М. Збройні сили України першої половини XVIII ст. Дніпропетровськ: Січ, 2004. С.147-138.
[40] Шафонский А. Вказ. праця. С.277.

протилежному боці річки Стрижень поза фортечними стінами майже навпроти другого Черкаського замку знаходилась садиба чернігівського полковника П. Полуботка. Вулиці-дороги зі спорудами по обидва боки зображені на «Абрисі Чернігівському» в нижній частині міста під високим правим берегом Десни. Вони ведуть до Єлецького та Троїцько-Іллінського монастирів, а також до переправи через Десну, влаштованої на човнах.

Вельми цікавими і надзвичайно мальовничими були й залишаються нині архітектурні ансамблі чернігівських монастирів. Вони формувались протягом багатьох століть і до їхнього складу увійшли як культові, так і цивільні споруди. У формуванні монастирських ансамблів значну роль відіграли мистецькі традиції Київської Русі, смаки замовників і будівничих, особливості природного ландшафту. Високі стіни з вежами і надбрамними дзвіницями надавали загальному вигляду монастирів риси оборонної архітектури. Мальовничу панораму Чернігова з боку річки Десни становили ансамблі споруд фортеці з Борисоглібським монастирем, а також Єлецького та Троїцько-Іллінського монастирів.

На захід від Третяка на високому пагорбі ще за доби Київської Русі виник Єлецький монастир. Центральне місце в композиції ансамблю Єлецького монастиря зайняв Успенський собор, зведений ще в XII ст. і відновлений в барокових формах в XVII –XVIII століттях. Зі сходу, півночі та південного заходу від храму в XVI – XVII століттях зведені одноповерхові корпуси келій. Дещо далі на північ від собору зберігся невеликий дерев'яний будинок Феодосія Углицького із давнім сволоком 1688 р. Вертикальною домінантою архітектурного ансамблю стала мурована дзвіниця з брамою в північній стіні огорожі, збудована в XVII ст. Розміщення головної брами не із заходу, а з півночі диктувалось практичними потребами. Саме північна стіна огорожі звернена до міста і від цієї дзвіниці дорога вела прямо до Третяка. Це наочно і показано на «Абрисі Чернігівському» 1706 р. В мурованій огорожі XVII ст., яка по периметру оточує монастир, із західного боку влаштована ще одна брама. З боку Десни – крутий схил, а з рівнинного боку навколо огорожі йшли рови. Вони були помітні і в XIX ст. Тому їх позначили на плані Єлецького монастиря початку XIX ст.[41].

Далі на захід від Єлецького монастиря на схилах з терасами розмістився архітектурний ансамбль споруд Троїцько-Іллінського монастиря. Він сформувався з двох частин, які знаходяться на різних рівнях і об'єднані характерними особливостями природного рельєфу та стильовими рисами архітектури споруд. Ансамбль Іллінського монастиря започаткований ще в XI ст. на нижній терасі схилу гори. За часів Київської Русі там виник комплекс підземних споруд – Антонієві печери. В XII ст. біля входу до печер зведена невелика мурована Іллінська церква, яка в XVII – XVIII століттях відбудована в формах архітектури бароко. Були також й інші монастирські споруди з дерева, що не збереглися до наших днів. У другій половині XVII ст. монастир розширився за рахунок зведення споруд на верхній ділянці. Загальний принцип їхнього розміщення подібний до того, який ми

[41] План опубліковано: Цапенко М. Архитектура Левобережной Украины XVII-XVIII веков. Москва: Стройиздат, 1967. С.66.

бачили в Єлецькому монастирі. В 1677 р. звели одноповерхову трапезну із Введенською церквою, а згодом корпуси келій в північній і східній частинах монастиря. В 1679 – 1695 роках в композиційному центрі архітектурного ансамблю збудований величний Троїцький собор. У 1750 р. на захід від собору спорудили архієрейський дім, а в 1771 – 1775 роках замість дерев'яної побудували мурована надбрамну дзвіницю. Дзвіниця висотою 58 м стала важливою вертикальною домінантою в панорамі Чернігова. В цілому ж силует Чернігова з боку річки Десна становили споруди фортеці (верхнього замку, мурованих храмів та дзвіниці Борисоглібського монастиря), Успенського собору та дзвіниці Єлецького монастиря і Троїцького собору й дзвіниці Троїцько-Іллінського монастиря.

Північніше другого Черкаського замку в XVII – XVIII століттях знаходились споруди П'ятницького дівочого монастиря. Їх не було видно з боку річки Десни. В центрі композиції постала мурована П'ятницька церква (збудована в кінці XII – на початку XIII століть і перебудована в XVII-XVIII століттях). Ансамбль доповнювали дзвіниця, трапезна, келії та огорожа, поставлені з дерева[42].

У другій половині XVII та на початку XVIII століть традиційно головною спорудою монастирів за значенням, розмірами й розміщенням в центральній частині монастирської території були величні собори. Другою важливою будівлею стала трапезна, яка нагадувала про Тайну вечерю і тлумачилась не лише як утилітарна споруда для спільних трапез ченців. Із функціонального і композиційно-образного боку вона наближалась до головного храму. Таке значення трапезної зумовило влаштування при ній спеціального храму – Введенської церкви в Троїцько-Іллінському монастирі та церкви Всіх Святих в Борисоглібському монастирі. Висотним елементом композиції виступили дзвіниці, які часто зводили надбрамними (Єлецький монастир у Чернігові). До складу монастирських ансамблів входили також житлові келії, господарські споруди, сади й городи. Високі монастирські огорожі (дерев'яні і муровані) символічно розмежовували два світи – світський і релігійний.

Отже, Чернігів у другій половині XVII – на початку XVIII століття займав важливе місце серед інших міст України. Чернігівська фортеця набула статусу штатної і відігравала роль адміністративно-політичного центру Чернігівського полку. Вимоги фортифікації визначили основні засади містобудування в Чернігові, зовнішній вигляд і структуру міста, головні напрямки вулиць і доріг. Саме оборонні споруди визначили межі міста та його загальне планування. Для Чернігова того часу був характерний поліцентричний тип містобудівної композиції. Чернігівська фортеця мала, мабуть, найскладнішу структуру. Вона складалась із 5 частин – солдатська слобода, Верхній замок, перший і другий Черкаські замки, Третяк. Теоретичною основою містобудування в Чернігові (як і в Україні того часу) стала праця О. Радишевського «Устав ратных, пушечных и других дел, касающихся до воинской науки» 1621 р., «Требник» Петра Могили 1646 р., положення «Соборного уложения» кінця XVI ст. В 1680-1690-х роках в Чернігові і Батурині

[42] Чернігівщина. Енцикл. довідник, Київ: УРЕ, 1990. С.689.

працював Адам Зернікау, який на Чернігівщині написав науковий трактат про фортифікацію у восьми томах.

Містобудування та оборонна архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть органічно продовжили багаті традиції зодчества Київської Русі. В XVII ст. в Україні відбувався перехід до влаштування оборонних споруд за новою системою – «тарасами». На початку XVIII ст. укріплення чернігівської фортеці реконструюються згідно з бастіонною системою. Самостійними містобудівельними утвореннями стали архітектурні ансамблі чернігівських монастирів. Їхня загальна композиція залежала від конкретної містобудівельної ситуації. Тому в кожному конкретному випадку виникав своєрідний і неповторний ансамбль. Наявність високих стін огорожі, веж, дзвіниць надавали монастирям рис оборонної архітектури. Все це разом сприяло формуванню своєрідного середовища, для якого властиві мальовничість і вільне планування, повнота виразу, довершеність композицій, художнє розмаїття, гармонійний взаємозв'язок з природою.

2.2. Цивільна архітектура

Забудова Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть, як і інших міст України, була садибною. Про це вже згадувалось, коли мова йшла про містобудування. Більшість споруд будувалась із дерева і до наших днів не збереглася. Скласти уявлення про них дають можливість документальні описи міста. В «Розписних списках» Чернігова 1682 і 1701 років та інших документах йшлося про дерев'яні споруди й житла для московських стрільців гарнізону штатної чернігівської фортеці. Зокрема, вказувалось, що адміністративна споруда («приказная изба») знаходилась на підкліті. Перед нею сіні та кліть, а під кліттю – соляний склад.

У документах окремо виділяються описи дворів. У воєводському дворі знаходились три «горницы» з підклітями, лазнею, а над сіньми влаштували горище. Це – так зване «хоромное строение» – комплекс споруд із дерева, з'єднаних між собою сіньми та переходами. Згадується також поштовий двір та «кружечной двор» із запасами вина й пива. За Десною знаходився двір із хатою та сараєм для коней. Все це робилось для московського гарнізону так само, як і в тогочасній Росії[43].

Якою була садиба козацької старшини, можна бачити на прикладі «подворка» чернігівського полковника Павла Полуботка. Для відтворення його вигляду маємо графічне зображення на «Абрисі Чернігівському» 1706 р. та опис 1724 р. Садиба Павла Полуботка та його синів Андрія та Якова була розташована на протилежному березі річки Стрижень на невеликому узвишші. Нині на тому місці знаходиться військовий госпіталь у відбудованих приміщеннях колишньої духовної семінарії. Згідно з описом, садиба займала

[43] Из росписного списка стольника, воеводы и полковника московких стрельцов С.И. Янова об укреплениях Чернигова, указных грамотах и состоянии казны. Чернигову 1300 лет. Сб. документов и материалов. Киев, 1990. С.46-48. Розписний список Чернігова 1701 р. / Підгот. до друку та передмова В.О. Харламова. Слов'яно-руські старожитності Північного Лівобережжя. Матеріали історико-археологічного семінару, присвяч. 60-річчю від дня народження О.В Шекуна. Чернігів, 1995. С.91-92.

досить велику площу. В документальному опису згадуються дві кам'яниці. В одній були великі підвальні приміщення, а нагорі – парадні палати ускладненого планування. Інша слугувала скарбницею і коморою. Вона теж мала великі підвальні приміщення. Житлові ж споруди збудовані з дерева. В одній жив сам Павло Полуботок, а в іншій його син Андрій. До складу «подворка» входили також амбар, конюшня для 32-х коней, два льодники та два льохи. В чернігівській фортеці знаходився ще один мурований будинок Павла Полуботка. В цьому ж дворі – курна хата з сіньми та три ями з житом. Фортечний двір призначався, мабуть, для перебування на час воєнної небезпеки[44]. Свій двір мав у першому Черкаському замку інший чернігівський полковник Яків Кіндратович Лизогуб. Про нього він сам згадує в своєму заповіті, складеному 25 травня 1698 р.[45].

Що являли собою садиби інших жителів Чернігова засвідчив опис рухомого й нерухомого майна померлого чернігівського козака Андрія Коломійця. До канцелярії полкової сотні Чернігівського полку надійшов рапорт, складений 18-26 березня 1747 р. Додатком до цього рапорта слугував опис майна небіжчика. Зважаючи на традиційність принципів забудови можна вважати, що вона в загальних рисах в 1747 р. була такою ж, як і в другій половині XVII – початку XVIII століть. Садиба Андрія Коломійця мала великий житловий двір з садом, оточений огорожею з дерев'яних брусів та грубих дощок. У дворі знаходилась світлиця з кімнатою із смоляного кругляка. На великому столі лежав суконний блакитний килим. На стіні висіло два килими – червоний та «пестрый» (орнаментальний). Груба обкладена зеленими кахлями з поливою. Внутрішній простір доповнювали 10 ікон, намальованих на полотні й дереві, а також скринька для грошей, мідні казани, кварта, мідний ліхтар. Сіни зрублені із кругляка й мали прибудову, в якій лежали одяг і сідло.

Пекарня зроблена з колотого дерева. Всередині стояла піч, обкладена білими кахлями, невеликий стілець і ослін. Комора з прикомірком зроблена з тесаного дерева. Там можна було побачити 5 скринь, в яких зберігались документи, гроші та срібний посуд. У коморі також зберігались казан, зброя, інструменти, одяг та хутра. Льох рублений з дубової деревини. Амбар поставлений з дерева й мав два засіки. У рубленій з дерева стайні знаходилось двоє коней та дві кобили з лошатами. Біля стайні – комора з перегородкою, зрублена з круглих колод. У великій «шопі» (в цьому випадку сарай, рублений із кругляка) зберігались коляска з будкою, три чвертки гречки в «полубочку» та 12 возів сіна. У хліві, вкритому дранню, перебували чотири корови з п'ятьма телятами, два воли і троє свиней. Винокурня зроблена з кругляка. Для господарських потреб слугували також ве-

---

[44] Милорадович Г. Книжка пожиткам бывшаго черниговского полковника Павла Полуботка и детей его Андрея и Якова Полуботков. Составлена по указу 1724 г. майором Михайлом Раевским и лейб-гвардии сержантом Львовым. Чтения в Императорском обществе истории и даностей российских при Московском университете. Москва, 1862. Кн.3. V. Смесь. С.1-4, 29.

[45] Тестамент Якова Кіндратовича Лизогуба (25.05 1698) / Вст. стаття та публікація І. Ситого. Пам'ять століть. 1996. №3. С.11. Оригінал зберігається в Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського. (Інв. № АЛ 553).

ликий дубовий колодязь і «саж» із круглих колод з 13-ма годованими свиньми. «Саж» в даному випадку – це рублений хлів для відгодівлі свиней. «Подворок» оточений огорожею з дерева. А в ньому хата, сіни і комора. Був у Андрія Коломійця під валом ще й маленький дворик, в якому знаходилась стара хата з кузнею. На П'ятницькому полі він мав також невеликий двір з городом, а в ньому дві хати і три комори[46]

Особливість розвитку української цивільної архітектури другої половини XVII – початку XVIII століть полягала в тому, що, незважаючи на різне функціональне призначення, споруди мали багато спільних рис як в об'ємно-плановій побудові, так і у вирішенні фасадів. Адміністративні споруди, житлові та господарчі будинки були вельми схожі між собою. Вони продовжили розвиток народного житла головним чином типу «хата на дві половини» та «хата із сіньми». Зовнішнє оздоблення їх досить скромне. Звичайно, полкові канцелярії та житла козацької старшини були нерідко мурованими і мали більш розвинені композиції та оздоблення фасадів. Але об'ємно-планове вирішення залишалось тим самим[47]. Тому часто в спорудах, які будувались як житлові, пізніше розміщувались адміністративні установи. Наприклад, у чернігівському житловому будинку Лизогубів у XVIII ст. знаходилась полкова канцелярія, а згодом й інші установи. В мурованому будинку Павла Полуботка у чернігівській фортеці знаходився міський магістрат[48].

На території стародавнього чернігівського Дитинця неподалік від колишнього Верхнього замку й нині знаходиться невеликий мурований будинок. Як видатна пам'ятка української архітектури ця споруда під назвою «Будинок полкової канцелярії» включена до Державного реєстру національного культурного надбання (пам'ятки містобудування і архітектури). Охоронний номер 814[49]. В літературі її називали ще будинком Лизогуба чи будинком Мазепи. Ця визначна пам'ятка неодноразово викликала інтерес дослідників і про неї написано досить багато. Правда, в своєму заповіті від 25 травня 1698 р. чернігівський полковник Яків Кіндратович Лизогуб прямо не згадує цей будинок. Своїй дружині й сину він відписав «Двор мой стоячий в городе Чернигове, со всеми до него приналежностями, в котором ине сам живу...»[50].

На «Абрисі Чернігівському» 1706 р. приблизно на тому самому місці, де знаходиться нині будинок полкової канцелярії, можна побачити схематичне зображення будинку з високим дахом із заломом. На плані він знаходиться поза оборонною стіною над зовнішнім ровом. Це не зовсім зрозуміло. Але зважаючи на те, що цей план Чернігова

[46] Ділова і народно-розмовна мова XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1976. С.312-317.

[47] Цапенко М. Архитектура Левобережной Украины XVII – XVIII веков / Михаил Цапенко. Москва: Стройиздат, 1967. С.80-99. 235 с: ил.

[48] Шафонский А. Вказ. праця. С.279.

[49] Державний реєстр національного культурного надбання (пам'ятки містобудування і архітектури України). Пам'ятки України. 1999. №2-3. С.167.

[50] Тестамент Якова Кіндратовича Лизогуба (25.05 1698) / Вст. стаття та публікація І. Ситого. Пам'ять століть. 1996. №3. С.11.

оковимірний, то і в інших місцях деякі споруди намальовані не там, де вони знаходились (і знаходяться нині) в дійсності. Як приклад, можна вказати на розміщення будинку Феодосія Углицького в Єлецькому монастирі. Насправді він знаходиться на північний захід від Успенського собору, а намальований на плані південніше. Не витримано на «Абрисі Чернігівському» і масштабні співвідношення. Тому можна до певної міри погодитись з припущенням чернігівського історика І.М. Ситого про те, що це є зображення будинку полкової канцелярії в Чернігові.

В опису Чернігова 1765 – 1766 років, складеному канцеляристом чернігівського магістрату Мойсеєм Бочком, згадується «полковая канцелярия каменная»[51]. Д.Р. Пащенко в опису Чернігівського намісництва 1781 р. відзначив, що полкова канцелярія в Чернігові знаходилась у мурованому одноповерховому будинку. В ньому ж розміщувався «суд гродский»[52]. О.Ф. Шафонський в 1786 р. писав, що цей мурований будинок побудований чернігівським полковником Лизогубом для себе як житлова споруда. Імені полковника не названо. В 1786 в ньому знаходились губернський магістрат і чернігівська повітова скарбниця, а ще раніше – полкова канцелярія[53]. У XIX ст. цю споруду називали військовою канцелярією або будинком Мазепи. П.І. Іловайський в 1898 р. відзначив, що цей старовинний рідкісний будинок досить добре зберігся. Більше відомостей про цю споруду не подав, а навів пов'язану з нею народну легенду[54]. В 1890-х роках художник О.Г. Сластіон виконав кілька літографій із зображенням будинку полкової канцелярії в Чернігові. На одній з них будинок зображений із північного сходу. В порівнянні із сучасним виглядом в західній частині північного фасаду бачимо лише одне вікно. Замість інших – ніші. Теж саме на іншій літографії О.Г. Сластіона, де художник зобразив саме західну частину північного фасаду[55]. Це було підтверджено натурними дослідженнями будинку полкової канцелярії 1950-х років, які провели Г.Н. Логвин та Д.Н. Яблонський.

Будинок полкової канцелярії привернув увагу дослідників, які брали участь у роботі XIV Археологічного з'їзду в Чернігові у 1908 р. М.В. Султанов називав цю споруду будинком Мазепи. Його приземкуватий вигляд він пояснював нашаруванням землі довкола. На думку М.В. Султанова, будинок оздоблений в польському єзуїтському стилі, але зведений московськими майстрами. Про це свідчать вікна вгорі. Далі він зазначив, що будинок житловим не був, бо немає жодних свідчень про влаштування печей. А печі, які існували на початку XX ст., мають більш пізнє походження. Наявність глибоких під-

[51] Материалы для историко-статистического описания Чернигова (Описание Чернигова 1765-1766 гг.). Черниговские губернские ведомости. 1852. №45. Отдел второй. Часть неофиц.

[52] Пащенко Д.Р. Описание Черниговского наместничества (1781 р.). Чернигов: Губернская типография, 1868. С.2.

[53] Шафонский А. Вказана праця. С.279.

[54] Черниговская старина по преданиям и легендам (Очерк П.И. Иловайского). Чернигов: Типография губернского правления, 1898. С.15-17.

[55] Літографії опубліковано: Макаров А. Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. С.22.

валів вказує на те, що будинок використовувався як московський арсенал, де зберігались зброя та порох [56].

До будинку полкової канцелярії в Чернігові звертались і автори статей у фундаментальному виданні «История русского искусства», яка побачила світ у Москві в 1911 р. Г.Г. Павлуцький відзначив, що «так званий будинок Мазепи» в Чернігові одноповерховий і справляє дивовижне враження зовнішнім оздобленням в стилі бароко. На думку дослідника, декор фасадів чернігівської споруди подібний до оздоблення будинку Артемихи на Подолі в Києві. Він поставив питання – чи не один зодчий будував ці споруди?[57]. І.Е. Грабар був упевнений, що чернігівський «будинок Мазепи» є витвором московських майстрів, які оздобили фасади споруди (крім головного) старожитніми деталями кокошників[58].

Г.К. Лукомський зазначив, що «будинок Мазепи» в Чернігові оздоблений соковитим декором наришкінського типу та деталями німецького ренесансу (пірамідальні пілястри)[59]. П.М. Савицький (особливо у спільній праці з В.Л. Модзалевським 1914 р. про давнє мистецтво Чернігова) також звернув увагу на цю споруду. Він називав її «так званий будинок Мазепи» і вважав, що, найвірогідніше, вона функціонувала як чернігівська полкова канцелярія. П.М. Савицький подав опис будівлі і зазначив, що вона відрізняється від інших подібних споруд більшою пишністю оздоб. Автор вважав, що майже всі елементи архітектурного декору в цьому випадку взяті із західно-європейського бароко, але тлумачаться з пишністю та надмірною масивністю московської орнаментації XVII ст. Він припустив, що до зведення цієї споруди причетний московський майстер[60]. В.Л. Модзалевський у своїй праці про основні риси українського мистецтва назвав будинок полкової канцелярії в Чернігові «так званий дім Мазепи». На його думку, походження назви споруди невідоме. Очевидно, тут знаходилась канцелярія Чернігівського полку. За переданням легенд Мазепа морив голодом своїх противників в цьому будинку. Автор вважав, що споруда зведена в кінці XVII або на початку XVIII століття. Оздоблення фасадів вразили дослідника відсутністю смаку та нагромадженням деталей західного, московського і українського характерів. По цьому В.Л. Модзалевський дійшов висновку, що зводив цей будинок не українець. Додано також малюнок полкової канцелярії, зроблений з фотографії. Але він не несе рис документальності[61].

Підсумки попередніх досліджень станом на кінець 1920-х років викладені в розлогій

[56] Султанов Н.И. О доме Мазепы. Труды четырнадцатого археологического сьезда в Чернигове. Москва, 1911. Т.III. С.115.

[57] Павлуцкий Г. Гражданское зодчество на Украине. История русского искусства / под. ред. И.Э. Грабаря. Москва, 1910. Т.II. С.416.

[58] Грабарь И. Барокко Москвы. Там само. С. 440.

[59] Лукомский Г.К. Украинский барокко. Аполлон. 1911. №2 (140). С.5-13.

[60] Модзалевский В.Л., Савицкий П.М. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. (Підгот. до друку і передмова О.Б.Коваленка. Чернігівська старовина. Зб. наукових праць, присвяч. 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.128-129.

[61] Модзалевський В. Основні риси українського мистецтва. Чернігів: Сіверянська думка, 1918. С.14-15.

статті Ф.Л. Ернста, яку він присвятив «Мазепиному будинку» в Чернігові. Він проаналізував особливості архітектурного декору споруди і виявив в ньому конгломерат різних стилів – давньоримського та пізнього ренесансу, перетлумачених Німеччиною та Польщею. На думку автора, вся українська барокова архітектура постала і розвинулась переважно під німецькими й польськими впливами, Це найкраще видно у чернігівському Троїцькому соборі. Ф.Л. Ернст навів конкретні приклади споруд у Росії, в яких є форми, аналогічні до форм у чернігівській кам'яниці. Автор дійшов висновку, що чернігівський будинок полкової канцелярії звів поки що невідомий і не дуже видатний майстер південно-московської школи. На підтвердження цієї думки наведені приклади праці московських майстрів у Чернігові, які збудували трапезну Троїцько-Іллінського монастиря, надбудували Іллінську церкву, звели дзвіницю, келії та усипальню Я. Лизогуба в Єлецькому монастирі та дзвіницю Борисоглібського монастиря. Ф.Л. Ернст датував будинок полкової канцелярії 1680 – 1690-ми роками. Він зазначив (на нашу думку, безпідставно), що немає ніяких особливостей ні в конструктивних формах, ні в елементах декору, які б свідчили про вплив на роботу архітектора українського зодчества. Автор висловив припущення, що будинок первісно вкрили черепицею з поливою і в ньому знаходився, можливо, арсенал[62].

У 1930 р. П.К. Федоренко опублікував план чернігівського будинку 1781 р., який склав підпоручик Ярославський. Позначення на плані печей підтвердило свідчення О.Ф. Шафонського, що будинок первісно був житловим[63]. М. Павленко в своїй розвідці зазначив, що думки дослідників про походження архітектурних форм будинку полкової канцелярії різко розходяться. Новознайдений план споруди 1781 р. вказав на неодноразові перебудови. Зокрема, трикутний фронтон зазнав особливих змін. Він припустив можливість існування первісно другого поверху, бо фронтон може бути його залишками. На думку М. Павленка, будинок мав піддашшя на відкритих арках[64].

С.А. Таранушенко в своїй книжці про лизогубівську кам'яницю в Седневі торкнувся і інших мурованих цивільних споруд. Зокрема, він згадав останні праці про «Мазепин будинок» у Чернігові. Автор відзначив, що знайдений план будинку 1781 р. та нові на той час спостереження П.К. Федоренка та М. Павленка дали змогу відкинути думку деяких дослідників (М. Султанова та Ф.Л. Ернста) про те, що це казенна московська споруда (арсенал). Насправді ж зводився будинок як житло козацької старшини. Далі С.А. Таранушенко відзначив, що в XIX ст. змінено місця сходів на горище та до льоху. Розібрані печі й деякі внутрішні стіни[65]. Чомусь не згадано пряме свідчення О.Ф. Шафонського про

---

[62] Ернст Ф. «Мазепин будинок» у Чернігові (До історії культурних взаємин України з Москвою в кінці XVII ст.). Чернігів і північне Лівобережжя. Київ, 1928. С.347-367.

[63] Федоренко П.К. З історії старого Чернігова. Україна. 1930. №9. Кн.43. С.27-47. Склав план полкової канцелярії підпоручик Ярославський

[64] Павленко М. Нові спостереження над чернігівським «Мазепиним будинком». Україна. 1930. №9. С.48-54.

[65] Таранушенко С. Лизогубівська кам'яниця у м. Седневі: Провідник. Харків. Рух, 1932. С. 43. 52 с.

цей будинок як житловий Лизогуба. М. Голубець у 1937 р. у виданні з історії української культури згадав, що нові дослідження «так званого будинку Мазепи» в Чернігові довели авторство московського будівничого[66]. В. Січинський у 1940 р. зауважив, що «так званий дім Мазепи (чи військова канцелярія)» набув особливої популярності серед небагатьох зразків цивільного будівництва того часу[67]. С.А. Татаренко в своїй статті про українське бароко теж спирався на результати попередніх публікацій. Він зазначив, що за характером архітектурного декору можна гадати про авторство московського майстра. Автор майже дослівно повторив думку Ф.Л. Ернста, згідно з якою будинок полкової канцелярії звів не дуже відомий майстер московської школи[68].

Після Другої світової війни автори монографічних публікацій та статей у фундаментальних виданнях з історії української архітектури та мистецтва неодмінно зверталися до будинку полкової канцелярії в Чернігові. У двох виданнях 1954 р., присвячених архітектурі України, споруда називається «будинком Лизогуба» і датується кінцем XVII ст. Стверджується, що протягом наступного століття в будинку знаходилась канцелярія Чернігівського полку. Подано короткий опис споруди та її фото[69]. І.О. Ігнаткін висловив думку про побудову «будинку Лизогуба» між 1680 і 1690-ми роками за участю московських майстрів. Він стояв на відкритому майдані й тому всі його фасади оздоблені однаково ретельно. Традиційно була повторена думка про втрати від пожеж 1718 та 1750 років. Тоді ж, мабуть, черепичну покрівлю замінили бляхою, а в стінах замурували старі й пробили нові віконні отвори. Подано план та фотографії південного й західного фасадів будинку[70].

Д.Н. Яблонський зазначив, що найбільш вірогідним щодо первісного призначення будинку полкової канцелярії є твердження О.Ф. Шафонського (житловий будинок Лизогуба). Автор датував будову 1690-ми роками. В плані вона повторила народне житло. Він виклав деякі результати досліджень, проведених ним і Г.Н. Логвиним в 1953 – 1954 роках з метою створення проєкту реставрації будинку. Протягом існування споруди зміни відбулися головним чином в архітектурному декорі фасадів та розміщенні отворів для вікон і дверей[71]. Більш докладно результати згаданих досліджень викладені в спільній статті Г.Н. Логвина та Д.Н. Яблонського. Виявилось, що у східній частині будинку і в сінях збереглися первісні склепіння. Мурування споруди виконано із жолобкової цегли червоного

[66] Голубець М. Мистецтво. Історія української культури. За заг. ред. Івана Крип'якевича. Київ. 1994. С.516.
[67] Січинський В. Українська архітектура. Українська культура. Лекції за ред. Дм. Антоновича. Київ, 1993. С.250.
[68] Татаренко А. Українське бароко. Архітектура Радянської України. 1940. № 8. С.33.
[69] Архитектура Украинской ССР / Предисловие Ю.С. Асеева и Г.Н. Логвина. Москва: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре 1954. Т.1. С.13. Памятники архитектуры Украины. Чертежи и фотографии. Киев: Изд-во Академии архитектуры Украинской ССР.1954. С.23. – 42 с.:ил.
[70] Игнаткин И.А. Чернигов. Москва: Изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1955. С.68-70. 86 с.
[71] Яблонский Д.Н. Порталы в украинской архитектуре. Киев: Изд-во Академии архитектуры Украинской ССР, 1955. С.123, табл. 27-30. 143 с.:ил.

тону. Розміри її здебільшого сягають 5х15х35 см. Давній тиньк нанесено тонким шаром. У статті йдеться про зміни, яких зазнав будинок протягом XVIII і XIX століть. На підставі результатів проведених досліджень зроблена реконструкція зовнішнього вигляду фасадів будинку полкової канцелярії у вигляді креслень. Дослідники датували споруду 1690-ми роками[72]. Того ж таки 1959 року вийшла з друку брошура Г.Н. Логвина під назвою «Будинок Якова Лизогуба в Чернігові». До неї увійшов з деякими змінами матеріал із попередньої статті, написаної разом з Д.Н. Яблонським. Автор зокрема зазначив, що в літературі споруду називали то будинком Мазепи, то чернігівською полковою канцелярією, то будинком Лизогуба, то арсеналом. Усе це відобразило його непросту історію. Він підтримав думку О.Ф. Шафонського про те, що це був житловий будинок чернігівського полковника Лизогуба. Г.Н. Логвин вважав, що мова йшла про Якова Лизогуба, хоча документальних свідчень саме про Якова Кіндратовича Лизогуба нема й досі. Автор подав короткий опис будинку, датував його 1690-ми роками, переповів історію його існування. Опубліковано також фотографії споруди, її план і реконструкції всіх чотирьох фасадів[73].

Будинок полкової канцелярії в Чернігові не обійшов своєю увагою і П.Г. Юрченко. Він назвав його «одним із найцікавіших зразків світської мурованої архітектури другої половини XVII ст.» і датував 1680-ми – 1690-ми роками. Дослідник відзначив, що в цьому будинку простота загальної побудови поєднана з різноманітним та соковитим архітектурним декором фасадів. Особливу увагу дослідник звернув на оздоблення фасадів і їхню спорідненість з формами московської архітектури другої половини XVII ст. Все свідчить також про те, що зодчий виховувався на традиціях народної дерев'яної архітектури[74].

М.П. Цапенко підкреслив, що будинок полкової канцелярії в Чернігові – перший мурований цивільний будинок на Чернігівщині, в архітектурному декорі якого яскраво виявились риси українського бароко. Він подав короткий опис споруди з аналізом її особливостей. Розглянув думки дослідників про призначення споруди та дійшов висновку, що зведено її як житловий будинок Лизогуба в кінці XVII ст. Слідом за О.Ф. Шафонським М.П. Цапенко назвав лише прізвище Лизогуба без його імені. Він піддав критиці думку деяких дослідників про вплив на українську архітектуру того часу польського й німецького бароко. Важливою є думка автора про те, що чернігівський будинок полкової канцелярії був задуманий чи первісно збудований у два поверхи. Опубліковано вже відомий план споруди 1781 р. та фото східного фасаду[75].

Ю.С. Асєєв датував чернігівський будинок 1690-ми роками й відзначив, що пластика

---

[72] Логвин Г.Н., Яблонський Д.Н. Будинок Якова Лизогуба у Чернігові. Питання історії архітектури та будівельної техніки України. Київ, 1959. С.81-94.

[73] Логвин Г.Н. Будинок Якова Лизогуба в Чернігові. Київ: Держ. вид-во літератури з будівництва та архітектури УРСР, 1959. 13 с.: іл.

[74] Юрченко П.Г. Архітектура другої половини XVII –XVIII століть. Нариси з історії українського мистецтва. Київ: 1966. С.72-83.

[75] Цапенко М. Архитектура Левобережной Украины XVII – XVIII векав. Москва: Стройиздат, 1967. С.85-88.

його фасадів і фронтонів за своїм характером близька до російської архітектури, але має більш крупні й соковиті форми. В своїй книжці «Професія – архітектор» Ю.С. Асєєв назвав будівничих цієї споруди «майстрами полковника Я. Лизогуба». Подані також фотографії кам'яниці[76]. Г.Н. Логвин наголосив, що будинок полкової канцелярії в Чернігові є характерним прикладом творчих зв'язків української та російської архітектури і збудований в 1690-х роках. Автор описав та подав аналіз планової побудови та оздоблення фасадів, висвітлив історію перебудов, а також опублікував сучасний план і фотографії споруди[77].

А.А. Карнабіда датував будинок полкової канцелярії в Чернігові кінцем XVII ст. Він назвав його унікальним зразком цивільної архітектури, в якому втілені традиції народного будівництва і творчо використані елементи російської архітектури того часу. Подано короткий опис планової побудови та архітектурного декору фасадів. Опубліковано фотографію та план цієї унікальної споруди[78]. Л.А. Пляшко датувала будинок полкової канцелярії 1690-ми роками, подала його опис, відомості про його історію, перебудови, втрати та реставраційні роботи[79].

В. Чепелик писав, що двосхилий дах і архітектурний декор фасадів будинку полкової канцелярії дещо нагадують московську фасадну пластику кінця XVII ст. Тому, можливо, будівничий прибув з Москви. Але остаточно так говорити не можна, бо повної аналогії чернігівському будинку в Москві немає. Далі автор виклав у статті таке. Після смерті Я. Лизогуба цей будинок купив І.С. Мазепа і завершив зовнішнє оздоблення. Тому дім стали називати будинком Мазепи, а пізніше в ньому розмістилася полкова канцелярія. Це сприймається лише як припущення автора, бо точного джерела таких відомостей В. Чепелик не назвав[80]. А.К. Адруг звернув особливу увагу на народні джерела архітектури будинку полкової канцелярії в Чернігові та дійшов висновку, що він збудований за участю запрошеного будівничого в 1689 – 1690-му роках[81].

Стан наукового вивчення будинку полкової канцелярії в Чернігові в цілому можна назвати задовільним. Про нього писали починаючи з XVIII ст. як у фундаментальних працях з історії української архітектури та мистецтва, так і в окремих монографіях, а також в науково-популярних виданнях. Пам'ятці присвячена й брошура Г.Н. Логвина 1959 р. План будівлі, фотознімки її загального вигляду та фрагментів фасадів часто пу-

[76] Асеев Ю.С. Стили в архитектуре Украины. Київ: Будівельник, 1989. С.35. Його ж. Професія – архітектор. Київ: Будівельник, 1991. С.54-57.

[77] Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1965. С.52, 53, 61-64. 2-е видання: Москва, 1980. С.49 50, 71-74.

[78] Карнабіда А. Чернігів: Архітектурно-історичний нарис. Київ: Будівельник, 1980. С.43.

[79] Паспорт пам'ятки архітектури «Будинок полкової канцелярії» XVII століття. Архів Головного управління архітектури і містобудування Чернігівської обласної державної адміністрації. №2642/1. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Київ: Будівельник, 1986. Т.4. С.271.

[80] Чепелик В. Кам'яниці, обпалені полум'ям історії. Українська культура. 1993. №3-4. С.30-31.

[81] Адруг А. Про час зведення та авторство будинку Якова Лизогуба в Чернігові. Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень. Тези наук. конф. Національного заповідника «Софія Київська». Київ, 1996. С.62-63.

блікувались. Відомі також літографії О.Г. Сластіона із зображенням споруди 1890-х років. Відносно авторства кам'яниці думка дослідників одностайна – будував московський майстер. Щоправда імені його ніхто назвати не зміг. Протягом більш ніж трьох століть у літературі та джерелах споруда відома під трьома назвами – будинок Лизогуба, будинок Мазепи та будинок полкової канцелярії. Датували зведення будинку теж не однаково – 1680-1690-і роки, кінець XVII – початок XVIII століть або 1689-1690-ий роки.

У загальних рисах висвітлена історія будівництва споруди, її перебудов, реставрації та використання. Але є деякі прогалини і невисвітлені питання. Наприклад, твердження про втрати і пошкодження під час пожеж у XVIII ст. ґрунтуються лише на відомостях про самі факти пожеж. Відсутні в публікаціях відомості про результати досліджень останніх років. Найбільше уваги дослідники звертали на архітектурний декор фасадів будинку, вказували на наявність в ньому елементів російського й західноєвропейського зодчества. Адже саме в декорі найбільш яскраво виявились стильові риси. Необхідно провести комплексне дослідження цієї видатної пам'ятки української архітектури. Для цього треба вирішити такі завдання. Поряд із систематичним викладом історії споруди, її перебудов, реставрації та використання необхідно встановити, на чиє замовлення зведений будинок полкової канцелярії. Адже імені полковника Лизогуба О.Ф. Шафонський свого часу не назвав. Виникає потреба звернутися до датування пам'ятки. Вимагає додаткового вивчення і питання про втрати й пошкодження споруди. Треба також детальніше проаналізувати стильові особливості цієї визначної пам'ятки.

Будинок полкової канцелярії в Чернігові збудували в південно-східній частині давньоруського чернігівського Дитинця. В 1680 – 1690-х роках містобудівельна ситуація стала дещо іншою. Трохи на схід від Замкової вулиці (вона йшла від Верхнього замку на північ в напрямку до Благовіщенського собору, який не зберігся) і постала кам'яниця. На схід від неї майже поряд знаходилась оборонна стіна, а з південного заходу нависала стіна Верхнього замку. З північного боку перед спорудою відкривався невеликий майдан. Тому найбільша увага приділена оздобленням саме північного фасаду. Наявність високих оборонних стін, мабуть, вплинула на первісний задум звести будинок на два поверхи. Але все ж він не зміг би відігравати суттєву роль в панорамі й силуеті міста. Нині будинок оточений з усіх боків зеленими насадженнями чернігівського Валу і на формування панорами сучасного Чернігова зовсім не впливає.

Про час зведення будинку полкової канцелярії в Чернігові, як ми бачили з огляду літератури, існує кілька точок зору. В XIX ст. і в першій половині XX ст. цю споруду називали «будинок Мазепи» (або «так званий будинок Мазепи») й тому автори публікацій відносили час побудови до 1680 – 1690-х років і початку XVIII ст., тобто до років гетьманування І. Мазепи. В 1851 р. у Києві вийшла друком праця О.Ф. Шафонського, де прямо вказано про приналежність будинку полковнику Лизогубу. Незважаючи на це, автори називали споруду будинком Мазепи. В 1953 – 1954-х роках споруду дослідили й зробили проєкт реставрації Г.Н. Логвин і Д.Н. Яблонський. Вони пристали до думки О.Ф. Шафонського

щодо первісного призначення кам'яниці й датували її 1690-ми роками, тобто часом будівельної діяльності Якова Лизогуба. М.П. Цапенко уточнив дату і назвав кінець XVII ст. Вона була зазначена і в довідкових виданнях. Ми в 1996 р. висловили думку про можливість зведення будинку полкової канцелярії в 1689 – 1690-му роках, тобто за два будівельні сезони. Нині погляд на вирішення цієї проблеми виглядає дещо інакше.

Варто ще раз нагадати, що єдине документальне свідчення про належність будинку до Лизогуба залишив О.Ф. Шафонський у рукопису 1786 року (надруковано в 1851 р.). Він зокрема зазначив, що будинок «построен полковником черниговским Лизогубом и его был жилой дом»[82]. Імені полковника він не назвав. Проте в Чернігові полковниками були два Лизогуби – Яків Кіндратович з 1687 р. і до 1698 р. та його син Юхим Якович з 1698 р. до 1704 р.[83]. На цю обставину дослідники чомусь не звертали увагу. Таким чином, будинок зведений у проміжок часу від 1687 р. до 1704 р. Ці роки, коли полковниками в Чернігові були Лизогуби, майже збігаються з гетьмануванням Івана Мазепи (1687 – 1708 роки). Тому згадка про гетьмана виглядала природно.

Автори публікацій XIX – початку XX століть називали досліджувану споруду «будинком Мазепи» й датували його кінцем XVII – початком XVIII століть (В.Л. Модзалевський), або XVII – XVIII століття доби Мазепи (В. Січинський). Переважна більшість попередніх авторів вважали, що будував чернігівську кам'яницю майстер із Москви. Відомо, що й інші будівлі в Чернігові того часу зводили московські будівничі. Є свідчення про роботу в Чернігові в 1689 р. зодчого із Москви[84]. Існує думка про роботу в 1699 – 1706 роках над спорудженням Катеринінської церкви в Чернігові російського зодчого Д.Й. Старцева[85]. Можливо, в 1700 – 1702 роках відомий московський архітектор Д.В. Аксамитов завершив будівництво чернігівського будинку Колегіуму[86].

Тут виникає питання про будівельну діяльність Лизогубів не лише в Чернігові, а і в Седневі. Через рік після вступу на посаду чернігівського полковника Якова Кіндратовича Лизогуба, тобто в 1688 р., його син Юхим Якович став генеральним бунчужним, а згодом і генеральним хорунжим. На останній посаді він перебував до смерті свого батька в 1698 р. Посади генерального бунчужного (зберігач гетьманського клейнода «бунчука») і генерального хорунжого (зберігач військового прапора) належали до далеко не перших у старшинській ієрархії[87]. Як уже згадувалось, Юхим Якович Лизогуб був чернігівським полковником з 1698 р. і до своєї смерті в 1704 р. Можна з певністю припустити, що Юхим Якович теж брав участь у будівельних заходах свого батька ще за його життя.

---

[82] Шафонський А. Вказ. праця. С.279.

[83] Модзалевский В.Л. Малороссийский родословник. Киев, 1912. Т.3. С.97-98.

[84] Харлампович К. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. Т. I. С.338.

[85] Адруг А. Про авторство Катеринінської церкви в Чернігові та пам'яток її кола. Сіверянський літопис. 2003. №4. С.32-35.

[86] Адруг А. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть.Чернігів: видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.88-92.

[87] Шафонський А. Вказ. праця. С.109-110.

Саме на період полковництва обох Лизогубів у Чернігові (1690-і роки – початок XVIII ст.) припадає зведення за їхнього сприяння та участі таких визначних споруд у Чернігові як будинок полкової канцелярії, Катерининська церква, усипальня Якова Лизогуба в Єлецькому монастирі. Існує думка, що й дзвіниця Єлецького монастиря в Чернігові зведена за сприяння Лизогубів[88]. У Седневі, неподалік від Чернігова, вони звели кам'яницю та церкву Різдва Богородиці (обидві споруди 1690 р.)[89]. Провадження таких значних будівельних робіт вимагало наявності необхідних кадрів архітекторів та будівельників. Їх не вистачало й тому змушені запрошувати майстрів. Мабуть, саме вони і виконували замовлення Лизогубів. Запрошувати будівничих могли через вище керівництво держави, а також безпосередньо самі Лизогуби, буваючи в Москві. Так, у серпні – вересні 1689 р. в складі представницької делегації козацької старшини в Москві перебував полковник чернігівський Яків Лизогуб[90]. За місяць перебування у Москві вони могли домовитись щодо запрошення будівничих до Чернігова, хоча політичні обставини зовсім не сприяли цьому.

Відносно часу побудови будинку полкової канцелярії в Чернігові можна привести такі міркування. Ми вже згадували, що будівельна діяльність Лизогубів відноситься, головним чином, до років їхнього полковництва в Чернігові, тобто з 1687 р. до 1704 р. Навряд чи будівництво почалося саме в 1687 р. Певніше це сталося вже в 1690-х роках і тривало до початку XVIII ст. Отже, будинок полкової канцелярії в Чернігові зведений як житлова споруда на замовлення Лизогубів у 1690-х – перших роках XVIII ст. московським архітектором чи кількома майстрами.

Дослідники неодноразово зазначали, що будинок полкової канцелярії зазнав пошкоджень під час великих пожеж 1718 й 1750 років. Дійсно, в Чернігівському літопису (важливій пам'ятці української історичної думки XVII – XVIII століть) записано, що в 1718 р. «Киев и Чернигов выгоріл»[91]. Жодних деталей не наводиться і повідомляється про це, як про звичайну подію. Можна припустити, що в 1718 р. постраждав і будинок полкової канцелярії. Але втрати мурованої споруди не могли бути значними.

У 1750 р. в Чернігові знову сталась велика пожежа. Документи засвідчили, що в ніч з 19 на 20 травня 1750 р. в Чернігові згоріло старе місто і постраждало багато споруд. У «Відомості» від чернігівської полкової канцелярії від 4 червня 1750 р., підписаної чернігівським полковником Іваном Божичем, подано докладний список «сколько церков и разных дворов и протчего прошлого мая с 19 против 20 числа в старом городе Чернигове

[88] Модзалевский В.Л., Савицкий П.Н. Очерки искусства Старой Украины. Чернігівська старовина. Зб. наук. праць. Чернігів, 1992. С.114.

[89] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Київ: Будівельник, 1986. Т.4. С.333-334.

[90] Літопис Самовидця. Київ: Наукова думка, 1971. С.149. Костомаров Н.И. Мазепа. Москва: Республіка, 1992. С.36, 37, 41.

[91] Чернігівський літопис / Підгот. до друку, передмова і коментарі Ю. Мисика. Сіверянський літопис. 1996. №4. С.118.

сгорело». Будинок полкової канцелярії в цьому списку постраждалих споруд відсутній[92]. Цю обставину пояснює зміст інших документів. В документі (листі) від чернігівського магістрату зазначалось: «оной пожар возможними способи людми и подлежащими інструменти и приготовленіем утушивали, почему так катедральній монастирь, полковая канцелярія, полковничой дом и протчие доми в той старой крепости и в новом городе (в котором в разних местах начиналось гореть) утушено и гореть не пущено»[93]. В доповіді чернігівської полкової канцелярії це підтверджувалось: «кроме канцелярии полковой замковой крепости и несколько іних в тепел совсем, что не било, згорело». Далі відзначалась заслуга полкової старшини в гасінні пожежі, «которие ежели б не били і сами не употребляли прилежного старательства в нераспространрении оного, то так би о.ставшиесь в старой крепости канцелярія полковая, замковая крепость, монастир кафедральній і все двори в пепел погоріли»[94].

Таким чином, припущення деяких авторів про втрату склепінь в західній частині будинку під час пожежі 1750 р. документально не підтверджуються. Пошкодження якщо й були, то незначні. З цього погляду виглядає переконливою думка Г.Н. Логвина та Д.Н. Яблонського про те, що будинок полкової канцелярії простояв у своєму первісному вигляді до 60 – 70-х років XIX ст. Саме тоді його облаштували для архіву. Тоді ж були втрачені склепіння в західній частині й прорубані нові вікна на східному та західному фасадах і фронтонах. Первісні вікна трохи розширили[95]. В XIX столітті розібрали печі. А дещо раніше, у XVIII ст. до північного фасаду прибудовано критий ганок-тамбур і влаштовано вхід до підвалу. Первісно вхід до підвального приміщення і на горище знаходився в товщині поперекової стіни[96]. На думку І.О. Ігнаткіна, у XVIII ст. керамічну черепицю на даху замінили бляхою[97].

На початку XX ст. в будинку полкової канцелярії знаходився архів губернського правління та військові справи починаючи з 1759 р. 12 травня 1919 р. подано до Раднаргоспу «Сведение о необходимости ремонта в доме Мазепы на Валу». В документі зазначалось про необхідність «исправить» дах (в місцях, де протікала вода) та вхідні двері, переробити голландську піч, зробити дві віконні рами зі склом, закріпити шість віконних рам, вставити 12 шибок, виправити ворота й доставити один сажень дров[98]. Як бачимо, в 1919 р. будівлі потрібен був лише невеликий поточний ремонт, який не міг змінити зовнішній вигляд пам'ятки.

Комісія Комітету в справах архітектури при Раді народних комісарів СРСР 16-17 лип-

[92] Центральний державний історичний архів України в Києві. Ф.51. Оп. 3. Спр. 10582. Арк. 12-13.
[93] Дубровський В. Пожежа 1750 р. в старому Чернігові / Підгот. до друку та передмова О. Коваленка та І. Вороніної. Сіверянський літопис. 1997. №6. С.159.
[94] Там само. С.161.
[95] Логвин Г.Н., Яблонський Д.Н. Будинок Якова Лизогуба в Чернігові. Питання історії архітектури та будівельної техніки України. Київ, 1959. С.91.
[96] Памятники градостоительства архитектуры Укркинской ССР. Київ: Будівельник, 1986. Т.4. С.271.
[97] Игнаткин И.А. Чернигов. Москва. Стройиздат, 1955. С.68.
[98] Адруг А. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. С.46.

ня 1945 р. провела обстеження стану державної охорони пам'яток архітектури Чернігова. Члени авторитетної комісії встановили, що будинок полкової канцелярії (в документі він названий «будинком Мазепи») знаходиться в задовільному стані і зайнятий архівом Народного комісаріату внутрішніх справ[99]. Варто зауважити, що на той час архівні установи знаходились у віданні Наркомату внутрішніх справ. У 1953 – 1954 роках Г.Н. Логвин і Д.Н. Яблонський під час ремонту споруди провели дослідження, на основі яких відтворено схему первісного оздоблення фасадів. Внесені зміни торкнулись головним чином розміщення отворів для вікон і дверей. Креслення реконструкції фасадів опубліковані[100].

23 березня 1956 р. Радою Міністрів УРСР затверджено список пам'яток архітектури, що перебувають під державною охороною в Україні (постанова №320). До цього списку занесено також і будинок полкової канцелярії в Чернігові[101]. В листі до Інспекції державного будівельного контролю від 29 липня 1958 р. начальник Чернігівського обласного відділу у справах будівництва та архітектури О.І. Гребницький зазначав, що будинок полкової канцелярії використовується як військово-морський клуб ДТСААФ. Але орендна плата за користування не сплачується. Арбітражний суд ухвалив рішення відмовити у стягненні коштів з ДТСААФ[102]. У 1964 р. до будинку полкової канцелярії від спортивного залу прокладена теплотраса. Всередині споруди встановлені труби й радіатори опалення. Зовні потинькували причілкові фасади. Покрили дах із заміною дерев'яних конструкцій над входом[103].

У «Технологической записке к производству работ по памятнику архитектуры XVII в. – бывшей полковой канцелярии в г. Чернигове» (Київ, жовтень 1964 р.) зазначалось, що капітальний ремонт даху був закінчений до 20 вересня 1964 р. Планувалось відновити втрати й пошкодження мурування на південному і північному фасадах, відтворити карниз за зразком ділянок, які збереглися. Передбачалось провести необхідні ремонтні роботи на першому й другому поверхах та зробити навколо будинку відмостку завширшки 70 см[104]. Наступного 1965 р. проведено ремонт фасадів будинку полкової канцелярії. Відновлено втрати мурування й тиньку, а також карнизи. В підвальних приміщеннях влаштували зацементовану підлогу по вкладеним на пісок цеглинам[105].

Постановою Ради Міністрів УРСР №125 від 20 лютого 1967 р. «Про стан та заходи по дальшому поліпшенню охорони та збереження пам'ятників архітектури, мистецтва, археології та історії в Українській РСР» створено Чернігівський державний архітектурно-історичний заповідник на правах філіалу Державного архітектурно-історичного запо-

[99] Держархів Чернігівської області (далі – ДАЧО). Ф. Р-1046. Оп. 1. Спр. 11. Арк. 4.
[100] Логвин Г. Н. Будинок Якова Лизогуба в Чернігові. Київ, 1959. С.4, 7-10. Логвин Г. Н., Яблонський Д. Н. Будинок Якова Лизогуба в Чернігові. Питання історії архітектури та будівельної техніки України. Київ, 1959. С. 81-94.
[101] ДАЧО. Ф. Р-1046. Оп. 1. Спр.208. Арк.44.
[102] ДАЧО. Ф. Р-1046. Оп. 1. Спр. 294. Арк. 92 А.
[103] ДАЧО. Ф.Р-5239. Оп.1. Спр. 113. Арк. 4.
[104] Адруг А. К. Архітектура Чернігова. С.47.
[105] ДАЧО. Ф. Р-5239. Оп.1. Спр. 122. Арк.4.

відника «Софійський музей». На баланс заповідника передано серед інших одинадцяти пам'яток архітектури і будинок полкової канцелярії[106]. Нині це Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній» (з 1998 р.).

У 1971 р. у будинку провели деякі консерваційні та ремонтно-реставраційні роботи – влаштували електроосвітлення в підвальних приміщеннях, відновили в них тиньк з побілкою, виготовили і встановили рами вікон до підвалу[107]. Наступного 1972 року в підвалі влаштували підлогу із метлахської плитки, навісили металеві двері і двері з гратами. Поновили фарбування труб і радіаторів опалення[108].

У 1994 р. проведено вивчення стану грунтів біля будинку полкової канцелярії. Розвідувальними дослідженнями грунтові води виявлені на глибині 14,5 – 14,7 м. Територія, де знаходиться будинок, потенційно не може підтопитися через сприятливі природні особливості. Головною причиною деформації східної й західної стін споруди стало замочування просадкової супесі вологою як природного, так і антропогенного походження. З метою попередження подальших деформацій будинку рекомендовано підсилення фундаментів, а також комплекс водозахисних заходів. Дослідження проводили спеціалісти Чернігівського виробничого підприємства з інженерних досліджень для будівництва[109].

У липні того ж таки 1994 р. фахівцями Українського спеціального науково-реставраційного проєктного інституту «Укрпроєктреставрація» проведено інженерне обстеження будинку полкової канцелярії. У висновках учасників обстеження зазначалось, що стан фундаментів споруди викликає занепокоєння. Стан же мурованих конструкцій стін і склепінь в цілому задовільний, крім склепіння над південно-західним підвальним приміщенням. Покрівля збереглася непогано, а для дерев'яних конструкцій перекрить необхідні ремонтні роботи. В цілому ж виникає потреба в певних заходах задля кращого збереження пам'ятки[110].

Починаючи з XIX ст. будинок полкової канцелярії в Чернігові використовувався як архівосховище. В ньому зберігались матеріали Державного архіву Чернігівської області до 1950-х років, після чого тут розмістився військово-морський клуб ДТСААФ. Всередині демонструвались моделі військових кораблів, а зовні біля північного входу можна було побачити зразки торпед і морських мін. У січні 1963 р. будинок полкової канцелярії переданий Чернігівському обласному історичному музею. В 1965 році до будинку перейшов

---

[106] Законодавство про пам'ятники історії та культури. Зб. нормативних актів. Київ: Політвидав України, 1970. С.85-88.

[107] ДАЧО. Ф. Р-1046. Оп.1.Спр. 525. Арк. 3. ДАЧО. Ф.Р-5239. Оп.1. Спр. 169. Арк. 13.

[108] ДАЧО. Ф. Р-5239. Оп.1. Спр. 178. Арк.24.

[109] Техническое заключение об инженерно!геологических изысканиях на площадке сущестующего памятника архитектуры XVII в. «Полковая канцелярія» в г. Чернигове. Чернигов, 1994. С.9-10. Поточний архів Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній».

[110] Памятник архитектуры XVII в. «Полковая канцелярия» в г. Чернигове. Проект ремонтно-реставрационных работ. Предварительные работы. Киев, 1994. Т.1. Кн. 1. С.7-8. Док. фонд Національного архіт.-історичного заповідника «Чернігів стародавній». НАІЗ «ЧС» Кн. 1254./ ДФ 640.

художній відділ Чернігівського історичного музею[111]. Згаданий відділ почав працювати ще в 1959 р. і лише через шість років отримав це окреме приміщення. В 1983 р. художній відділ перетворено на Чернігівський обласний художній музей, який перейшов до іншої будівлі на Валу[112]. З 1983 р. будинок полкової канцелярії використовується як фондосховище Чернігівського обласного історичного музею ім. В.В. Тарновського.

Планування будинку полкової канцелярії походить від типу українського народного житла «хата на дві половини» або, як ще кажуть, «хата через сіни». Характерною особливістю планування цього типу є розміщення житлових приміщень обабіч від сіней. Це – двобічне житло, одне приміщення якого має більшу площу, а інше – меншу[113].Таке планування стало настільки звичним для людей, що адміністративні будівлі на Лівобережній Україні у XVIII ст. своєю об'ємно-планувальною побудовою нічим не відрізнялись від житла[114]. Варіант планування українського народного житла «хата на дві половини» повторено в палатах Івана Мазепи в селі Іванівському Рильського району Курської області Російської Федерації, зведених на початку XVIII ст. для гетьмана І. Мазепи. Існує припущення про причетність до будівництва палат московського архітектора Йосипа Старцева[115]. Таке саме планування має кам'яниця Лизогуба 1690-х років в Седневі неподалік від Чернігова[116].

Будинок полкової канцелярії в Чернігові в плані являє собою прямокутник (21 х 16 м), орієнтований повздовжньою віссю строго за стрілкою компаса на схід – захід. Сіни поділяють споруду на дві майже рівні половини. Більша західна частина, як вважається, була чоловічою, а менша східна – жіночою. Кожна з них в свою чергу поділялась навпіл внутрішніми стінами. Отже, прямокутник у плані поділений стінами на шість камер. Одноповерховий будинок має глибокі підвальні приміщення, які повторюють план першого поверху, а також високе горище. Висота підвалу, першого поверху й горища однакові.

Загальна об'ємна побудова будинку полкової канцелярії доволі проста. Видовжений зі сходу на захід паралелепіпед споруди завершується двосхилим дахом з трикутними фронтонами над східним і західним фасадами. В цьому випадку майже повністю повторена композиція українського народного житла. Кут при вершині даху будинку полкової канцелярії наближається до 120 градусів. Виявляється, що в давньому поліському житлі цей кут також становив приблизно 120 градусів[117].

Будинок полкової канцелярії зведений із червоної жолобчастої цегли. Розмір її в різ-

[111] Арендар Г., Лихачова С. Чернігівський історичний музей у 20-90–ті роки. Родовід. 1996. №2 (14). С.53-55.

[112] Чернігівський художній музей / Автор-упорядник В.М. Величко. Київ: Мистецтво, 1988. С.6.

[113] Самойлович В. П. Українське народне житло. Київ: Наукова думка, 1972. С.11.

[114] Таранушенко С. Урядові будівлі на Гетьманщині XVIII ст. Український історичний журнал. 1971. №2. С.103-107.

[115] Цапенко М. П. По западным землям курским и белгородским. Москва: Искусство, 1976. С.56, 59-60.

[116] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Київ: Будівельник, 1986. Т.4. С.333-334.

[117] Таранушенко С. Давнє поліське житло. Народна творчість та етнографія. 1969. №1. С. 15.

них місцях споруди коливається від 5х15х34 см до 5,5х16х35 см. Наприклад, на фронтонах 10 рядів первісного мурування дорівнює приблизно 78 см. Вапняний розчин включає невелику домішку товченої обпаленої цегли і дещо забарвлений у рожевий колір. Шар такого розчину має різну товщину – від 2,8 см до 4 см[118]. Первісні перекриття – півциркульні з розпалубками. Вони збереглися лише в східній частині та в сінях, а в західній частині пізніше зроблено плоске перекриття. Підвальні приміщення також перекриті склепіннями й первісно освітлювалися п'ятьма невеликими вікнами з північного боку. Для викладення деталей архітектурного декору фасадів використана фігурна цегла, а також елементи із цегли різного розміру й форми.

У будинку полкової канцелярії простота загальної побудови композиції споруди поєднується з багатим і соковитим декором фасадів. В пластичній обробці стін також виявляється зв'язок з народною архітектурною творчістю. Широкі пілястри на фасадах споруди позначають розміщення внутрішніх стін. Вони поділяють площини стін на окремі частини подібно дерев'яним будівлям в місцях перетину вінців зрубу при рубленні «із залишком».

На рівні карнизів під дахом знаходяться кронштейни відповідно до півколонок, які фланкують вікна. Це не зовсім звично й логічно для мурованої архітектури з конструктивного боку. В будинку полкової канцелярії кронштейни розміщені також у нижній частині фасадів. Вони зорово підтримують півколонки, несуть їхню вагу, підкреслюючи тим самим архітектонічну логіку побудови композиції фасаду. Так було в архітектурі Відродження. Це можна бачити й на фасадах будинку полкової канцелярії в Чернігові. Кронштейни ренесансної форми опоясують його по периметру внизу. Але кронштейни під дахом на рівні карниза зустрічаються лише в дерев'яній архітектурі, зокрема, в народному житлі. Маються на увазі «випуски» верхніх вінців зрубу для підтримки виносу даху. І той факт, що кронштейни на карнизі і під вікнами будинку полкової канцелярії мають подібну форму, не змінює суті питання. Бо сам принцип розміщення кронштейнів під дахом підказаний народним житлом з дерева, а виконані вони із цегли в уже відомих формах мурованої архітектури Ренесансу.

У народному житлі кронштейни часто влаштовувались на різній висоті зрубу для підтримки ганків і галерей. Кронштейни із дерева вкривались тонкою глиняною обмазкою і білились крейдою так само, як і стіни[119]. Подібні кронштейни на східному фронтоні будинку полкової канцелярії. Вони розміщені в шість вертикальних рядів, повністю повторюють форми дерев'яних кронштейнів, але несуть суто декоративне навантаження. Нам при обстеженні давньої житлової забудови сіл Чернігівського району Чернігівської області неодноразово зустрічались приклади ретельної глиняної обмазки кронштейнів і кутів хат, рублених «із залишком». При цьому зовнішній вигляд кута хати нагадує части-

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

[119] Юрченко П. Г. Народное жилище Украьны. Москва. Гос. архитектурное издательство Академии архитектуры СССР, 1941. С.57

ну мурованої споруди. Кінці колод, що виступають, об'єднуються глиняною обмазкою і побілкою у пілястри (чи лопатки). Вони виступають над площиною стіни.

Вертикальні членування фасадів будинку полкової канцелярії визначаються плануванням споруди. Внутрішнім цегляним стінам на фасадах відповідають пілястри. Вони являють собою аналогію кутам дерев'яних зрубів хат, рублених «із залишком». Їхнє конструктивне призначення полягає в необхідності зміцнення стіни в певних місцях. Пілястри в чернігівській споруді подвійні. Над однією виступає інша – більш вузька. Цим прийомом утворюється додатковий облом. Такі обломи на кутах будинку начебто перетворюють їх на міцні пілони.

В оздобленні фасадів будинку полкової канцелярії в Чернігові застосовані елементи архітектурного декору російського зодчества того часу. П'ятилопатеві фронтончики над вікнами західної частини північного фасаду дуже близькі за своїми формами до фронтончиків першого поверху південного фасаду Патріаршого дому в Московському Кремлі (1652 – 1655 роки), до порталу царських «чертогов» Троїце-Сергійового монастиря кінця XVII ст. і до подібних деталей архітектурного декору дому Шумиліна в Горохівці[120]. Але особливо близькі ці чернігівські фронтончики до деталей декору церкви Воскресіння в Кадашах у Москві. Тут також у центрі є розетка, але на дві лопаті менше. Тому фронтончик вийшов дещо нижчим[121]. Подібні деталі можна бачити на фасадах церкви Воскресіння «Сгонного» в Рязані 1683 р. Застосування півколонок, трикутних і лучкових з розривами фронтончиків, «вухастих» наличників в оздобленні фасадів характерно для російської архітектури другої половини XVII ст. Це є важливим аргументом на користь думки про те, що будинок полкової канцелярії в Чернігові будував зодчий із Москви.

Форми архітектурного декору на всіх фасадах чернігівської споруди в основному однакові. Відмінності виявляються лише у фронтончиках над вікнами. На східному фасаді вони трикутні, на південному – лучкові з розривом і трикутні. На західному – лучкові з розривами, а на північному – багатолопатеві й з розривами. Повторюваність елементів декору стилістично об'єднує фасади. Цьому слугує також чіткий і розмірений ритм півколонок і кронштейнів. Об'єднання фасадів у єдину композицію досягається і наявністю багатьох горизонталей, які опоясують будинок з усіх боків.

Чотирипрофільний цоколь однаковий на трьох фасадах. Винятком є північний фасад. Саме з цього боку первісно влаштували вікна до підвальних приміщень. Зодчий знайшов цікаве вирішення цоколя в цьому місці. Він продовжив тяги, обводячи ними вікна до підвалу і північний портал під прямими кутами. В результаті вийшли наличники своєрідної форми. Простій формі цоколя протиставлений багатий карниз, що увінчує фасад. Він побудований за класичним принципом, але з дещо спрощеними профілями. Горизонталі карнизів під фронтончиками вікон, під вікнами, горизонталі «вухастих» наличників також слугують об'єднанню фасадних композицій.

[120] Фото деталей у книжці: Тиц А. А. Русское каменное жилое зодчество. XVII ст. Москва: Наука, 1966. С.31, 220, 291.

[121] Фото в книжці: Алферова Г. В. Памятник русского зодчества в Кадашах. Москва: Просвещение, 1974. С.173.

Одним із головних засобів, завдяки якому досягнуто враження багатства й соковитості декору, є дроблення вертикальних і горизонтальних тяг і навіть кривих ліній фронтончиків над вікнами. Багатопрофільність роздробляє форми. Сонячні промені по-різному освітлюють кожну із площин, розбивають загальну площину, утворюють глибинність у композиціях фасадів і будують складну гру світла й тіні. В цих особливостях архітектурного декору будинку полкової канцелярії проглядається барокове устремління творчості зодчого, який зводив споруду.

Портали входів вирішені досить скромно, вони не виділяються із загального характеру декору. Архітектурний декор щипців (фронтонів фасадів) близький своїми формами до декору фасадів і складається із лиштв простої форми і півколонок. Загалом же елементи архітектурного декору будинку полкової канцелярії виглядають дещо немасштабно по відношенню до розмірів всієї споруди. Вони сприймаються укрупненими й грубуватими. Можна припустити, що так вийшло через існування первісного задуму замовника й зодчого звести будинок у два поверхи. Це може також слугувати додатковим аргументом (поряд з результатами натурних досліджень) на користь думки про задум збудувати споруду двоповерховою.

Стіни будинку полкової канцелярії в Чернігові вкриті всередині і зовні тиньком і побілені. Поєднанням мальовничої світлотіні на фасадах з кольоровою поливою глиняної черепиці на даху досягався яскравий декоративний ефект. Невідомий зодчий застосував багатий арсенал художніх засобів для створення світлого і життєрадісного образу житлової споруди.

Дослідження показали, що деякі мурованні споруди Чернігова, зведені у другій половині XVII – початку XVIII століть, спочатку стояли без штукатурки (стіни мурованої огорожі та будинок Колегіуму). Всі елементи архітектурного декору чернігівських споруд викладені з цегли, як це робили зазвичай у Москві того часу[122]. Цілком можливо, що й будинок полкової канцелярії в Чернігові в перші роки свого існування був укритий обмазкою. Як виявили дослідження Г.Н. Логвина і Д.Н. Яблонського, найдавніший тиньк був нанесений тонким шаром (1 – 1,5 см), що більше нагадує обмазку[123].

Уже згадувалось, що до будинку полкової канцелярії в Чернігові близькі за своєю плановою побудовою кілька пам'яток. Найбільш простим із них за архітектурним декором є будинок Лизогуба в Седневі, за 26 км від Чернігова. Декор фасадів тут становлять лише цоколь, який трохи виступає за площину стіни, та простої форми карниз. З боку річки Снов знаходився невеликий ґанок, перебудований у XIX ст. у башту в готичних формах. В палатах Мазепи в селі Іванівському Рильського району Курської області Російської Федерації вікна обрамляють «вухасті» наличники складних обрисів з трикутними фронтончиками. Згідно з реконструкцією споруди, частини фасадів між півколонами за-

[122] Игнаткин И. А. Исторические связи украинских и русских зодчих XVII – XIX вв. Зодчество Украины. Сборник. Киев, 1954. С.172.

[123] Логвин Г. Н., Яблонський Д. Н. Будинок Яков Лизогуба в Чернігові. С.91.

вершували трикутні фронтони з вікнами. Чотирисхилий дах вкрили черепицею[124]. Зодчий створив урочистий образ споруди, який мав інший характер, ніж у будинку полкової канцелярії в Чернігові. Архітектурний декор цих споруд дуже відрізняється.

За характером елементів архітектурного декору чернігівська пам'ятка близька до будинку Артемихи кінця XVII – початку XVIII століть на київському Подолі. Він не зберігся до наших днів, але його зовнішній вигляд відомий завдяки давньому малюнку. На місці ґанку – велика прибудова. Спочатку він був одноповерховим, а в середині XVIII ст. надбудували другий поверх. Стіни розчленовані пілястрами з базами і багатопрофільним карнизом. Наличники вікон прямокутні й «вухасті» з трикутними фронтончиками[125]. Крупні й соковиті форми декору фасадів нагадують чернігівську споруду. Отже, плануванням і особливостями декору фасадів будинок полкової канцелярії в Чернігові більш близький до київських пам'яток.

Головний вхід до будинку полкової канцелярії в Чернігові влаштований з півночі. Існуючий нині тамбур зроблений пізніше – у XVIII столітті. Невеликий фронтон тамбура відтворив форму первісного фронтона над одвірком. Через вхідні двері можна одразу потрапити до північної частини сіней (чисті сіни). Зовнішній вхід до чорних сіней спочатку знаходився у південній стіні, З південного боку був, мабуть, невеликий город і сад. У XIX ст. для влаштування архіву замість цих дверей зробили вікно.

Арка посередині сіней поділяє їх на дві частини. Всі сіни перекриті півциркульним склепінням до висоти 4,5 м. Така ж сама висота склепінь у східній і західній частинах споруди. Для визначення висоти житлових мурованих будівель в архітектурі Чернігова, як і в російському зодчестві того часу, вирішальне значення мали утилітарні міркування – умови освітленості, зручності мурування склепінь. У житлових спорудах Росії в XVII ст. ця висота коливалась від 3 до 4,5 м[126]. Таку ж саму висоту бачимо і в будинку полкової канцелярії в Чернігові.

Чисті сіни частково освітлювались через невеличке віконце над дверима. У південній частині сіней не було й такого віконця. Тому виникла потреба штучного освітлення ліхтарями із скла подібно до будинку П. Полуботка за Стрижнем у Чернігові. Всередині на стінах і склепіннях будь-які пластичні оздоби відсутні. Із північних сіней можна потрапити через двері до західної і східної частин споруди. Первісно вхід до підвальних приміщень знаходився у товщі стіни, що розділяла західні камери, а хід на горище в такій же стіні в східній частині[127].

Будинок полкової канцелярії в Чернігові, як й інші споруди того часу, має товсті стіни (1,5 – 1,6 м). Цього вимагали особливості конструктивної побудови – стіни повинні

[124] Реконструкція палат опублікована: Цапенко М.П. По западным землям курским и белгородским. Москва: Искусство, 1976. С.59.

[125] Реконструкція будинку Артемихи в книжці: Асеев Ю.С. Стили в архитектуре Украины. Київ: Будівельник, 1989. С.30.

[126] Тиц А. А. Русское каменное жилое зодчество XVII ст. Москва: Наука, 1966. С.284.

[127] Логвин Г. Н. Будинок Якова Лизогуба в Чернігові. Київ, 1959. С.11.

витримувати велике навантаження від масивних склепінь. Наявність склепінчастих перекрить потребувала низького розміщення віконних отворів з глибокими амбразурами. Тому на фасадах над вікнами і на площинах між ними з'явилось багато місця для створення соковитого архітектурного декору. Для влаштування вікон в стінах вздовж осі півциркульного склепіння виникли додаткові складнощі – треба робити розпалубки. З цієї причини первісно в будинку полкової канцелярії вікна знаходились лише в північній і південній стінах, а на східному і західному фасадах влаштували ніші на тому самому рівні, що й вікна. Підвальні приміщення мають глибину, яка дорівнює висоті першого поверху та західного й східного фронтонів споруди. Планування підвалу повторило планування першого поверху. У східній частині підвального приміщення є ніші різних розмірів, а в західній вони відсутні.

Згідно з планом 1781 р. будинок полкової канцелярії опалювали чотири прямокутні в плані печі, які знаходились у внутрішніх кутах кожної з чотирьох камер. У той час печі часто обкладались керамічними кахлями із зеленою поливою і ставали важливою частиною інтер'єру. Про архітектурно-пластичне оздоблення внутрішнього простору нині можна сказати небагато. З певністю можна лише твердити, що стіни і склепіння потинькували (чи вкрили обмазкою) й побілили.

Внутрішню обстановку будинку полкової канцелярії на той час, коли споруда використовувалась як житло, можна уявити за аналогією, за описами в літературі подібних будівель. П.О. Куліш у своєму творі «Чорна рада» писав, що у світлиці заможного козака знаходились божник, стіл і лави, вкриті килимами. Попід стінами влаштовані полиці, на яких можна було бачити срібні, золоті й кришталеві кубки, пляшки, таці та інший посуд. На стінах висіли шаблі, пищалі, зразки іншої зброї та обладунки[128]

Двері робилися переважно одностулкові, широкі з візерунчастими петлями й замками та залізним окуттям. Віконниці виготовлялись з гутного скла в олов'яній оправі у вигляді круглих скелець в рамах із дерева. Як вважають дослідники, кахлі для печей робились орнаментальними чи сюжетними. Стіни всередині споруди часто вкривались розписами, стилістично близькими до розписів дерев'яних храмів. Можливо, так було і в цьому випадку. На столах і лавах лежали килими, налавники, ліжники. Килими лежали також на підлозі, а на стінах розвішували більш дорогі килимові вироби. Стіни оббивалися сукном, шпалерами, оксамитом, шовком, парчою. Часто на стінах вивішували гравюри різної тематики. Крім стільців, лав, столів знаходились інші рухомі меблі – ліжка, крісла, дзеркала в рамах, шафи[129].

Таким чином, будинок полкової канцелярії в Чернігові зведений як житлова споруда на замовлення чернігівських полковників Лизогубів, найбільш вірогідно, в 1690-х роках. Можливо, будівельні та опоряджувальні роботи тривали до початку XVIII ст. Керував будівництвом, певно, московський зодчий. Його імені поки що назвати не-

[128] Куліш П. О. Чорна рада. Хроніка 1663 р. Оповідання. Харків: Основа, 1990. С.15.

[129] Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII – XVIII ст.). Навч. посібник Київ: Либідь, 1992. С. 124-125.

можливо. Не можна виключати можливості роботи над зведенням будинку кількох майстрів.

На основі документальних джерел удалося з'ясувати, що будинок полкової канцелярії під час великої пожежі 1750 р. суттєво не постраждав. Попередні дослідники без посилань на документи (виходячи лише з самого факту пожежі) вказували на протилежне. За допомогою свідчень документальних матеріалів відтворено стан споруди та її досліджень початку й кінця XX ст. Виявлено нові особливості перебудов, поточних ремонтів, реставраційних і дослідницьких робіт, а також використання будівлі протягом більш ніж трьох століть її існування.

Об'ємно-просторова композиція і планування будинку полкової канцелярії походять від українського народного житла «хата на дві половини». В багатому архітектурному декорі фасадів є елементи, запозичені із народної архітектурної творчості. Але набагато більше елементів пластичного оздоблення, які свідчать про руку майстра московської школи. Саме в архітектурному декорі яскраво виявилось барокове устремління творчості зодчого в руслі розвитку українського зодчества того часу. Будинок полкової канцелярії в Чернігові є оригінальною і неповторною пам'яткою української архітектури, в якій своєрідно поєднались риси українського і російського зодчества, а також народного будівництва.

Чернігівський магістрат знаходився спочатку в будинку Павла Полуботка у фортеці на північ від полкової канцелярії. Згодом містився у двоповерховому будинку неподалік від Прогорілих (Миколаївських чи Лоївських воріт) у північно-східній частині фортеці. Саме там виявлені залишки мурованих підземних конструкцій та приміщень. Використана цегла XVII ст. різних розмірів. Зараз важко говорити про планування та архітектуру будинку. В підземній частині була анфіладна система планування майже квадратних і прямокутних приміщень з різними розмірами[130].

Дещо подібне планування мала чернігівська сотенна канцелярія. Її план і опис відомі з архівних джерел. Річ у тому, що в 1781 р. через запровадження адміністративної реформи виникла потреба у розміщенні нових урядових установ. З цією метою провели реєстрацію існуючих будівель і склали їхні плани та в деяких випадках і креслення фасадів. Нині частина з них зберігається в Державному архіві Чернігівської області та Центральному державному історичному архіві України в Києві. За відсутністю геодезистів плани й фасади будівель складені чиновниками. Всі сотенні канцелярії були зроблені з дерева і мали по одному поверху[131].Схематичний план чернігівської сотенної канцелярії доповнений докладними письмовими поясненнями. Приміщення із дерева мало довжину майже

[130] Карнабіда А. Чернігівський магістрат XVII-XVIII ст. Де і яким він був? Чернігівські старожитності. Наук. збірник. Чернігів, 2008. С. 241-247. Ситий Ю., Осадчий Є. Традиції в цивільній архітектурі Лівобережної України другої половини XVII-XVIII ст. Батуринська старовина. Чернігів, 2011. Вип. 2 (6.). С.52-59.

[131] Таранушенко С. Урядові будівлі на Гетьманщині XVIII ст. Український історичний журнал. 1971. №2. С.103-107. Чернігівщина. Енцикл. довідник. Київ: УРЕ, 1990. С.773-774. План чернігівської сотенної канцелярії склав осавул Я. Круп'янський, а полкової канцелярії підпоручик Ярославський.

14 м (всі розміри подано в сажнях, аршинах і вершках), завширшки трохи більше 10 м. Висота споруди з дахом (вкритий дранню) майже 6,5 м, а висота до даху – 2,6 м. Вся споруда в плані поділена двома поперековими та однією повздовжніми стінами на шість камер. Вхід влаштований через сіни в лівому куті будинку на головному фасаді. Сіни без дерев'яної підлоги. До внутрішнього кута сіней виходила мурована труба від груби, яка знаходилась у сусідній прихожій. Можливо, груба топилась із сіней. Сіни мали розміри в плані – 4,6 х 4,2 м. Позначено також невеликий рундук перед зовнішніми дверима.

Із сіней праворуч можна було потрапити до прихожої (в плані мала приблизно 5,8 х 5 м). Далі вздовж головного фасаду знаходилась контора (2,7х 5 м). В конторі зафіксовано два столи й дзеркало, а також піч для опалення. Вздовж протилежної довгої сторони споруди знаходились: навпроти контори – архів, навпроти прихожої – комора і, нарешті, навпроти сіней – комора «караульні». У всіх останніх трьох приміщеннях печі на кресленні відсутні[132]. Подібне планування мали сотенні канцелярії також у Батурині, Березні, Любечі, Ніжині, Новгороді-Сіверському, Сосниці, Стольному, Носівці та інших сотенних центрах[133].

Більш складне планування мав будинок чернігівського полковника Павла Полуботка. Збудований він, мабуть, ще батьком Павла Полуботка Леонтієм Артемовичем на протилежному від міста Чернігова березі річки Стрижень на невеликому пагорбі. До наших днів збереглося графічне (мальоване) зображення цього мурованого будинку на «Абрисі Чернігівському» 1706 р.[134]. Докладний опис маєтностей Павла Полуботка 1724 р. (опублікований 1862 р.) містить цікаві відомості про споруди і майно, що належали полковнику[135]. Ці два джерела XVIII ст. мають важливе значення для відтворення зовнішнього вигляду споруди. О. Шафонський в 1786 р. писав, що 1776 р. чернігівський Колегіум переведений за річку Стрижень до казенного дому, який раніше належав чернігівському полковнику П. Полуботку та його нащадкам. Будинок перебудований чернігівським єпископом Феофілом для навчального закладу[136]. Д.М. Бантиш-Каменський в 1822 р. в своїй праці з історії України писав, що там, де знаходилась тоді семінарія, раніше жив чернігівський полковник Полуботок. Автор зазначав, що він першим мав сміливість збудувати великий мурований двоповерховий будинок поза межами міських укріплень.[137].

У 1846 р. за дорученням Археографічної київської комісії в Чернігові перебував Т.Г. Шевченко. В Археологічних нотатках (записи історико-археологічного характеру) він залишив згадку про те, що будинок духовної семінарії раніше належав полковнику Полуботку[138]. М.А. Маркевич відзначив, що будинок Полуботка (за містом над Стрижнем)

---

[132] Центральний державний історичний архів України в Києві. Ф. 204. Оп. 2. Спр. 224. Арк.112зв-113.
[133] ДАЧО. Ф.976. Оп.1. Спр. 1а. Арк.1-38.
[134] Чернігівщина. Енцикл. довідник. Київ: УРЕ, 1990. С.32; табл. XXXIII.
[135] Книжка пожиткам. С.1-133.
[136] Шафонський А. Вказ. праця. С.281.
[137] Бантыш-Каменский Д. Н. История Малой России от водворения славян в сей стране до уничтожения гетманства. Київ: Час, 1993. С.478. Перше видання 1822 р.
[138] Шевченко Т. Г. Археологічні нотатки. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів. Київ, 2003. Т.5. С.219.

вперше згадується в 1706 р. з нагоди перебування Петра І в Чернігові вночі з 1 на 2 липня. На той час мурований будинок мав два поверхи. Походження цих відомостей автор не назвав[139]. Л. Бєлоусович в нарисі про будівлі Чернігівської семінарії зазначив, що лише в 1865 р. головний мурований корпус перебудований для потреб навчального закладу. На двох поверхах знаходилось всього 6 кімнат, з яких лише дві були досить просторими[140]. Таке планування вельми близьке до реконструкції плану будинку П. Полуботка, зробленої в 1960-х роках М.П. Цапенком.

В. Литинський писав про пошуки нових приміщень для чернігівського Колегіуму у другій половині XVIII ст. Тоді вибір упав на колишні маєтності чернігівського полковника П. Полуботка за Стрижнем. Головний мурований корпус мав 5 кімнат, інша мурована споруда мала 2 кімнати. Був ще й дерев'яний флігель. Спадкоємець П. Полуботка продав все це іншій людині. В 1776 р. будівлі куплені для Колегіуму на кошти Чернігівського архієрейського дому[141].

У 1958-1959 роках М.П. Цапенко, П.Н. Мусієнко та С.А. Таранушенко дослідили й обміряли залишки давніх споруд в складі будинку духовної семінарії. Результати досліджень і реконструкція плану будинку П. Полуботка викладені в монографії М.П. Цапенка, інших його публікаціях та газетній статті В.І. Мурашка (на той час завідуючий відділом Чернігівського історичного музею)[142].

На матеріали «Книги пожиткам бывшаго черниговского полковника Павла Полуботка» звернув увагу С.А. Леп'явко. Він дійшов висновку, що центральний корпус будинку семінарії (нині військовий госпіталь) це власне і є перебудований будинок полковника, а також зазначив, що уявлення про зовнішній вигляд споруди можна отримати завдяки зображенню на «Абрисі Чернігівському» 1706 р. Головна увага приділена опису внутрішнього простору споруд «подворка»[143]. Таким чином, усі автори, які писали про будинок Павла Полуботка за Стрижнем у Чернігові, спиралися на опис маєтностей 1724 р. Майже не задіяно в дослідженнях зображення споруди на плані Чернігова 1706 р. Важливе значення мають результати натурних досліджень 1950-х років, адже нині проводити їх немає можливості.

Зараз історію зведення та існування будинку П. Полуботка можна викласти таким чином. Збудований він, мабуть, у кінці XVII – на початку XVIII століть. У ніч з 1 на 2 липня 1706 р. в ньому зупинявся цар Петро 1. Того ж року будинок був зображений на мальованому плані «Абрис Чернігівський». Від онука Павла Полуботка бунчукового то-

---

[139] Чернигов. Историческое и статистическое описание Чернигова. Соч. Н. Маркевича. Чернигов: Губернская типография, 1852. С.50.

[140] Белоусович Л. Построение новых зданий семинарии. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.2. С.148.

[141] Литинский В. Картинки из прошлого Черниговской духовной семинарии. Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. 1897. №24. Ч. неофиц. С.936-937.

[142] Цапенко М. П. Архитекутра Левобережной Украины XVII-XVIII векав. Москва: Стройиздат, 1967. С.83-85. Мурашко В. Унікальний палац знайдено. Деснянська правда. 1958. 27 вересня.

[143] Леп'явко С. А. Садиба полковника Павла Полуботка в Чернігові. Архітектурні та археологічні старожитності Чернігівщини. Чернігів, 1992. С.145-148.

вариша Василя Полуботка садиба перейшла у власність писаря чернігівського суду Семена Стаїнського. Він у 1754 р. продав її за 700 рублів хорунжому чернігівського полку Петру Ґригоровичу. У Петра Ґригоровича «подворок» з будинком придбав у 1776 р. на кошти Чернігівського архієрейського дому чернігівський єпископ Феофіл Ігнатович задля влаштування там Колегіуму. З цією метою будівлі були відповідно переобладнані[144]. У другій половині XIX ст. під час будівництва нового приміщення духовної семінарії давня будівля П. Полуботка увійшла до складу семінарського корпусу. До 1941 р. там знаходився Інститут народної освіти. Під час Другої світової війни споруда зазнала значних руйнувань. У післявоєнні роки відбудована й відтоді тут знаходиться військовий шпиталь.

За свідченням М.П. Цапенка, розміри цегли, з якої змурований будинок П. Полуботка, були характерними для того часу. В плані споруда згідно з реконструкцією М.П. Цапенка мала розміри приблизно 25х25 м. Це на 4 м більше довжини будинку полкової канцелярії в Чернігові. Планування будинку П. Полуботка є дещо ускладненим варіантом камерної побудови. По центру йшов коридор (сіни). З обох його боків знаходилось по три камери. В одній з них дослідженнями 1958 – 1959 років виявлено склепінчасте перекриття. Під будинком знаходився льох, але на той час він був недоступний для дослідників (завалений сміттям). Подібна планова побудова властива і для архітектури інших слов'янських народів[145].

Опис 1724 р. не дозволяє уявити зовнішній вигляд будинку П. Полуботка. До певної міри може допомогти зображення цієї споруди на «Абрисі Чернігівському» 1706 р., до розгляду якого дослідники зверталися мало. На цьому плані кам'яниця звернена до глядача своїм головним фасадом. Високий дах із заломом увінчаний з обох боків «сонцями». Високий дах із заломом мав також ганок перед входом у центрі фасаду. Схоже на те, що будинок зведений на підкліті. На користь цього свідчить і наявність другого поверху в ґанку. На фасаді зображено шість вікон – по три обабіч ґанку. Вже згадуваний В.І. Мурашко в 1958 р. писав, що в той час зруйнований будинок духовної семінарії стояв без тиньку, і контури залишків більш давньої споруди проглядались досить чітко. На думку автора, одна стіна (мабуть, південна) збереглась повністю. В 1958 р. вона височіла на три поверхи і мала по 8 вікон на кожному. Вікна мали такі розміри – 220х105 см. Інші стіни теж збереглися, але в дуже пошкодженому вигляді[146]. Зараз важко сказати без додаткових натурних досліджень про точну кількість первісних вікон на головному фасаді. Малюнок 1706 р. доволі схематичний і умовний.

Слова В.І. Мурашка про кількість вікон на фасаді підтвердив М.П. Цапенко в своїй реконструкції плану будинку П. Полуботка. Обабіч входу до сіней бачимо по четверо вікон. Варто сказати, що М.П. Цапенко беззастережно не називає цю будівлю будинком П. Полуботка, залишаючи це питання відкритим. Одночасно він зауважив, що таке припущення цілком можливе. Згідно зі свідченнями В.І. Мурашка і реконструкції плану бу-

[144] Литинский В. Картинки из прошлого Черниговской духовной семинарии. Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. 1897. № 24. С. 936. (Часть неофиц.).
[145] Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII-XVIII вв. Москва: Стройиздат, 1967. С.83-85.
[146] Мурашко В. І. Унікальний палац знайдено. Деснянська правда. 1958. 27 вересня. С.3

динок виходив своїм головним (південним) фасадом) до річки Стрижень. Це цілком вмотивовано особливостями конкретного ландшафту.

Будинок П. Полуботка в Чернігові датований М.П. Цапенком кінцем XVII ст., а, можливо, зведений дещо раніше. Він доводить це тим, що будував його ще батько Павла Полуботка – Леонтій Артемович[147]. З цією думкою можна погодитись. Не треба відкидати можливість участі у зведенні будинку й самого Павла Полуботка. Отже, будинок Павла Полуботка мав ускладнений варіант камерної побудови, подібної в загальних рисах до будинку полкової канцелярії в Чернігові. Високий ґанок з дашком поділяв головний фасад на дві частини. Завершував об'ємно-просторову композицію високий дах із заломом. Будинок Павла Полуботка в Чернігові являв собою цікавий зразок української цивільної архітектури.

На території Єлецького монастиря зберігся єдиний житловий будинок з дерева XVII ст. До наших днів він дійшов із суттєвими змінами. Займає місце дещо на захід від мурованої дзвіниці і на північ від Успенського собору й своїм південним фасадом виходить на площу в центрі монастиря. Споруда відома в літературі як «будинок Феодосія Углицького». Наказом Державного комітету будівництва, архітектури та житлової політики України №128 від 2 червня 1999 р. будинок включений до Державного реєстру національного культурного надбання (пам'ятки містобудування і архітектура). Охоронний номер 1766.

Мабуть, уперше в фаховій літературі ця споруда розглядалася на початку XX ст. Г.Г. Павлуцьким в «Истории русского искусства», яку видав І.Е. Грабар. Він коротко описав будинок і відзначив, що дерев'яна будівля знаходилась на мурованому фундаменті й мала 5 маленьких кімнат, передпокій і коридорчик. У плані має розміри приблизно 9.72 х 7,2 м (автор подав розміри в аршинах). За переказами в ньому в XVII ст. мешкали Феодосій Углицький та Дм. Туптало (Ростовський). Побудований будинок в 1688 р. за Феодосія Углицького, про що й свідчить різьблений напис на сволоку. Подано й фотографію цього сволока з написом[148]. В інших виданнях XIX – початку XX століть про чернігівський Єлецький монастир ця будівля неодмінно згадувалась, а також наводився текст різьбленого напису на сволоку. В останні десятиліття цей давній будинок теж привертав увагу авторів видань. У довідкових виданнях подані короткі історичні відомості про будинок Феодосія, його перебудови й опис в сучасному стані. Стверджується, що збереглася лише східна частина того будинку, який зображений на «Абрисі Чернігівському» 1706 р.[149]

Отже, спеціальних досліджень цього унікального будинку не проводилось і стан його вивчення залишає бажати кращого. Його історію та особливості нині можна викласти таким чином. Дату будівництва споруди зафіксовано у різьбленому написі на сосновому сволоку, який зберігся до наших днів: «При Феодосии Углицком року АХПИ (1688)».

---

[147] Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины. С.83-85.

[148] Павлуцкий Г. Гражланское зодчество на Украине. История русского искусства / под ред. И.Э. Грабаря. Москва, б.г. Т.11. С.414.

[149] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Київ: Будівельник, 1986. Т.4. С.269-270. Чернігівщина. Енцикл. довідник. Київ: УРЕ, 1990. С.829.

Графічне зображення будинку Феодосія на «Абрисі Чернігівському» 1706 р. подає глядачу одноповерхову споруду майже квадратну в плані. На повздовжньому і причілковому фасадах бачимо по троє вікон. Фундамент намічений двома горизонтальними лініями. Високий дах мав один «залом» і вкритий гонтом. Можна погодитись з тим, що існуюча споруда лише частина первісної (можливо, східна). Спочатку в будинку знаходилось житло настоятелів Єлецького монастиря, зокрема Феодосія Углицького та Дмитра Туптала. В XIX ст. тут жили намісники, а з 1892 р. діяла іконописна школа. У великій кімнаті влаштували каплицю[150]. Нині в цьому будинку мешкають черниці жіночого Єлецького монастиря.

Існуюча споруда майже квадратна в плані й поділена всередині внутрішніми стінами на чотири камери, з'єднані між собою дверима. Із заходу зроблена невелика прибудова, в якій через двоє вхідних дверей можна потрапити до будівлі. Плоске перекриття влаштоване на сволоках. Чотириспадовий дах вкритий бляхою. Стіни зовні оббиті горизонтальними дошками. Сучасного вигляду будинок набув на початку XX ст. Будинок Феодосія Углицького 1688 р. – це найдавніша пам'ятка дерев'яного житла на Лівобережній Україні, яка частково збереглася до наших днів.

Традиції планування народного житла виявились і в будівництві житлових приміщень чернігівських монастирів. Східні келії Єлецького монастиря XVII ст. (охоронний номер 817/6) зведені у вигляді витягнутого з півночі на південь одноповерхового мурованого корпусу довжиною 71 м. Він поділений на окремі квадратні в плані секції і прямокутні сіни (6,75х3,75 м). Сторона квадрата секції дорівнює 6,75 м. Південна секція повторює планування народного житла «хата на дві половини», а інші – «хата і сіни». Головний західний фасад келійного корпусу, який представляє лінійно-камерний тип, звернений до Успенського собору й тому найбільше оздоблений. Архітектурний декор фасаду органічно пов'язаний із структурою споруди. Широкі пілястри (лопатки) без капітелей відповідають внутрішнім поперековим стінам. Їхня ширина відповідає товщині стін, яка є досить значною – понад 1 м. Провідну роль відіграють оздоблення вікон, розміщених по троє в кожному приміщенні. Вони об'єднані гранчастими півколонками з карнизом над віконними отворами. Карниз має розкріповки над півколонками, які виступають тут як капітелі. Подібні деталі виділяють на фасаді і двері до сіней. Композицію фасаду завершує профільований карниз. Східний фасад виходить до господарчого двору, і тому декор тут відсутній.

Високий дах із заломом укритий бляхою. Пофарбування стін в жовтий колір і архітектурних деталей в білий надає будівлі мальовничого вигляду. Житлові камери всередині перекриті хрестовими склепіннями, а сіни півциркульними. Датувати зведення східних келій 1670-ми роками за сприяння чернігівського полковника В. Дуніна-Борковського. Про це свідчить і текст надгробку над його могилою в Успенському соборі Єлецького монастиря в Чернігові:

[150] Тарасенко А. Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением «Скарбницы потребной» Иоанникия Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. С.175-176.

«...Оными отновися и трапеза создана
И келій каменніи инная многа
Чрез него имать сия обитель оубога»[151].

Південно-західні келії Єлецького монастиря XVII ст. (охоронний номер 817/3) і в плануванні, і в оздобленні фасадів повторили східні келії. Сучасний мурований корпус має довжину 40 м і ширину 9 м. Споруда неодноразово перебудовувалась і поєднала житлові й господарські функції. Мурування виконано з цегли на вапняному розчині. Товщина давніх стін становить більше 1 м. Келії перекриті зімкнутими, а сіни півциркульними склепіннями. Поперекові стіни позначені пілястрами на фасадах. Архітектурний декор доповнюють карниз і гранчасті півколонки, які об'єднують (як і в східних келіях) віконні отвори[152].

Північні келії Єлецького монастиря в Чернігові (охоронний номер 817/4) займають важливе місце в архітектурному ансамблі монастиря між головною брамою під дзвіницею та Успенським собором. Дослідження встановили, що на цьому місці раніше знаходились дерев'яні келії кінця XV – XVI століть. Існуючі муровані келії, на думку дослідників, зведені в кінці XVI – на початку XVII ст. Такої думки дійшли в результаті вивчення залишків кахляних печей, які були влаштовані в келіях[153]. У плані споруда має вигляд літери «Н». Повздовжня вісь спрямована за напрямком «схід – захід». Головний фасад – південний. Він звернений до головної споруди архітектурного ансамблю монастиря – Успенського собору. Будівля складається з трьох частин. Центральна частина має в центрі сіни і дві камери обабіч. Зі сходу й заходу до них примикають два крила з таким самим плануванням. Вони своїми повздовжніми осями спрямовані по лініях «південь – північ». За взірець правив тип українського народного житла «хата на дві половини».

Північні келії одноповерхові, з підвалами під північними камерами, які перекриті коробовими склепіннями. Приміщення першого поверху мають плоскі стелі, влаштовані на балках. Інтер'єри споруди являють особливу історичну й мистецьку цінність разом з кахляними печами, камінами та підлогами, вимощеними із цегли. Такого вигляду будівля набула після реставраційних робіт головним чином 1954 – 1958 років. Були відновлені двоспадові дахи з дерев'яним покриттям, яке пізніше замінили бляхою[154]. Північні келії Єлецького монастиря вважаються найбільш давньою мурованою житловою спорудою Лівобережної України.

Схоже планування мають і муровані північно-східні келії Троїцько-Іллінського монастиря в Чернігові. Зведені у 1670-х – 1680-х роках (охоронний номер 819/6), вони утворюють у північно-східному куті монастирського подвір'я невеликий внутрішній двір,

[151] Цит. за: Адруг А. К. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2013. С.92.
[152] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Кив: Будівельник, 1986. Т.4. С.268.
[153] Ильенко И. Реконструкция изразцовых печей в келиях Елецкого монастыря в Чернигове. Теория и практика реставрационных работ. Москва, 1972. Сб. 13. С.116.
[154] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Киев. 1986. Т.4. С. 286.

відокремлений від іншої території монастиря. Східна частина келій зведена у XVII ст., а північне крило в 1770-х – 1780-х роках. Більш рання частина мала секційне планування. Східна секція – камера й сіни. Три інші повторили тип народного житла «хата на дві половини» (обабіч сіней дві камери). Сіни мали по двоє дверей. Житлові приміщення перекриті хрестовими склепіннями, а сіни – півциркульними з розпалубками. Первісно на фасадах вертикальні лопатки позначали внутрішні стіни. Вікна обрамляли «вухасті» наличники. Внизу виділялись цоколь, а вгорі профільований карниз. В результаті пізніших перебудов планування цього корпусу дещо змінилось[155].

Чернігівська кам'яниця Костянтиновича знаходилась на початку нинішньої вулиці Гончої і до наших днів не збереглася. Одну з перших згадок про неї вміщено у спільній праці В.Л. Модзалевського і П.М. Савицького про давнє українське мистецтво на терені Чернігова. Ця частина тексту написана П.М. Савицьким у 1914 р. Автор датував споруду серединою XVIII ст. і відзначив, що в 1914 р. вона ще існувала, слугувала коморою й мала підвальні приміщення[156]. У 1932 р. С.А. Таранушенко дослідив кам'яницю Костянтиновича, зробив її обміри і фотофіксацію[157]. М.П. Цапенко коротко описав кам'яницю Костянтиновича, зазначивши, що матеріали про неї надав С.А. Таранушенко. До тексту додано креслення фасаду і повздовжнього розрізу пам'ятки[158].

Кам'яниця Костянтиновича мала прямокутний план. Повздовжня вісь спрямована по лінії «схід – захід» як і в будинку полкової канцелярії в Чернігові. Своїм головним фасадом будівля була звернена на південь. Споруда мурована з цегли, розміри якої здебільшого становили 37-35 х 17 х 5,5 см. Товщина шару вапняного розчину між цеглинами – 2-2,5 см. Кам'яниця мала один поверх і підвальне приміщення. Вона складалась із двох ізольованих камер. Західна прямокутна в плані, а східна майже квадратна. До західної камери можна було потрапити через двері у західній стіні. Для її освітлення в південній стіні зробили два вікна. В північній і східній стінах зроблено по одній ніші. Західна камера перекрита коробовим склепінням з розпалубками з півночі й півдня. Дещо подібне планування мають комора у Козельці першої половини XVIII ст. та кам'яниця в Любечі другої половини XVII ст.

Східне приміщення С.А. Таранушенко назвав «каретником». Воно мало два вікна в південній та східній стінах, а також широкі двері у північній стіні. Плоска стеля влаштована з дерева. Підвал, подібно до першого поверху, складався з двох камер, сполучених між собою проходом. Вони освітлювались люкарнами, які зовні знаходились на рівні землі. На першому поверсі була дубова підлога, а в підвальних приміщеннях земляна долівка. У вікнах і люкарнах – ковані грати. Зовні вони закривались залізними віконницями. Двосхилий дах влаштовано досить крутим.

---

[155] Там само. С.278.

[156] Модзалевский В. Л., Савицкий П. Н. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. С.128.

[157] Таранушенко С. А. Кам'яниця Константиновича в Чернігові. Чернігівська старовина. Зб. наук. праць, присвяч. 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.143-146.

[158] Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII-XVIII вв. С.97.

Архітектурний декор фасадів кам'яниці Костянтиновича мав відмінності. Північний членували лише лопатки. Західний мав лише двоє дверей. Площину східного фасаду збагачували три лопатки, вікна і люкарни. Значно більше уваги приділено головному південному фасаду. На тлі потинькованої стіни з лопатками виділяються вікна з лиштвою та люкарни з обрамленням. Упадає в очі контраст між стриманим оздобленням фасадів і суворістю інтер'єру.

С.А. Таранушенко датував зведення кам'яниці другою половиною XVIII ст. на основі порівняння розмірів цегли пам'яток XVII і XVIII століть, а також через наявність приміщення, яке він назвав «каретником» (тобто воно призначалось для зберігання карет)[159]. Супроти цих міркувань виникають такі заперечення. Як відомо, в ті часи точних стандартних розмірів цегли не існувало. Часто навіть в одній споруді зустрічалась цегла різних розмірів. Нині, коли кам'яниця вже не існує, важко сказати, коли двері до «каретника» стали широкими – первісно чи їх розширили пізніше. Якщо ж двері спочатку були більш вузькими, то й призначались вони не для карет чи возів. Та й у другій половині XVII – на початку XVIII століть могли зробити спеціальне приміщення для карет. Тому можна пристати до думки автора статті про кам'яницю Костянтиновича в енциклопедичному довіднику «Чернігівщина», згідно з якою ця споруда зведена на початку XVIII ст.[160]

Представляє інтерес заміський будинок у маєтку чернігівського полковника В. Дуніна-Борковського неподалік південно-східної околиці Чернігова. До XX ст. це територія села Бобровиця. План споруди складається із трьох прямокутників. Центральний найбільший, а двоє бічних менші. Загальна довжина споруди – 23,8 м, ширина бічних частин – 11,9 м, а центральної 12,3 м. Мурований з жолобчастої цегли. Будівля орієнтована головним входом до дороги на Новгород-Сіверський (нині вулиця ім. Т.Г. Шевченка). У східній частині був підвал. На думку І. Ігнатенка, верхній поверх був улаштований із дерева[161].

На території чернігівського Дитинця на залишках стародавнього валу височить ошатна біла споруда, відома в спеціальній літературі під назвою «Будинок Колегіуму». Традиційно вважається, що саме тут знаходився у 1700 – 1776 роках навчальний заклад – чернігівський Колегіум. Давні джерела і останні дослідження засвідчили, що заняття учнів Колегіуму проводились не лише в цьому будинку, а й в інших приміщеннях, зведених з цією метою в південно-західній частині Борисоглібського монастиря[162]. В 1776 р. Колегіум переведено до іншого приміщення на протилежному березі річки Стрижень, а в 1786 р.

---

[159] Таранушенко С. А. Кам'яниця Констянтиновича в Чернігові. С.143-146.

[160] Чернігівщина. Енцикл. довідник. Київ: УРЕ, 1990. С.340.

[161] Ігнатенко І., Цеков А., Вінніков І. Архітектурно-археологічні дослідження будинку чернігівського полковника В. Дуніна-Борковського. Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Збірка наук. статей. Київ, 2008. Вип.17. С.69-72. Цеков А., Вінніков І. Заміський будинок В. Дуніна-Борковського в околицях Чернігова. Середньовічні старожитності Центрально-Східної Європи. Матеріали VIII Міжнародної студентської наук. археологічної конференції. 10-12 квітня 2009 р. Чернігів, 2009. С.225-227.

[162] Шафонський А. Вказ. праця. С.285.

він був перетворений на духовну семінарію. Як видатну пам'ятку української архітектури будинок Колегіуму в Чернігові наказом Державного комітету будівництва, архітектури та житлової політики України №128 від 2 червня 1999 р. включено до Державного реєстру національного культурного надбання (пам'ятки містобудування і архітектури України. Охоронний номер 813). Перші згадки про цю неординарну споруду з'явились уже в XVIII ст. невдовзі після закінчення будівництва. В 1705 р. у чернігівській друкарні побачила світ велика книжка «Зерцало от писания божественного». Передмову до варіанта цієї книжки, присвяченого гетьману І. Мазепі, написав префект чернігівського Колегіуму Антоній Стаховський. Зокрема, він зазначив, що гетьман І. Мазепа збудував «каменний коліос, дзвонницу» з церквою на честь свого патронального святого Іоанна Предтечі. У дзвіниці висів вилитий «власним коштом» гетьмана дзвін (Арк. 5 зв. – 6)[163]. На мальованому плані міста «Абрисі Чернігівському» 1706 р. вміщено схематичне зображення плану сучасного будинку Колегіуму, дуже близького до нинішнього. О.Ф. Шафонський, описуючи в 1786 р. Борисо-Глібський монастир у Чернігові, зазначив: «2. церковь каменная Всех Святых, трапезная... 3. колокольня каменная, архиепископом И. Максимовичем 1701 г. сооруженная». Під час копання землі для будівництва дзвіниці «найден в земле сребный идол». Далі він писав, що Колегіум спочатку знаходився в Борисо-Глібському монастирі, а в 1776 р. переведений за річку Стрижень у будинок Павла Полуботка[164]. Будинок Колегіуму (трапезна, церква Всіх Святих і дзвіниця) згадуються в Описах Чернігова та Лівобережної України другої половини XVIII – початку XIX століть[165].

У 1809 р. завдяки клопотанням О.М. Оленіна (на той час обер-прокурор Сенату, з 1811 р. – директор Імператорської публічної бібліотеки, з 1817 р. – Президент Академії мистецтв) і під патронатом імператора Олександра I створено спеціальну комісію. До її складу увійшли К.М. Бороздін (пізніше він став сенатором), О.М. Єрмолаєв (в 1800 р. закінчив Академію мистецтв у Петербурзі) та художник Д.І. Іванов. Комісія мала описувати й досліджувати старожитності. Дороги першої експедиції пролягли у 1809 р. по Росії. З літа 1810 р. експедиція працювала на Лівобережній Україні. В другій половині серпня – першій половині вересня 1810 р. місцем її перебування і роботи став Чернігів. Тоді ж була створена акварель Д.І. Іванова, на якій зображений будинок Колегіуму разом з іншими пам'ятками Дитинця з протилежного берега річки Стрижень. На будинку Колегіуму вже відсутні бані Всіхсвятської церкви[166].

У лютому – березні 1846 р. в Чернігові за дорученням Тимчасової комісії для розгляду давніх актів (Київська археографічна комісія) перебував Т.Г. Шевченко. В археологічних нотатках, зроблених ним у той час, подані такі відомості про будівництво дзві-

[163] Маслов С. Етюди з історії стародруків. Київ,1925. 1 – VIII. С.49.
[164] Шафонський А. Вказ. праця. С.264, 281.
[165] Топографічний опис Малоросійської губернії 1798-1800 років. Описи Лівобережної України кінця XVIII – початку XIX століть, Київ, 1997. С.32
[166] Документи першої історико-археологічної експедиції в Україну / Вст. стаття, публікація, коментарі О. Толочка. Київська старовина. 1998. №3. С.175-191.

ниці Борисо-Глібського монастиря, яка входить нині до складу будинку Колегіуму: «При копании фундамента для колокольни, в нескольких шагах от храма Спаса, найдены два серебряных идола, из которых по воле гетмана Мазепы сделаны царские врата с надписью: 1702 года оные врата наданы в теплую Борисо-Глебскую церковь»[167].

У статтях М. Докучаєва та Ф. Гумілевського йшлося про те, що церква Всіх Святих влаштована в колишньому домініканському костьолі. Мовилось також про пошуки коштів для зведення дзвіниці[168]. М. Марков писав про зведення будинку Колегіуму в кілька етапів. У 1701 р. побудована дзвіниця, в середині XVIII ст. до неї прибудована трапезна церква, яка в 1765 р. освячена як церква Всіх Святих[169]. Походження таких відомостей автор не назвав.

П.М. Савицький у спільній праці з В.Л. Модзалевським про давнє мистецтво Чернігова в 1914 р. (опублікована в 1992 р.) торкається й будинку Колегіуму, який дійшов до XX ст., на думку автора, із змінами. Автор вважав час зведення дзвіниці початком XVIII ст. Він згадав рисунок 1805 р. (не зберігся), який зафіксував первісний вигляд дзвіниці. Далі подано короткий опис споруди та порівняння її з дзвіницею чернігівського Єлецького монастиря[170].

Після Другої світової війни про будинок Колегіуму в Чернігові йшлося в усіх виданнях з історії української архітектури та мистецтва, у багатьох збірниках наукових праць, статтях у періодичних виданнях. І.О. Ігнаткін згадував, що в 1951 р. під час реставраційних робіт знайдена керамічна плита з текстом про будівництво дзвіниці у 1700 – 1702 роках. Він повторив услід за деякими авторами XIX ст. думку, що на дзвіниці первісно діяла церква Іоанна Богослова (а не І. Предтечі, як було насправді). Посилаючись на історичні дані, автор зупинився на структурі споруди і зазначив, що будинок спочатку не був потинькований. У ньому своєрідно поєднались особливості московської і української архітектур[171].

Г.Н. Логвин велику увагу виявив до декору фасадів будинку Колегіуму і керамічним рельєфам. Дослідник помилково назвав рельєф з написом і датуванням (текст його подано) закладною дошкою. Він зосередив увагу на художніх особливостях споруди й опублікував її фотознімки[172]. А.А. Карнабіда зосередив свою увагу на містобудівному значенні будинку Колегіуму. Дослідник висвітлив деякі питання перебудов і реставрації

---

[167] Шевченко Т. Г. Археологічні нотатки. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів. Київ, 2003. Т.5. С.213-219.

[168] Докучаев М. Первые годы существования Черниговской семинарии. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.2. С.126-128. Гумилевский Ф. Борисоглебский бывший кафедральный монастырь. Там само. Кн.4. С.102-103.

[169] Марков М. О достопамятностях Чернигова. Чернигов: Типография губернского земства, 1882. С.17.

[170] Модзалевский В. Л., Савицкий П. Н. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. С.121.

[171] Игнаткин И. А.Исторические связи украинских и русских зодчих XVII – XIX вв. Зодчество Украины. Сборник. Киев, 1954. С.172. Игнаткин И. А. Чернигов. С.70-72.

[172] Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. С. 91-93. Його ж. Чернигов. Новгород-Сіверський. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. С.58-59, 54-61.

пам'ятки[173]. М.П. Цапенко звернув головну увагу на особливості архітектурного декору будинку Колегіуму після реставраційних робіт 1940-х – 1950-х років. На його думку, декоративні прийоми занадто різноманітні. Особливий інтерес викликає оригінальне вирішення верхнього ярусу дзвіниці[174]. Деякі результати реставраційних робіт станом на 1960-і роки виклав у своїй публікації М.В. Холостенко[175]. А.К. Адруг дійшов висновку на основі порівняльного аналізу про причетність до зведення будинку Колегіуму московського зодчого Д.В. Аксамитова. Він висвітлив також історію пам'ятки та її особливості[176].

Л.А. Пляшко подала історичні відомості про будинок Колегіуму, його перебудови й реставрації та опис пам'ятки. Вона відзначила, що в архітектурних особливостях споруди відбились характерні риси бароко[177]. Ю.С. Асєєв визначив час побудови будинку Колегіуму 1700 – 1702 роками. В одній із останніх своїх книжок він повторив думку про причетність до будівництва російського зодчого Д.В. Аксамитова[178]. Короткий опис будинку Колегіуму, історію його побудови та реставрації подавались у багатьох довідкових та популярних виданнях.

В. Чепелик писав, що будинок Колегіуму зводився у кілька етапів частинами, об'єднаними в одне ціле – аудиторія, церква І. Богослова з дзвіницею. На його думку, елементи декору фасадів свідчать про вплив московської архітектури кінця XVII ст.[179]. Треба зауважити, що автор не точно назвав частини споруди. Первісно ж у дзвіниці знаходилась церква І. Предтечі. Д.В. Віроцький описав історію побудови, реставрації та особливостей будинку Колегіуму на основі згаданих праць М. Маркова, Л.А. Пляшко та Г.Н. Логвина[180]. Помилки і неточності із вказаних робіт перейшли до інших книжок. В усіх виданнях подані фотознімки споруди, її коротка історія та особливості пластичного оздоблення фасадів.

Ступінь наукового вивчення будинку Колегіуму в Чернігові в цілому можна назвати задовільним. Про нього писали майже від дня завершення будівництва споруди й до наших днів. Фотознімки пам'ятки або фрагментів її фасадів часто публікувались. Відоме і зображення будинку із втратами на акварелі 1810 р. Всі автори відзначали вплив московської архітектури. В загальних рисах висвітлені етапи будівництва і реставрації, але без залучення архівних матеріалів. Проте досі ще немає спеціальної праці, яка б

---

[173] Карнабіда А. А. Чернігів. Архітектурно-історичний нарис. Київ: Будівельник, 1980. С.45-46.

[174] Цапенко М. П. Архитекутра Левобережной Украины XVII-XVIII веков. Москва: Стройиздат, 1967. С.210.

[175] Холостенко Н. В. Восстановление и исследование архитектурных памятников. Строителство и архитектура. 1969. №4. С.34-41.

[176] Адруг А. Російський архітектор Дмитро Аксамитов і чернігівський Колегіум. Народна творчість та етнографія. 1986. №5. С.48-50.

[177] Паспорт пам'ятника архітектури «Чернігівський Колегіум». 1700-1702. Головне управління в справах архітектури та містобудування Чернігівської обласної державної адміністрації. (Арх. 2642 /1). Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Київ: Будівельник, 1986. Т.4. С270-271.

[178] Асеев Ю. Стили в архитектуре Украины. Київ: Будівельник, 1989. С.37.

[179] Чепелик В. Школи, колегіум, академія. Українська культура. 1993. № 9-10. С.26.

[180] Віроцький Д. Храми Чернігова. Київ: Техніка, 1998. С.73-79.

стала результатом комплексного дослідження цієї визначної пам'ятки української архітектури.

Будинок Колегіуму в Чернігові, який зберігся, був частиною великого комплексу споруд Борисоглібського монастиря. Споруда розміщена на підвищеному місці, на залишках північного валу стародавнього чернігівського Дитинця. Дзвіниця будинку Колегіуму була і є вертикальною домінантою давньої частини міста. Від комплексу споруд Борисоглібського монастиря залишились ще собор Бориса й Гліба та будинок архієпископа. Нині на місці Дитинця знаходиться ландшафтний міський парк. Дещо на північ від будинку Колегіуму проходить вулиця Преображенська. Від неї починається сучасна забудова Чернігова.

Як показали натурні дослідження, проведені під час реставраційних робіт, існуюча споруда складається із кількох частин, зведених неодночасно. Вони зараз являють одне ціле. За результатами натурних досліджень архітекторки-реставраторки М.М. Говденко найдавніша частина споруди знаходиться в західній половині в основі дзвіниці. Вона являє собою залишки келій Борисоглібського монастиря й датується кінцем XVI – початком XVII століть. Вважається, що перший поверх центральної частини споруди зведений у другій половині XVII ст. для трапезної[181].

Остаточно спорудження будинку Колегіуму завершилось у 1702 р. Це засвідчив напис на керамічній дошці, яку віднайшли під час реставраційних робіт 1951 р. в ніші на південному фасаді під дзвіницею. Цю дошку помилково називали закладною. Нині вона зберігається в Національному архітектурно-історичному заповіднику «Чернігів стародавній». Напис розміщений у верхній частині дошки в два рядки і внизу в чотири рядки: «Сей храм создан Божиим благословением и прещедрым даянием и иждивением от ясне вельможного пана Иоанна Мазепы славного войск Российских гетмана. Над тысяща в симсотном року здать начася и втором поспишеством Божим скончася». Таким чином, завершальні будівельні роботи почались в 1700 р. і закінчились в 1702 р. Тоді над західною частиною споруди побудували дзвіницю, а з другого боку будівлю поширили на схід і надбудували другий поверх над східною і центральною частинами, де влаштували трапезну та церкву Всіх Святих з двома банями[182]. Про це свідчить і наявність великих підвальних приміщень під усією спорудою, які були влаштовані одночасно. Обриси плану будинку Колегіуму на «Абрисі Чернігівському» 1706 р. (як уже зазначалось) вельми близькі до плану існуючої споруди. Це свідчить про те, що в плановій побудові будинок Колегіуму дійшов до наших днів без суттєвих змін.

Під час проведення земляних робіт 1701 р. при будівництві дзвіниці знайдено «срібного ідола», тобто скульптурне зображення язичницького бога. Воно було перелито для влаштування срібних царських врат Борисоглібського собору в Чернігові[183]. Без перебільшення можна стверджувати, що якби ця скульптура збереглася до наших днів, вона стала б пам'яткою світового значення. Адже науці зараз майже невідомі подібні витвори.

[181] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Київ: Будівельник, 1986. Т.4. С.270.
[182] Там само.
[183] Шафонский А. Вказана праця. С. 264.

Використання срібла засвідчує, що, найбільш вірогідно, йдеться про скульптурне зображення головного бога давніх слов'ян – Перуна. На користь цього свідчить «Повість минулих літ», де під 980 роком записано: «І став княжити Володимир у Києві один. І поставив він кумирів на пагорбі за теремним двором: Перуна дерев'яного, а голова його була срібна, а вус –золотий, і Хорса, і Даждьбога, і Стрибога, і Сімаргла, і Мокош»[184].

Можна припустити, що якраз на місці, де зараз знаходиться будинок Колегіуму, в давнину знаходилось капище (храм) Перуна. Під час проведення другого етапу реставраційних робіт А.А. Карнабіда звернув увагу на те, що в цегляне мурування в нижній частині четверика дзвіниці добавлено великі брили пісковику кількох типів (за розмірами). Всього нараховано 18 каменів. Майже половина з них має довжину 80 – 90 см і висоту 52 – 58 см. Майже третина має довжину 60 – 70 см і висоту 57 см. Три камені завдовжки 110 – 140 см і заввишки 45 – 52 см. Усі 18 каменів начебто поясом оперізують цокольну частину споруди. Покладені вони головним чином лицем донизу. В підвальних приміщеннях також знайдені подібні кам'яні деталі. На південно-східному розі четверика брила (90х72 см) знизу має рельєфне зображення висотою 3,5 – 4 см, яке наближається за своїм характером до рельєфу каменя, який був знайдений у південному порталі чернігівської Іллінської церкви XII ст. На основі цих даних А.А.Карнабіда дійшов висновку про вірогідність існування на місці будинку Колегіуму язичницького храму, поряд з яким знайдені залишки жител IX – X ст.[185]. Отже, цілком можливо, що будинок Колегіуму зведений на місці і підвалинах капища Перуна.

Азимут церкви Всіх Святих, яка входить до складу будинку Колегіуму, становить 50 градусів. Він становить кут, утворений меридіаном, який перетинає місце розташування храму і повздовжньою віссю споруди. Ця вісь церкви Всіх Святих указує приблизно на ту точку горизонту, де сходило сонце в день Всіх Святих (25 червня за новим стилем, 12 червня за старим стилем). Можливо також, що орієнтацію храму і всієї споруди до певної міри зумовив ландшафт і перш за все спрямування давнього валу.

Для будівництва будинку Колегіуму були задіяні кошти Борисоглібського монастиря, а також кошти, надані гетьманом І. Мазепою. Відомо, що на відновлення Борисоглібського монастиря витрачено державних грошей 10 тисяч золотих[186]. Мабуть, більшість з них пішла на будівництво будинку Колегіуму. Треба згадати також про допомогу приватних осіб. Універсал гетьмана від 26 березня 1701 р. підтвердив право Борисоглібського монастиря на володіння неданчицькою руднею[187]. В 1776 р. черні-

[184] Повість врем'яних літ. Літопис (За Іпаатським списком). Пер. з давньоруської, післяслово, комент. В.В. Яременка. Київ: Радянський письменник, 1990. С.133.

[185] Карнабед А.А. Що ховають в собі «капітелі» Борисоглібського собору? Перша Чернігівська обласна наукова конференція з історичного краєзнавства.: Тези доповідей. Чернігів, 1985. С.122-123.

[186] «Не могла старшина підрахувати побожних пожертв ясновельможного». Пам'ятки України. 1991. №6. С.20-21.

[187] Докучаев М. Первые годы существования Черниговской семинарии. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн. 2. С.126.

гівський Колегіум переведено з Борисоглібського монастиря в інше місце на протилежному березі річки Стрижень. У 1786 р. в зв'язку з секуляризацією монастирських маєтностей його закрили і перетворили на архієрейський дім, який у 1790 р. перенесли до чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря. У звільнених приміщеннях розмістили державні установи. При цьому розібрали мурована огорожу, келії та інші споруди. З 1802 р. у трапезній і церкві Всіх Святих розташувались губернський архів і комора казенної палати[188]. 31 грудня 1839 р. в рапорті чернігівського губернатора зазначалось, що в Чернігові існує «каменный корпус в одной связи с соборною колокольнею, занимаемый казенною кладовою и архивом казенной палаты»[189]. Мабуть, до того ж часу відносяться певні перебудови – зроблено внутрішнє перепланування і знято бані Всіхсвятської церкви. Згадаємо, що на акварелі художника Д. Іванова 1810 р. будинок Колегіуму зображений без двох церковних бань. Певно, тоді ж на фасадах збили елементи архітектурного декору.

Пізніше, в 1836 р. споруду передали для користування Борисоглібському собору. У східній частині на першому поверсі стала діяти проскурня, а в інших приміщеннях і в церкві Всіх Святих розмістили квартири для людей, які служили у Борисоглібському соборі. В 1861 р. баню дзвіниці вкрили позолотою. У 1891 р. із заходу прибудували сіни і ґанок у формах давньоруської архітектури для влаштування входу до приміщення, де торгували іконами й книжками. Чернігівський губернатор А. Анастасьєв (він же і церковний староста Борисоглібського собору) спеціально їздив до Петербурга за дозволом пробити отвір для дверей у давній стіні[190]. Постановою Раднаркому УСРР від 18 травня 1926 р. ансамбль стародавніх споруд на території давнього Дитинця в Чернігові оголошено Державним історико-культурним заповідником. До його складу включено й будинок Колегіуму на Валу[191].

Під час Другої світової війни будинок Колегіуму зазнав руйнувань. Авторитетні фахівці у складі комісії Комітету у справах архітектури при РНК СРСР 16 – 17 липня 1945 р. обстежила пам'ятки архітектури Чернігова, які перебували під державною охороною. Комісія засвідчила, що будинок Колегіуму дуже постраждав під час війни. Дах згорів. Карнизи і лиштва вікон пошкоджені пожежею та осколками бомб. Пам'ятка знаходилась на той час у віданні військ протиповітряної оборони. Ремонтних робіт не проводилось. Без дозволу внесено зміни у споруді, які довели її до катастрофічного стану. Комісія вирішила порушити клопотання перед Чернігівським обкомом КП(б) України та облвиконкомом про проведення невідкладних ремонтних робіт. Перш за все необхідно звести

---

[188] Марков М. Е. О достопамятностях Чернигова. Чернигов: Типография губернского земства, 1882. С.17.

[189] Из рапорта черниговского губернатора императору Миколаю I о наличии учебных заведений и казенных зданий в городе Чернигове. 31 декабря 1839 г. Чернигову 1300 лет. Сб. документов и материалов. Киев, 1990. С.67.

[190] Віроцький В. Д. Храми Чернігова. Київ: Техніка, 1998. С.76.

[191] Звіт про роботу українського комітету охорони пам'ятників культури при Наркомі освіти УРСР за термін з II пленуму (23.05 30 р.) по III пленум (12.05 31 р.). Пам'ятки України. 1997. №2. С.115.

дах[192]. Згідно з постановою №1017 виконкому Чернігівської міської ради депутатів трудящих від 19 листопада 1946 р. будинок Колегіуму переданий Чернігівському обласному відділу у справах архітектури для проведення ремонтно-реставраційних робіт і подальшого використання[193].

5 – 6 червня 1947 р. в Чернігові відбулось засідання комісії Управління в справах архітектури при Раді Міністрів УРСР за участю Чернігівського обласного відділу в справах архітектури. Розглянуто актуальні питання реставрації і відновлення пам'яток архітектури Чернігова на 1947 р. Комісія ухвалила рекомендувати для проведення необхідні першочергові заходи в будинку Колегіуму, які передбачені планом робіт і кошторисом на 1947 р. Комісія вважала за необхідне провести в 1947 р. консерваційно-відновлювальні роботи в центральній і західній частинах споруди. З цією метою передбачалось звільнити споруду від сміття і завалів, відновити зруйновані склепіння, влаштувати покриття даху з шиферу чи толі. У відповідності з проєктом передбачалось відкрити давні замуровані додаткові вікна й забезпечити їх столярними виробами, запровадити пічне опалення і провести повне внутрішнє оздоблення приміщень у відповідності з їхнім призначенням. Комісія особливо наголосила на необхідності відновлення у первісному вигляді ліхтарика дзвіниці з покриттям бляхою. Це зумовлювалось важливим містобудівельним значенням дзвіниці як вертикальної домінанти[194].

3 вересня 1947 р. інспектор з питань охорони пам'яток Чернігівського обласного відділу архітектури Барбаров доповів начальнику відділу охорони пам'яток архітектури Управління в справах архітектури при Раді Міністрів УРСР І.О. Ігнаткіну про те, що склепіння будинку Колегіуму вже розчищені. Подальші роботи припинено і це може призвести до насичення вологою перекриття. Барбаров просив вимагати від тресту «Будмонумент» приступити до закріплення склепінь[195].

15 жовтня 1948 р. начальник відділу охорони пам'яток Управління в справах архітектури при Раді Міністрів УРСР І.О. Ігнаткін погодив завдання на проєкт реставрації будинку Колегіуму в Чернігові. Передбачалось відновити його у формах, які він мав до 1941 р. Проєкт реставрації створювався на основі матеріалів архітектурно-археологічних досліджень 1946 р. науково-дослідницьким сектором Московського архітектурного інституту. Були долучені також додаткові обміри висотної частини дзвіниці, виконані творчими проєктними майстернями тресту «Будмонумент». У будинку Колегіуму планувалось розмістити проєктну майстерню Чернігівського обласного відділу архітектури без порушень основних конструктивних елементів. У підвальних приміщеннях передбачалось зберегти пункт протиповітряної оборони. На першому поверсі планувалось влаштувати скульптурну майстерню, буфет, фотолабораторію, світлокопіювання та склад. На другому – сектори об'ємного проєктування та планувально-геодезичний, канцелярію, тех-

[192] ДАЧО. Ф Р-1046. Оп.1. Спр. 11. Арк. 3, 4.
[193] ДАЧО. Ф. Р-1046. Оп.1. Спр.20. Арк.9.
[194] ДАЧО. Ф. Р-1046. Оп.1. Спр. 13. Арк.56 зв.
[195] ДАЧО. Ф. Р-1046. Оп.1. Спр. 34. Арк. 15.

нічний архів і бібліотеку. На третьому поверсі у дзвіниці – постійну виставку проєктів, макетів, скульптур, створених у проєктній майстерні. Опалення всіх приміщень пічне з використанням існуючих димових каналів. Всередині стіни і склепіння потинькувати й побілити. Фасади споруди передбачалось відновити в тому вигляді, який вони мали до 1941 р., а ґанок і прибудову XIX ст. із заходу зберегти[196].

Відновлювальні роботи почались у грудні 1948 р. Станом на 1 березня 1949 р. поставлені конструкції даху і перекриття горища, влаштовані риштування, робились віконні рами. Ці роботи проводив Чернігівський облсільбуд. Однак вони зупинились через нестачу покрівельного матеріалу й цементу. Начальник Чернігівського обласного відділу в справах архітектури П.С. Козицький сповіщав 13 травня 1949 р., що згідно з титульним списком і затвердженими асигнуваннями обласний відділ має вже 1949 р. завершити першочергові роботи з відновлення будинку Колегіуму й почати його експлуатацію[197]. Спочатку відновлювальні роботи проводив «Облсільбудтрест», а з березня 1950 р. київський трест «Будмонумент»[198]. З відкриттям у кінці 1950 р. Чернігівських науково-реставраційних виробничих майстерень вони перебрали цю функцію на себе. В будинку Колегіуму розмістився офіс майстерень. На деякий час у будинку зберігалось зерно Чернігівського міськхарчокомбінату. В зв'язку з проведенням відновлювальних робіт запропоновано звільнити споруду до 10 червня 1950 року[199].

Варто зазначити, що для проведення згаданих робіт частково використали цеглу з церкви Вознесіння, яку розібрали в 1950 р. для звільнення проїзду по сучасній вулиці імені Т.Г. Шевченка на перехресті з нинішньою вулицею імені О. Молодчого[200]. В ході робіт виникла потреба відновити архітектурний декор фасадів у первісних формах. Тому зупинили тинькування і подальшу роботу доручили вести спеціальній бригаді за консультаціями архітектора М.В. Холостенка[201]. Для оздоблення південного фасаду споруди за давніми зразками спеціально виготовили керамічні плитки з кольоровою поливою. З 1953 р. дзвіниця Колегіуму використовувалась як майстерня чернігівських художників[202].

У 1954 р. перший етап відновлювально-реставраційних робіт будинку Колегіуму завершився. З огляду на це наказом №100 від 22 грудня 1954 р. начальника Чернігівського обласного відділу у справах архітектури П.С. Козицького створена комісія в складі трьох осіб для прийняття будинку Колегіуму Чернігівським обласним відділом у справах архітектури від виконавця робіт – Чернігівських міжобласних науково-реставраційних виробничих майстерень №3 до 25 грудня 1954 р.[203].

---

[196] ДАЧО. Ф. Р.5239. Оп.1. Спр. 5. Арк. 12, 12 зв, 13, 13 зв. Ф.Р-1046. Оп.1. Спр. 46. Арк. 18-21.
[197] ДАЧО. Ф.Р-1046. Оп.1. Спр. 62. Арк. 4,17.
[198] Там само. Арк. 52.
[199] ДАЧО. Ф.р-1046. Оп.1. Спр. 78. Арк. 2.
[200] ДАЧО. Ф.Р-1046. Оп.1. Спр. 78. Арк. 9.
[201] ДАЧО. Ф.Р-5239. Оп.1. Спр. 5. Арк. 11.
[202] ДАЧО. Ф.Р-1046. Оп.1. Спр. 134. Арк. 34-36, 38.
[203] ДАЧО. Ф.Р-5239. Оп.1. Спр. 31. Арк. 29.

У 1970-х роках реставраційні роботи в будинку Колегіуму продовжились. Так, у 1971 р. зроблена й позолочена покрівля бані дзвіниці. На фасадах дзвіниці відкрили з-під набілів розетки, відреставрували і закріпили керамічні рельєфи. Група проєктного відділу під керівництвом авторки проєкту реставрації М.М. Говденко зробили обміри й провели додаткові архітектурно-археологічні обміри[204]. Наступного 1972 р. продовжено обстеження стін і фундаментів будинку Колегіуму, а також розкопки в підвальних приміщеннях у зв'язку з прокладкою каналу теплотраси. Того ж року влаштували центральне опалення та внутрішнє електроосвітлення[205]. В 1973 р. також проводились роботи в дзвіниці. Встановлено металевий стяжний пояс біля міжярусного карнизу. Після цього зроблена ін'єкція цементом тріщин та зондажі на стінах[206]. У 1974 р., крім ремонтних робіт, розібрали пізні цегляні закладки входів на сходи в західній стіні дзвіниці та реставрували склепіння над ними[207]. В 1976 р. реставраційні роботи велись переважно у східній частині будинку. Проведена реставрація арочних завершень вікон, цегляних наріжних півколон з базами й капітелями, мурування карниза, що увінчує фасад, і декоративного поясу під ним. 1978 р. зроблено планування території біля північного фасаду, влаштована відмостка з плиточного каменю[208].

У 1970-х роках під час реставраційних робіт під керівництвом архітекторки М.М. Говденко знято облицювання цокольної частини і відкрито кам'яний надгробок, вмурований у підвалини споруди. Під південно-східним рогом дзвіниці знаходиться віко з білого вапняку розміром 178 х 66 х 40 см. На ньому можна бачити різьблений картуш в обрамленні листя аканту. Вирізьблений з каменю текст епітафії засвідчує, що тут поховано купця Єнька, померлого 5 квітня 1768 р. Для поховання в уже існуючому муруванні зроблена ніша. Пізніше поховання було закрито новим муруванням. Можливо, (Григорій) Єнько підтримував чернігівський Колегіум матеріально, допомагав опоряджувати церкву Всіх Святих, трапезну і дзвіницю. Безперечно, він бував у цьому будинку, адже двір Єньків знаходився поряд з Борисоглібським монастирем[209].

Після війни в будинку Колегіуму знаходились різні установи – бібліотека, проєктна організація (Облпроєкт), дирекція Чернігівських міжобласних науково-виробничих реставраційних майстерень №3, екскурсбюро, дирекція міського парку культури та відпочинку. Після створення в 1967 р. Чернігівського державного архітектурно-історичного заповідника на правах філіалу Державного архітектурно-історичного заповідника «Софійський музей» (нині Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній») у будинку розмістились дирекція заповідника та виставкові зали. Пам'ятка передана на баланс заповідника.

---

[204] Там само. Спр.169. Арк.6-7.
[205] Там само. Спр.178. Арк.10.
[206] ДАЧО.Ф.Р-5239. Оп.1. Спр.188. Арк. 8-9.
[207] Там само. Спр. 194. Арк. 8-9.
[208] Там само. Спр. 213. Арк.8-9. Там само. Спр. 250. Арк.10.
[209] Бойченко С. Загадковий надгробок під цоколем Колегіуму. Сіверянський літопис. 1998. №6. С.121-123.

Існуючий будинок Колегіуму в Чернігові в плані як першого, так і другого поверху має чітко виявлену тридільність. Найвужча східна частина, на другому поверсі якої знаходилась церква Всіх Святих. Центральна частина, де була трапезна, дещо виступає на південь. І нарешті західна частина – дзвіниця має в плані майже квадрат, який значно виступає на північ і південь відносно трапезної приблизно на 2 м. Загальна довжина будинку Колегіуму становить 41 м, ширина дзвіниці 16 м, центральної частини 12 м, а східної 11 м. Висота споруди без хреста – 32 м. Підвальні приміщення повторюють загальний план будівлі. Це свідчить про те, що їх влаштовували під всю споруду ще на початку будівництва.

На плані другого поверху чітко виділяються східна частина (церква Всіх Святих) і центральна (трапезна), які не мають внутрішніх перегородок. Це планування повторено з деякими змінами і на першому поверсі (з'явились перегородки). На другому поверсі між трапезною і дзвіницею знаходиться прямокутний в плані коридор за віссю північ – південь. Під ним на першому поверсі первісно влаштували вхід у вигляді арки. Пізніше її замурували й влаштували двері.

Планування дзвіниці ідентичне на перших двох поверхах та в підвалі. В південно-східному куті розташовані квадратні в плані приміщення. З півночі до них примикають прямокутні приміщення, видовжені зі сходу на захід. Із заходу – вузенький коридор, в якому влаштовані сходи, якими можна дістатись з другого поверху донизу. У товщі південної стіни перших двох поверхів дзвіниці також є сходи. Дзвіниця в третьому ярусі має в плані форму восьмикутника і первісно там були відкриті отвори, в які зараз уставлені віконні рами. В четвертому ярусі знаходилась церква Іоанна Предтечі.

Об'ємно-просторова композиція будинку Колегіуму повторює її планову побудову. Тридільність плану виявляється в об'ємній композиції. Майже кубічний об'єм західної частини увінчує висока дзвіниця. Її вертикаль контрастує з горизонталлю об'єму паралелепіпеда, який складають двоповерхові центральна і східна частини споруди. На другому поверсі в центральній частині знаходилась трапезна, а в східній – церква Всіх Святих з двома банями, які не збереглися. Разом із завершенням дзвіниці вони утворюють трибанність, характерну для української архітектури. На першому ж поверсі під трапезною і церквою містились, вірогідно, господарчі приміщення. Це – підкліт, який зазвичай мав службово-господарське призначення. Подібні приміщення влаштовані також під дзвіницею.

Будинок Колегіуму зведений із жолобчастої цегли і великих каменів-валунів (у муруванні фундаменту й цоколя) на вапняному розчині. Як відомо, точних стандартних розмірів цегли на той час не існувало. Найбільш поширений розмір – 32 х 16 х 8 см[210]. У чернігівській споруді використана цегла близьких розмірів. У різних частинах будівлі її розміри відрізняються. В нижній частині дзвіниці зустрічається цегла розміром 30 х 16 х

[210] Цапенко М.П. Архитектура Левобережной Украины XVII-XVIII веков. Москва: Стройиздат, 1967, С.37.

7 см та 37 х 18 х 6 см. У центральній частині – 30 х 20 х 5,5 см. У серпні 2008 р. працівники ДП НДУ Охоронної археологічної служби України Інституту археології Національної академії наук України та НАІЗ «Чернігів стародавній» під керівництвом О.Є.Черненко провели розкопки біля північного фасаду будинку Колегіуму. Недалеко від сучасного рівня землі поруч із північною стіною першого ярусу дзвіниці виявлено залишки давньої каналізації у вигляді труби із цегли з невеликим ухилом у бік фортечного рову. Цегла така ж сама, що використана для зведення споруди. В 2003 – 2004 роках на схід від трапезної та біля покоїв настоятеля новгород-сіверського Спасо-Преображенського монастиря були знайдені подібні каналізаційні системи.

Перекриття в існуючому будинку Колегіуму склепінчасті і плоскі. У церкві І. Предтечі зімкнуті склепіння з гуртами оздоблені тягами з намистинками. Є також ліплені елементи декору. Інші приміщення перекриті зімкнутими і півциркульними склепіннями з розпалубками й без них. Нині трапезна і церква Всіх Святих на другому поверсі мають пізніші плоскі перекриття. Від двох первісних бань Всіхсвятської церкви збереглися лише частина великого підбанника та парусу зі сходу. Висота приміщень на першому поверсі приблизно 3,5 м, а на другому 4,5 м. Дах над церквою і трапезною двоспадовий і вкритий бляхою. Дзвіницю увінчує маківка на високому підбаннику діаметром 2,75 м.

Об'ємно-просторова композиція будинку Колегіуму походить від типу російського безстовпного храму, відомого під назвою «корабель», де на повздовжній осі споруди знаходились церква з вівтарем, трапезна і дзвіниця. Цей тип храму був широко розповсюджений в Росії в посадському будівництві з середини XVII ст.[211]. Своєю композицією будинок Колегіуму близький до рідкісного для кінця XVII ст. мурованого садибного будинку в селі Сафаріно під Москвою. Збудований він «ближним боярином» Ф.П. Салтиковим у 1691 р. і являв собою витягнуту вздовж осі будову «на подцерковье» і складався із садибного будинку, приміщення трапезної та церкви-дзвіниці[212].

Дзвіниця чернігівської споруди має чотири яруси. Два нижні утворюють четверик, на який спирається восьмерик третього ярусу. В четвертому ярусі вісім півциліндрів фіксують грані восьмерика нижнього ярусу. Композицію завершує вже згаданий ліхтарик з маківкою. У дзвіниці чернігівської пам'ятки дзвони висіли у відкритому третьому ярусі, а на четвертому знаходилась церква І. Предтечі. Восьмерик дзвіниці над другим ярусом оточує по периметру балюстрада із цегли. Такий прийом застосований в Росії в храмі села Сінниці на околиці Зарайська 1709 р. На межі XVII і XVIII століть відбулася заміна декоративних гребенів таких відомих пам'яток російської архітектури того часу як храми Покрови в Філях, Спаса в Уборах, Трійці в Троїцько-Ликовому на балюстради[213].

Окремо взята дзвіниця будинку Колегіуму з церквою І. Предтечі над дзвонами близька за своєю композицією до російського ярусного храму «иже под колоколы». Найбільш

[211] Брайцева О. Н. Новое и традиционное в храмовом зодчестве Москвы конца XVII в. Архитектурное наследство. Москва, 1978. Вып. 26. С.84.
[212] Ильин М. А. Подмосковье. Москва: Искусство, 1966. С.18-19.
[213] Там само. С.101.

відомі пам'ятки такого типу в Росії – церкви Покрови в Філях 1693 р. та Спаса в Уборах 1694 – 1697 рр., храм Трійці в селі Троїцько-Ликовому 1698 – 1703 рр. під Москвою. А найдавнішою відомою спорудою, яка поєднала храм і дзвіницю, є Духівська церква Троїце-Сергієва монастиря 1476 р.[214]. Цікаво відзначити, що круглі стовпи біля дзвонів Духівської церкви, які підтримують верх, нагадують півциліндри четвертого ярусу дзвіниці Колегіуму.

Більшість авторів, які писали про чернігівську пам'ятку, згадували про подібні форми в церкві І. Предтечі в селі Дяковому під Москвою 1547 р. Але цю подібність ніхто не зміг пояснити. На нашу думку, вона полягає не лише в спільних архітектурних формах, а і в ідейному задумі. Як відзначають дослідники історії російської архітектури, церква І. Предтечі в селі Дяковому побудована в царській садибі на честь прийняття Іваном Грозним в 1547 р. царського титулу[215]. Іван Грозний народився у 1529 р. і день його тезоіменитства припадав на 29 серпня. Якщо на той час Іван Грозний знаходився в Москві, він урочисто відзначав його в селі Дяковому у церкві, присвяченій його небесному патрону Іоанну Предтечі. Головний престол цього храму освячений на честь свята Усікновення голови І. Предтечі, яке припадає саме на день народження Івана Грозного[216]. Церква у дзвіниці будинку Колегіуму теж присвячена І. Предтечі, який був патрональним святим гетьмана Івана Мазепи. Мабуть, не випадково прототипом для зведення дзвіниці Колегіуму в 1700 – 1702 роках була обрана церква І. Предтечі в селі Дяковому під Москвою. І. Мазепа неодноразово бував у Москві, бачив цей храм і знав, з якої нагоди він збудований.

Отже, типологічно будинок Колегіуму в Чернігові представляє споруду, яка об'єднала дзвіницю, трапезну і церкву Всіх Святих, піднятих на підкліті. У другій половині XVII ст. сформувались два типи трапезних. Українська – одноповерхова, видовжена по горизонталі. Російська – двоповерхова з вертикальною домінантою[217]. Існуючий будинок Колегіуму близький саме до російського типу.

Найбільше рис, які зближують архітектуру чернігівської пам'ятки з російським зодчеством, виявилось у формах декору фасадів. Основну частину оздоблення фасадів становить лиштва вікон. Серед них можна виділити два головних типи – допетрівський та ранньопетрівський. Допетрівський тип – це трикутні, кильоподібні або із щипцями завершення над перспективною рамкою віконного обрамлення чи півколонками. Така лиштва виглядає спрощеною і знаходиться головним чином на другорядному північному фасаді і лише частково на головному південному, який виходить до центральної частини Борисоглібського монастиря.

---

[214] Балдин В. И., Герасимов Ю. Н. Духовская церковь Троице-Сергиева монастыря. Архитектурное наследство. Москва, 1972. Вып. 19. С.53, 65.

[215] Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры. Ленинград: Стройиздат, 1984. С.215.

[216] Ильин М. А. Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века. Проблемы и гипотезы, идеи и образы. Москва: Искусство, 1980. С.23, 40, 57.

[217] Шевченко В. Трапезна Михайлівського Золотоверхого монастиря. Пам'ятки України. 1997. №1. С.47.

Провідне ж місце в архітектурному декорі будинку Колегіуму займає лиштва ранньопетрівського типу як своїм положенням в загальній композиції, так і своїми розвинутими декоративним формами. Вона складається з легких ажурних завершень на півколонках, які підтримують знизу кронштейни. Вартий на увагу той факт, що в російській архітектурі ранньопетрівські форми набули найбільшого поширення серед інших типів декору на початку XVIII ст.[218], тобто на час будівництва будинку Колегіуму в Чернігові.

Південний фасад центральної частини споруди оздоблює накладний аркатурно-колончастий фриз. Він часто застосовувався на фасадах храмів та інших споруд у Володимиро-Суздальському князівстві ще у домонгольські часи. Аркатурні фризи можна бачити й на фасадах чернігівських Успенського та Борисоглібського соборів XII ст. У другій половині XVII ст. аркатурно-колончастий фриз зустрічається у декорі московських храмів. Більш близький чернігівський фриз до подібних елементів на підбанниках трапезної церкви Високопетрівського монастиря і в соборі Новоспаського монастиря в Москві.

Приклад застосування такого декоративного елемента в цивільних спорудах знаходимо в оздобленні першого поверху головного фасаду палат В.В. Голіцина в Охотному ряду у Москві (кінець 1680-х років). Викладені із цегли і забарвлені під білий камінь, вони знаходились на тлі червоної цегляної стіни під міжповерховим карнизом на рівні фронтончиків над вікнами[219]. В чернігівській споруді аркатурно-колончастий фриз розміщений дещо нижче – на рівні віконних отворів. Розміри цих елементів в обох пам'ятках майже однакові.

Аркатурно-колончастий фриз на південному фасаді будинку Колегіуму фланкує композицію обрамлень вікон і підкреслює її симетричність. Нижні частини фризу – гирьки створюють зорове враження легкості. Враження піднесеності, ажурності підтримують обрамлення чотирьох вікон, які складаються із півколонок на кронштейнах і вишуканих фронтончиків. Кожний фронтончик увінчує стилізована вазочка з кулею. Такі ж елементи декору можна бачити в оздобленні вікон південного фасаду надбрамної башти Преображенської церкви 1688 р. та на дзвіниці Новодівочого монастиря в Москві, на фасадах Крутицького терему 1693 – 1694 років, трапезної Троїце-Сергієва монастиря 1686 – 1692 років поблизу Москви. Більш близькі форми має завершення західного порталу Воскресенської церкви 1687 р. в Кадашах у Москві. Заокруглені форми фронтончиків вікон на південному фасаді будинку Колегіуму розроблені профілями. Відтак з'являється перспективне обрамлення, яке підводить погляд до площини стіни всередині фронтончика, де знаходяться керамічні плитки. Вкриті зеленою поливою, вони є важливими кольоровими акцентами в композиції фасаду.

Між віконними проймами знаходиться фронтончик вікна в підвал. Він трикутний з розривом у центрі, де стоїть стилізована ваза. Над ним два пластичні півкола, об'єднані в центрі щипцем. Майже повна аналогія цього елементу декору є над вікнами другого по-

[218] Плужников В. И. Распространение западного декора в петровском зодчестве. Древнерусское искусство. Зарубежные связи. Москва, 1975. С.363.

[219] Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры. Ленинград, Стройиздат, 1984. С.274.

верху палат В.В. Голіцина в Москві, у будинку Судоплатова в Горохівці другої половини XVII ст. і трапезній Новодівочого монастиря в Москві 1685 – 1687 рр. Згаданий фронтончик спирається на тонкі півколонки з перехватами. Обрамлення вікна до підвалу позначає вертикальний центр композиції центральної частини південного фасаду. Високі вікна другого поверху трапезної обрамлені лиштвами з півколонок на кронштейнах та невисоких фронтонів з піднятими догори краями. Подібні обрамлення можна бачити і на фасаді церкви Всіх Святих.

Деталі декору нижнього ярусу центральної частини будинку менші за розмірами та більш витончені, ніж у другому ярусі. Це пояснюється тим, що перший поверх виконував роль підкліту і в ньому влаштували невисокі й більш вузькі вікна. Через це залишилось більше вільної площини стін для розміщення складних фронтончиків лиштв. На другому ярусі (їхня висота однакова) високі вікна обрамлені довгими півколонками, а фронтончики невисокі і мають спрощену форму.

На південному фасаді двох нижніх ярусів дзвіниці проглядає спроба підкреслити площину стіни. Його композиція розкреслена горизонталями карнизів та вертикалями пілястр та півколонок. Центральне місце займає міжповерховий багатопрофільний карниз, підсилений знизу смугою «ширинок» та двома рядами «поребрика». Ряд «поребрика» підкреслює межу цоколя. Поява «ширинок» під карнизом зумовила влаштування невисоких фронтончиків простої геометричної форми. Натомість у другому ярусі фронтончики на півколонках ускладненої форми. Таким чином, під дзвіницею спрощені форми декору є в першому ярусі, а в центральній частині будинку Колегіуму в другому. Два верхні яруси дзвіниці декоровані досить стримано. Вправно і масштабно оздоблений верхній ярус карнизом і фризом із розеток. Увінчує дзвіницю грушовидна маківка на світловому підбаннику з півколонками і широким карнизом.

Незалежно від того, які лиштви оздоблюють фасади, вікна виділяються перспективними рамками. Вони начебто відводять отвори вглиб стіни. Розташовані під різними кутами до глядача, ще й підкреслюють товщину й масивність стін. На першому поверсі будинку Колегіуму вертикальні членування представлені головним чином пілястрами, а на другому – колонками у три чверті. По горизонталі фасади поділяють міжповерхові карнизи, а у західній частині ще й ряди «ширинок» і «поребрика». Другорядний північний фасад споруди декорований набагато скромніше і лаконічніше. Обрамлення вікон другого поверху такі ж самі, як і на південному фасаді. На першому поверсі декор відсутній зовсім.

У цілому декоративне оздоблення фасадів симетричне, виконане в формах ордерної системи бароко. Ордерні членування виконують не конструктивну, а суто декоративну роль. Пілястри, напівколонки, лопатки за своїм походженням сягають ренесансної архітектури. Характер художнього образу споруди багато в чому зумовлений особливостями обрамлень вікон. Архітектурний декор будинку Колегіуму відрізняється розмаїттям та ошатністю і застосований в складній об'ємно-просторовій композиції.

Важливу роль в оздобленні будинку відіграють керамічні вставки у вигляді окремих вкраплень полив'яних плиток в композиції лиштв та окремих керамічних композицій «Спас Нерукотворний» та «Богоматір з дитиною». У другому ярусі під дзвіницею над двома вікнами на окремих виступах знаходяться об'ємні зображення херувимів. Реалістично ліплені голівки пластично виділяються на тлі сплощених крил. Такі ж скульптурні зображення розміщені в інтер'єрі дзвіниці, а також на західному фасаді Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові. Подібні твори властиві і для Росії того часу. Їх можна побачити, наприклад, над вікнами західної частини четверика надбрамної Предтеченської церкви Троїце-Сергієва монастиря поблизу Москви (1693 – 1699 рр.).

Дослідження фахівців показали, що поверхня цегляних стін багатьох споруд у Лівобережній Україні кінця XVII – початку XVIII століть часто тиньком не вкривалась. Вона залишалась відкритою і оздоблювалась лише фігурною цеглою з керамічними вставками. Саме таке мурування під час досліджень і реставрації будинку Колегіуму в кінці 1940-х – початку 1950-х років. Стало зрозуміло, що під час поточного ремонту в XVIII ст. обрамлення віконних отворів були збиті, а стіни потинькувані. Лише під час реставраційних робіт у післявоєнні роки втрачені форми відтворили[220].

Особливості об'ємно-просторової композиції і архітектурного декору будинку Колегіуму в Чернігові свідчать про стилістичну близькість до видатних пам'яток архітектури Москви і Підмосков'я того часу. Зодчий, який збудував будинок Колегіуму, був добре обізнаний з російською архітектурою другої половини XVII – початку XVIII століть. Це був, мабуть, один із відомих московських зодчих того часу.

На нашу думку, ним міг бути Дмитро Васильович Аксамитов. Факт роботи зодчого в Україні давно знаний в історії української архітектури. Довгий час вважалось, що Д.В. Аксамитов збудував у Києво-Печерській лаврі церкву Всіх Святих над Економічною брамою, мурована огорожу і ряд інших будов. Йому приписувалось також зведення Георгіївського собору Видубицького монастиря в Києві та Катерининської церкви в Чернігові, будівництво в Батурині й Глухові[221]. А.К. Адруг дійшов висновку про помилковість таких тверджень, бо Д.В. Аксамитов прибув до України в другій половині 1700 р., коли приписувані йому споруди вже були зведені[222]. Дещо пізніше М.Г. Дегтярьов зробив висновок, що згадувані споруди звів якийсь інший майстер[223]. Незважаючи на це, в статтях про творчість Д.В. Аксамитова в останніх енциклопедичних виданнях повторені попередні дані без змін.

---

[220] Игнаткин И. А. Исторические связи украинских и русских зодчих XVII – XIX вв. Зодчество Украины. Киев, 1954. С.172.

[221] Юрченко П. Г. Архітектура України після Возз'єднання України з Росією (друга половина XVII – 70-і роки XVIII ст.). Нариси історії архітектури Української РСР. (Дожовтневий період). Київ, 1957. С.121-123.

[222] Адруг А. К. Російський архітектор Дмитро Аксамитов і чернігівський Колегіум. Народна творчість та етнографія. 198б. №5. С.48-50.

[223] Дегтярьов М. Г. Про одну фортифікаційну споруду Києво-Печерської лаври. Народна творчість та етнографія. 1989. №4. С.35.

Дійсно, зодчий прибув в Україну в другій половині 1700 р.[224]. А церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври збудована кількома роками раніше – в 1696 – 1698 роках. Раніше почалось зведення і Георгіївського собору Видубицького монастиря в Києві (1696 – 1701 рр.). Мабуть, ще в кінці XVII ст. почалось будівництво Катеринінської церкви в Чернігові, а оздоблювальні роботи повністю завершились у 1715 р. Отже, до будівництва перерахованих споруд Д.В. Аксамитов навряд чи мав відношення.

Д.В. Аксамитов – московський будівничий 1690-х років і початку XVIII століття. Один із провідних зодчих «Приказа каменных дел» Московської держави. Рік його народження невідомий. За деякими відомостями він помер у 1708 р.[225]. В тогочасних документах архітектора називали «палатных дел мастер» та «каменных зданий художник», що свідчило не лише про його високий фаховий рівень, але й художню спрямованість творчості майстра. Найвідоміша робота Д.В. Аксамитова – центральний корпус палацу Ф. Лефорта на Яузі в Москві (1697 – 1698 рр.). Його ще називають палацом О. Меншикова, бо зведений первісно для улюбленця Петра І на початку 1707 року став належати О. Меншикову, який суттєво розбудував споруду. Найбільш рання її частина і є дуже перебудований палац Ф. Лефорта, який був типовим для Москви кінця XVII ст.[226]. Палати цього палацу за давньоруською традицією підняті на підкліт і з'єднані між собою сіньми.

У травні 1700 р. гетьман І. Мазепа звернувся до Петра І через адмірала Ф.О. Головіна з проханням прислати одного із московських архітекторів. Прохання було задоволено, і в Україну направили Д.В. Аксамитова. Ф.О. Головін писав того ж року до І. Мазепи: «пришлю каменных дел мастера, который совершенно архитектуру знает, а ныне затем не прислал, что у некоторого есть дела, и вскоре освободится.»[227]. Петро І видав архітектору грамоту на вільний проїзд із Москви в Україну, в якій зазначалось: «постельному истопнику каменных зданий художнику Дмитрию Васильеву сыну Аксамитову». Зодчий віз із собою зразки оздоб для споруд – «к церковному делу две каменные резные слупы (колони), две капители, киот...». Разом з ним із Москви вирушив «сницер» (різьбяр) Сергій, який також віз зразок дерев'яної різьбленої колони з капітеллю. Автори, які про це писали, посилались на архівні матеріали[228].

Для обґрунтування припущення про роботу в Чернігові Д.В. Аксамитова виникає необхідність порівняти художні особливості будинку Колегіуму в Чернігові і Лефортовського палацу на Яузі в Москві, авторство якого належить Д.В. Аксамитову і підтверджено документами. В плані палац Ф.Я. Лефорта поділяється на три частини. Вони мають у

[224] Грабарь И. Э. И.П. Зарудный и московская архитектура первой четверти XVIII в. Русская архитектура первой половины XVIII в. Исследования и материалы. Москва, 1954. С.55

[225] Щербина В. І. Головні будівлі Печерської лаври. Нові студії з історії Києва. Зб. Київ, 1926. С.83-84.

[226] Грабарь И.Э. Московская архитектура начала XVIII в. История русского искусства. Москва, 1960. Т.5. С.28.

[227] Михайлов А. Архитектор Д.В. Ухтомский и его школа. Москва: Гос. издательство литературы по строительству и архитектуре, 1954. С.333.

[228] Подольский Р. Петровский дворец на Яузе. Архитектурное наследство. Москва, 1951. Вып.1.С30.

плані вигляд рівних між собою квадратів з довжиною сторін близько 16 м. В центрі знаходилась велика столова палата, з'єднана з двома іншими палатами через сіни. Споруда складалась із п'яти симетрично розташованих об'ємів, кожний з яких виділявся окремим пірамідальним дахом. План підкліту повторював планування головного другого поверху. Однак у центрі під великою столовою палатою приміщень не було. В тому місці влаштували три поперекові аркові отвори, які утворили вільний прохід під будинком[229].

Тридільну побудову має і будинок Колегіуму в Чернігові. В центрі, подібно до столової палати, знаходиться приміщення трапезної. Західна частина споруди – дзвіниця має в плані квадрат. Його розміри наближаються до розмірів квадратів планів об'ємів палацу Ф.Я. Лефорта в Москві. Під час дослідницьких і реставраційних робіт 1970-х років під керівництвом М.М. Говденко з'ясувалось, що на першому поверсі будинку Колегіуму первісно був улаштований поперековий наскрізний прохід, перекритий аркою. На другому поверсі йому відповідає коридор, який з'єднує трапезну і дзвіницю Колегіуму. Їхня ширина не набагато менша ширини кожного з трьох проїздів палацу Ф.Я. Лефорта. Біля основи третього ярусу дзвіниці Колегіуму восьмерик оточений по периметру відкритою галереєю. Її обмежує парапет з балясинами, зроблений із цегли. Відкрита галерея – «гульбище» є і в московському палаці і знаходиться вона на рівні другого поверху.

Багато спільного знаходимо також в архітектурному декорі обох споруд. Реконструкція Лефортовського палацу в Москві оприлюднена[230] і ми порівнюємо її з головним південним фасадом будинку Колегіуму в Чернігові. Подібним чином вирішені загальні членування фасадів згаданих споруд. У перших поверхах вертикальні членування на кутах і на площинах стін – широкі пілястри. В інших ярусах вони замінені напівколонками. В будинку Колегіуму напівколонки завершуються виступами розвинутого карнизу. Те ж саме бачимо на бічних об'ємах Лефортовського палацу. А під виступами карнизу великої столової палати Д.В. Аксамитов залишив лише верхні частини напівколонок. Вони зороово сприймаються так, начебто вони висять.

Дуже близькі своїми профілями карнизи. В обох спорудах їх доповнюють горизонтальні ряди «поребрика». «Поребрик» відділяє й цокольну частину будинку Колегіуму. В Лефортовському палаці лінія із гострих кутів цегли йде внизу навколо арочних отворів проїзду, як і на восьмерику дзвіниці Колегіуму. Варто відзначити близьку подібність лиштв вікон нижнього поверху Лефортовського палацу і східних вікон на другому поверсі будинку Колегіуму. Їхні фронтончики ідентичні, а напівколонки мають деякі відмінності.

Показовим є застосування під карнизом великої столової палати і сіней палацу в Москві аркатурно-колончастого фризу. Такий фриз присутній у декорі головного фасаду палат В.В. Голіцина в Охотному ряду в Москві (біля 1689 р.). Ще одна пам'ятка з таким елементом декору – будинок чернігівського Колегіуму. В двох останніх випадках фриз

[229] Там само. С.24-25

[230] Реконструкція М.М. Соболева опублікована: Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры. Ленинград: Стройиздат, 1984. С.276.

розташований на рівні вікон. Ідентичні форми цього елементу оздоблення і незначна його поширеність дозволяють говорити про можливість роботи Д.В. Аксамитова над зведенням будинку Колегіуму.

Порівняння дати приїзду Д.В. Аксамитова в Україну (1700 р.) з часом завершального періоду будівництва будинку Колегіуму в Чернігові (1700 – 1702 рр.) свідчить про збіг цих подій у часі. Порівняльний аналіз художніх особливостей побудованого зодчим у Москві Лефортовського палацу (цей факт підтверджено документами, опублікованими в 1951 р.) і будинку Колегіуму в Чернігові виявив ряд спільних прийомів в об'ємно-просторовій композиції і архітектурному декорі фасадів споруд. Все викладене дозволяє зробити припущення, що до завершення зведення будинку Колегіуму в Чернігові причетний архітектор із Москви Д.В. Аксамитов. Треба взяти до уваги, що того ж часу (кінець XVII – початок XVIII століть) заходами Лизогубів у Чернігові зводилась мурована Катерининська церква. На нашу думку, на цьому об'єкті працювала група будівельників під проводом архітектора із Москви Й.Д. Старцева. Не треба виключати можливості співпраці двох московських зодчих під час роботи в Чернігові.

Отже, цивільна архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть представлена як житловими, так і адміністративними та господарськими будівлями. Забудова міста всередині фортеці та поза її стінами була садибною. Це стосується дерев'яних споруд і жител московських стрільців залоги штатної чернігівської фортеці, а також і забудови садиб козацької старшини та інших представників козацтва. Споруди будувались як державним коштом, так і за монастирські гроші чи за сприяння приватних осіб. Замовниками виступали козацька старшина (гетьмани, полковники) та вище духівництво.

Цивільні споруди, незважаючи на різне функціональне призначення, мали багато спільних рис. Адміністративні споруди, житлові та господарчі будинки майже нічим не відрізнялися між собою. Їх об'єднували подібні об'ємно-просторові та планові композиції, а також архітектурний декор фасадів. Своїми художніми якостями виділяється будинок полкової канцелярії в Чернігові. В результаті дослідження ми дійшли висновку, що будинок зведений як житлова споруда за полковництва в Чернігові Якова Кіндратовича Лизогуба та його сина Юхима Яковича, вірогідно, в 1690-х роках та на початку XVIII ст. московським майстром чи кількома будівничими. Аналіз документальних джерел дозволив спростувати твердження деяких дослідників про значні пошкодження споруди під час великої пожежі в Чернігові, яка сталась у ніч з 19 на 20 травня 1750 р. На основі архівних документів відтворено хід ремонтних, реставраційних та дослідницьких робіт у будинку (особливо у повоєнний період) та його використання.

Планування будинку полкової канцелярії походить від типу українського народного житла «хата на дві половини». Дещо подібне планування мала чернігівська сотенна канцелярія, поставлена з дерева в один поверх. Більш складне планування мав будинок П. Полуботка на лівому березі Стрижня. Це – ускладнений варіант камерної побудови.

Дерев'яну забудову Чернігова того часу представляє дуже перебудований «будинок Феодосія Углицького» 1688 р. в Єлецькому монастирі.

Традиції українського народного будівництва виявились в об'ємно-планувальній структурі не лише мурованого житла, а й келій чернігівських монастирів. Саме об'ємно-планувальна структура є головною типологічною ознакою. Але треба зауважити, що функціональне призначення на той час не завжди впливало на типологічну визначеність і характерні особливості споруди. Згідно з дослідженнями В.П. Самойловича, у північній і лісостеповій смузі українське народне житло в плані часто мало співвідношення сторін 1:1,4[231]. Подібне спостерігаємо в чернігівських пам'ятках (будинок полкової канцелярії – 1:1,3; сотенна канцелярія – 1:1,4). Всі чернігівські кам'яниці своїми повздовжніми осями орієнтовані на схід – захід. Головні фасади будинку П. Полуботка і кам'яниці Константиновича звернені на південь. А в будинку полкової канцелярії головний фасад північний, що зумовила містобудівна ситуація. Осібно виділяється будинок Колегіуму в Чернігові, який входив до складу великого комплексу споруд Борисоглібського монастиря. Можливо, над його зведенням працював колектив будівельників за участю московських архітекторів Д.В. Аксамитова та Й.Д. Старцева.

Традиції народного будівництва виявились і в архітектурному декорі фасадів. Але в пластичному оздобленні стін більше елементів із російського зодчества другої половини XVII – початку XVIII століть, що свідчить і про роботу в Чернігові московських майстрів. Елементи декору і принципи його застосування ідентичні у всіх пам'ятках цивільного зодчества Чернігова того часу. Провідну композиційну та формотворчу роль відіграє архітектурний ордер, тлумачений як декоративна система. Таким чином, у Чернігові в другій половині XVII – початку XVIII століть створені визначні пам'ятки цивільної архітектури, які за своєю оригінальністю й неповторністю займають визначне місце в історії українського зодчества.

2.3. Відбудова пам'яток архітектури доби Київської Русі

У розвитку української архітектури другої половини XVII – початку XVIII століть велику роль відіграла відбудова пам'яток слави предків – визначних споруд часів Київської Русі. Стародавні споруди завжди нагадували про героїчне минуле. Коли в першій половині XVII ст. розгорнулась боротьба за національне визволення українського народу, відбудова давньоруських споруд набула важливого політичного значення.

Одним із перших, хто звернув пильну увагу на виховне й ідеологічне значення пам'яток Київської Русі як втілення культурної самобутності, був Петро Могила. В 1627 р. він став архімандритом Києво-Печерської лаври, а в 1633 р. митрополитом Київським. Відбудова давніх пам'яток в руслі візантійської традиції стимулювала відновлення будівельної діяльності і пожвавлення культурного життя[232]. Заходами П. Могили в Києві

[231] Самойлович В. П. Народное архитектурное творчество. Київ: Будівельник, 1977. С.11.

[232] Пугачева Н. Т. Идейно-политический смысл реставрационной деятельности Петра Могилы. Человек и история в средневековой философской мысли русского, украинского и белорусского народов. Сб. науч. трудов. Киев, 1987. С.132-139.

відбудовано Софійський собор, Десятинну і Трьохсвятительську церкву, Михайлівський собор Видубицького монастиря та церкву Спаса на Берестові. Відновлюючи, він хотів показати давність історії від часів Київської Русі. Успенську церкву на київському Подолі відбудував італієць Себастіано Брачі, а Софійський собор архітектор із Італії Октавіано Манчіні. Вони виконували роботу згідно з вимогами замовників за місцевими звичаями у традиційних формах[233].

1 грудня 1618 р. в селі Деуліно поблизу Москви між Польщею й Росією укладено перемир'я на 14 з половиною років, згідно з яким Чернігово-Сіверська земля перейшла під владу Речі Посполитої. За цим договором православне духовенство залишило Чернігів. На сіверських землях провадилась політика поширення і зміцнення католицьких орденів. Окремою сеймовою конституцією 1635 р. підтверджені фундації домініканців у Чернігові, Ніжині та Новгороді-Сіверському. Незважаючи на протести городян, чернігівський Борисоглібський собор перетворено на домініканський храм. Домініканці перебудували собор, надали йому вигляду костьолу – на фасадах збили напівколони, пробили високі стрільчасті вікна подібно до готичних споруд. У 1626 р. утворена греко-католицька архімандрія, яка довгий час існувала формально в чернігівському Єлецькому монастирі. Прихильників унії було мало, позиції греко-католиків виглядали непереконливо, і архімандрит Кирило Транквіліон-Ставровецький не зміг відбудувати напівзруйнований Єлецький монастир[234].

Чернігів здавна славився своїми давньоруськими храмами, і тому після переможного завершення національно-визвольної війни під проводом Б. Хмельницького постало актуальне завдання – відновити і відбудувати православні святині. Один із найдавніших чернігівський Спасо-Преображенський собор зведений в центрі стародавнього Дитинця в 30–50-х роках XI ст. Він є найдавнішим храмом доби Київської Русі, що зберігся до наших днів на території України. Ця визначна пам'ятка вітчизняного зодчества внесена до Державного реєстру національного культурного надбання (пам'ятки містобудування та архітектури України). Охоронний номер 811. Постановою Ради Міністрів УРСР №125 від 20 лютого 1967 р. храм увійшов до складу Чернігівського державного архітектурно-історичного заповідника (нині Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній»). З початку 1990-х років чернігівський Спасо-Преображенський собор став діючим храмом, а нині функціонує як музей.

Давньоруська основа храму збереглася до наших днів, хоча протягом століть він не один раз відновлювався і перебудовувався. Споруда являє собою хрестово-купольну будову з трьома навами й нартексом (бабинцем). Має 5 бань на кутах центральної частини плану споруди та три апсиди зі сходу. Центральний підбанник спирається на чо-

[233] Жуковський А. Петро Могила і питання єдності церков. Київ: Мистецтво, 1997. С.94-95 Нельговський Ю. П. Архітектура другої половини XVI – першої половини XVII ст. Історія українського мистецтва. Київ, 1967. Т.2. С.95-97.

[234] Маслов С. И. Кирилл Транквиллион Ставровецкий и его литературная деятельность. Київ: Наукова думка, 1984. С.69-71.

тири стовпи. В загальній композиції інтер'єру поєднана візантійська хрестово-купольна система з елементами базиліки – двохярусні аркади-трифорії влаштовані на мармурових колонах під північною і південною підпружними арками. Просторовий хрест перекритий коробовими склепіннями, які на фасадах виявлені у формах закомар. Над бабинцем влаштовані хори, на які можна дістатись сходами у західній вежі. Первісно хори продовжувались на настилах з дерева у північній і південній навах. Храм змуровано з цегли та каменю на цем'яночному розчині. Застосовано також у конструкціях мармур і природний шифер. Розміри плану споруди – 22,40х35,25 м. Висота від підлоги до зеніту центральної бані становить 30 м. Для інтер'єру будівлі характерна чітка структурованість, тенденція до об'єднання простору, своєрідна ритмічність архітектурних членувань[235].

Спасо-Преображенський собор постраждав під час захоплення Чернігова монголо-татарами в 1239 р. Згодом головний храм чернігівської землі відремонтували і він продовжував діяти. Відомо, що в 1610 р. польські війська захопили Чернігів, і собор знову постраждав. Деякий час простояв без нагляду і знову був відновлений. Більш значні роботи проведені в храмі в другій половині XVII ст. за чернігівського архієпископа Лазаря Барановича. Вони досліджені недостатньо. Відомостей про ці роботи в літературі вміщено замало. Для більш докладного висвітлення проведених у другій половині XVII ст. відбудовчих робіт необхідно залучити іконографічні матеріали – зображення Спасо-Преображенського собору на чудотворній іконі чернігівської «Єлецької Богоматері» 1690-х років та на мальованому плані Чернігова («Абрисі») 1706 р. Ці твори з'явились приблизно в 10-річний проміжок часу і зафіксували зовнішній вигляд пам'ятки станом на кінець XVII – початок XVIII століть. Цінність і важливість їхнього залучення полягає ще і в тому, що з такою конкретною метою вони дослідниками не розглядались.

Усі автори, які писали про Спасо-Преображенський собор, відзначали, що його відновлення в другій половині XVII ст. відбувалось за сприяння чернігівського полковника Василя Дуніна-Борковського. На цій посаді він перебував у 1672 – 1686 роках. Джерелом таких відомостей, безумовно, була епітафія, текст якої був вигравірований на металевій пластині, яка знаходилась над похованням В. Дуніна-Борковського в Успенському соборі чернігівського Єлецького монастиря до початку XX ст. Текст епітафії неодноразово публікувався ще в XIX ст. До Спасо-Преображенського собору в епітафії мають відношення чотири рядки:

Церков соборна чрез брань бяше опустела,
Его тщаніем вскоре сотворися цела,
Своим ю имением претвори на нову
В честь преобразившуся Христу Богу Слову[236].

[235] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Київ: Будівельник, 1986. Т.4. С.272-274.

[236] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2013. С.92.

Т.Г. Шевченко в своїх «Археологічних нотатках» зазначив, що чернігівський Спасо-Преображенський собор відновлений у 1675 р. генеральним обозним В. Дуніним-Борковським. Храм простояв в занепаді 436 років після розорення Чернігова ханом Батиєм у 1239 р.[237]. Інші літературні джерела подають досить скупі відомості про відновлювальні роботи 1675 р. Повідомляється про надбудову апсид, відновлення перекрить і бань. Припускається втрата барокових бань під час пожежі 1750 р. Форми сучасних завершень храму постали в основному в кінці XVIII ст. в результаті відбудовчих робіт після пожежі 1750 р.[238].

Відсутність достатніх письмових свідчень надолужують іконографічні матеріали. Найраніше відоме зображення Спасо-Преображенського собору знаходиться в нижній частині чудотворної ікони чернігівської «Єлецької Богоматері». Вона написана чернігівським живописцем у 1690-х роках (до 1698 р.) Імені художника поки що назвати немає можливості. Ліворуч від стовбура ялини серед міської забудови височить білостінний Спасо-Преображенський собор, звернений до глядача своїм головним західним фасадом. Тут храм зображений після відбудовчих робіт 1675 р. В давньоруські часи стіни не були потиньковані, а в XVII ст. і стіни, і підбанники поштукатурили й побілили. Барокові бані вкрили бляхою, яку імітує на іконі срібне покриття. Центральна баня стала двохярусною. Дві менші мають по одному ярусу і знаходяться на південно-західному й північно-західному кутах об'єму споруди. Тобто відтворена дійсна об'ємно-просторова композиція будівлі. У відомих спорудах Чернігова доби Київської Русі вона більше не зустрічається. Двоспадові дахи над кожним нефом влаштовані на дерев'яних кроквах. Тому західний фасад завершували трикутні фронтони. Невеликої хрещальні біля південно-західного рогу споруди не видно (мабуть, її на той час уже не було), а висока башта із шпилем, яка стоїть і зараз, збудована в кінці XVIII ст. Північна сходова вежа (її давньоруська нижня частина збереглася до наших днів) до поля зору художника не потрапила – вона не увійшла до композиційної площини ікони. Її межа майже збігається з краєм головного об'єму споруди.

Про те, що на іконі представлений саме Спасо-Преображенський собор, свідчить також і зображення над центральною закомарою храму. Художник досить схематично представив композицію, імовірно, «Преображення». В центрі постать І. Христа, а обабіч від нього, можливо, фігури пророків Мойсея та Іллі. Про те, що це Спасо-Преображенський собор, свідчить і загальна композиція розміщення бань храму і його чільне місце серед міської забудови на іконі і в реальній містобудівельній ситуації[239]. Раніше ми ідентифікували зображення цього храму на чудотворній іконі чернігівської «Єлецької Богоматері» 1690-х років з чернігівським Борисоглібським собором XII ст., який знаходиться й нині трохи на північний захід від Спасо-Преображенського собору. Але саме наявність живописної композиції та відсутність прибудови із заходу до Борисоглібського собору

[237] Шевченко Т. Г. Археологічні нотатки. С.217.
[238] Памятники градостроителства и архитектуры. С.272.
[239] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. С.48.

(на час створення ікони вона вже існувала) свідчить на користь Спасо-Преображенського храму.

Приблизно через десять років Спасо-Преображенський собор було зображено на мальованому плані Чернігова «Абрисі чернігівському» 1706 р. В центрі стародавнього Дитинця (на плані він позначений як «перший черкаський замок») зображений храм. Над ним напис: «соборная», а внизу дещо ліворуч: «каменная». Ці слова засвідчують, що перед нами зображення Спасо-Преображенського собору. За всіма ознаками він звернений до глядача своїм головним західним фасадом, хоча це й порушує дійсну орієнтацію споруди щодо сторін світу. Подібне бачимо і в зображенні інших храмів на «Абрисі» (наприклад, Троїцького собору). Як і в зображенні на іконі «Єлецької Богоматері» центральна баня отримала двохярусне завершення. Первісно ж собор мав завершення в один ярус. Обабіч центральної бані дві невеликі бані вже мають грушоподібні завершення на відміну від давньоруських. Усі підбанники світлові й мають вікна. Чітко сприймається центральна закомара, а бічні відсутні, тобто все виглядає майже так, як і в наші дні. Цей малюнок підтвердив думку М.М. Говденко, що закомар над бічними пряслами первісно не було. В сучасному вигляді на західному фасаді бічні закомари лише позначені й мають плоский дах. Біля північно-західного кута Спасо-Преображенського собору можна побачити сходову вежу, а симетрично до неї біля південної стіни показані, мабуть, рештки хрещальні. На іконі їх немає, а місце де вона знаходилась, майже повністю закрито будівлями. Храм і пізніше зображували художники. Наприклад, Г.І. Нарбут помістив його на обкладинці книжки Г.К. Лукомського та В.Л. Модзалевського «Малоросійский гербовник» 1914 р. Храм з плоским головним куполом і високими шпилями над баштами після перебудов XVIII – XIX століть. Пропорції споруди дещо видовжені.

Отже, давньоруський Спасо-Преображенський собор у другій половині XVII ст. відбудовано у нових формах, які були прийнятні для інших часів. Будівничі XVII ст. зберегли первісну основу споруди і не внесли до об'ємно-просторової композиції суттєвих змін. Нове виявилось в надбудові другого ярусу центральної бані та в зміні форми завершень усіх бань. Це було пов'язано із влаштуванням перекрить даху над склепіннями на спеціальних конструкціях. В домонгольські часи побутувало так зване позакомарне покриття, при якому листи олова вкладались безпосередньо на цегляне склепіння. Конструкції даху з дерева покривали склепіння над трьома навами, які виходять на фасад не напівкруглими закомарами, а трикутними фронтонами. Стіни і підбанники собору вкрили тиньком і побілили. Все це змінило образ Спасо-Преображенського собору згідно з естетичними поглядами другої половини XVII ст.

Чернігівську архітектурну школу XII ст. гідно репрезентує мурований Борисоглібський собор, який знаходиться на території Дитинця неподалік від Спасо-Преображенського собору. Пам'ятка внесена до Державного реєстру національного культурного надбання (пам'ятки містобудування і архітектури України). Охоронний номер 812. За своїм типом Борисоглібський собор – шестистопний хрестово-купольний храм з однією банею

і трьома апсидами зі сходу. Первісно з трьох боків (крім східного) споруду оточували галереї. У східній частині галерей були влаштовані однокамерні каплиці. Фасади будови розчленовані напівколонами. Кути підкреслено лопатками. На апсидах нижче карнизу знаходиться аркатурний фриз, який продовжується й далі на фасадах. Подібний фриз можна бачити і на єдиному підбаннику. Всередині храму-усипальні в північній і південній стінах влаштовано по три ніші-аркасолії. На хори ведуть сходи у товщі західної стіни.

Протягом століть Борисоглібський собор зазнавав багатьох руйнувань і перебудов. Під час татаро-монгольської навали у 1239 р. у вогні пожеж постраждали коробові склепіння і галереї. У другій половині XIII ст. споруду відновили – покрівлю влаштували із дерева, переклали тимпани порталів. Під час цих робіт північна галерея не відновлювалась. У 1627 – 1628 роках собор перебудували для домініканського костьолу – східну частину споруди дещо розширили, на фасадах збили напіволони, а також пробили видовжені стрільчасті вікна. У другій половині XVII ст. Борисоглібський собор відбудовується як православний храм. У 1672 р. із західного боку до нього прибудовується восьмикутна в плані башта[240]. Разом з новозведеною східною банею, великою центральною банею і завершенням західної башти собор отримав об'ємно-просторову композицію трибаневого храму. Таким його й представив у своїй реконструкції автор дослідження і проєкту реставрації цієї пам'ятки архітектор М.В. Холостенко[241].

Але вивчення іконографічних матеріалів засвідчило, що чернігівський Борисоглібський собор після відновлювальних робіт другої половини XVII ст. отримав дещо іншу об'ємно-просторову композицію, ніж це було відомо раніше. Вона відрізняється від тієї, яку запропонував М.В. Холостенко. Єдине відоме зображення Борисоглібського собору в чернігівських стародруках знаходиться на титульному аркуші великої книжки «Алфавит собранный рифмами сложенный» Івана Максимовича, яка побачила світ у Чернігові 15 грудня 1705 р. П.М. Попов висловив припущення, що гравюру виконав відомий український гравер Іван Стрельбицький[242]. Раніше дослідники вбачали в цьому зображенні храму різні споруди – один з київських соборів. Іллінська церква. Успенський собор Києво-Печерської лаври, чернігівський Троїцький собор. Такий різнобій думок можна пояснити тим, що автори є фахівцями різних спеціальностей і більшість з них історією чернігівської архітектури безпосередньо не займалась.

Насправді ж на титульному аркуші вміщено зображення Борисоглібського собору в Чернігові. Цю думку підтверджують зображення святих Гліба й Бориса (храм зведений на їхню честь) над зображенням собору. На той час собор називали не Борисоглібським, а Глібоборисівським і тому бачимо Гліба першим зліва. Ліворуч від собору стоїть княгиня Ольга, а праворуч – князь Володимир. Над ними (і біля бань собору) поясні зображення князів Гліба й Бориса. Далі догори можна бачити зображення представників династії

[240] Марков М. Е. О достопамятностях Чернигова. Чернигов: Типография губернского земства, 1882. С.17.
[241] Холостенко Н. В. Исследования Борисоглебского собора в Чернигове. Советская археология. 1967. №2. С.188-210.
[242] Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Київ, 1926. С.105.

Романових – від Філарета до сина Петра І Олексія Петровича. Крім того, в тексті книжки сказано, що в її складанні брали участь учні чернігівського Колегіуму, який знаходився на території Борисоглібського монастиря. Як відомо, чернігівський Колегіум заснував у 1700 р. архієпископ Іван Максимович, який став і автором (або редактором) книжки «Алфавіт» 1705 р. Цікаво, що серед малюнків Києво-Лаврської іконописної майстерні є один, який виконаний під впливом згаданої гравюри. На ньому між постатями Бориса й Гліба можна бачити храм дуже подібний до зображеного на титульному аркуші «Алфавита» 1705 р. Ця гравюра на металі зафіксувала зовнішній вигляд чернігівського Борисоглібського собору після перебудов XVII ст. Вона допомогла встановити той факт, що з півдня й півночі додатково ще були зведені дві невеликі бані. Центральна і бічні бані мають двохярусне завершення. Теж саме бачимо і в прибудові із заходу. Художник позначив і двоспадовий дах над західною частиною споруди. Чітко показано й невеликий схил даху із заходу над головним об'ємом споруди, вкритий, мабуть, дошками. Над ним видно невеликий трикутний фронтон. Подібне влаштування даху проглядає з північного боку. Існування цих бань підтвердили й інші іконографічні матеріали. У такому ж вигляді чернігівський Борисоглібський собор намалював художник Д.І. Іванов в акварелі 1810 р., яка увійшла до альбому К.М. Бороздіна[243].

У 1857 р. Борисоглібський собор розширили на схід шляхом прибудови нової апсиди, переробили північний і південний фронтони. Мабуть, тоді ж зняли і дві бічні невеликі бані, а форми завершень інших змінили. Під час Другої світової війни у храмі пошкоджені склепіння, вигоріли всі конструкції з дерева. В кінці 1940-х – 1950-х роках пам'ятка досліджувалась і реставрувалась за проєктом архітектора М.В. Холостенка в гаданих первісних формах доби Київської Русі. Всі нашарування XVII – XIX століть зняли, а західну прибудову XVII ст. у формах українського бароко розібрали[244]. Такий підхід до реставрації може викликати заперечення. Адже оригінальна українська архітектура другої половини XVII ст. не менш вартісна, ніж давньоруська. Викликає деякі сумніви й імітація в сучасних матеріалах (бетон, оргскло) давньої підлоги та капітелей на фасадах. У 1972 році Борисоглібський собор став одним із музеїв Чернігівського державного архітектурно-історичного заповідника (нині Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній»). Всередині споруди розміщена постійна експозиція, яка знайомить відвідувачів з історією пам'ятки та її особливостями.

Отже, після домініканського костьолу чернігівський Борисоглібський собор відбудували як православний храм. Щоб надати кубічному об'єму давньоруської споруди рис українського п'ятибанного храму із заходу прибудували ротонду з двохярусною банею. Двохярусні бані звели на північ і на південь від центрального підбанника. Разом з невеликою східною банею вони утворили об'ємно-просторову композицію з п'ятьма баня-

[243] Адруг А. Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2017. С.96-98. Адруг А. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.101-103.

[244] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Київ: Будівельник, 1986. Т.4. С.262.

ми, коли чотири бані розміщувались навколо центральної вздовж осей північ-південь і схід-захід. Об'єм споруди покрили чотириспадовим дахом, який із заходу мав невеликий трикутний фронтон. У цілому ж був створений мальовничий образ барокової споруди.

Мурований Успенський собор Єлецького монастиря в Чернігові зведений на одному з відрогів високого правого берега Десни. Як вертикальна домінанта споруда відігравала і відіграє важливу роль у панорамі міста. Пам'ятка внесена до Державного реєстру національного культурного надбання (пам'ятки містобудування і архітектури України). Охоронний номер 817/1. Успенський собор – це тринавний триапсидний храм із шістьма стовпами. Розміри в плані разом з апсидами – 20х30 м. Висота всередині споруди до зеніту центрального купола дорівнює 25 м. У південній частині нартекса в першому ярусі знаходиться хрещалня з невеликою апсидою, яка виходить в південну нави храму. На фасадах напівколони з капітелями у формах романської архітектури[245].

У дослідників немає єдиної думки про кількість первісних бань за часів Київської Русі. І.В. Моргілевський, І.О. Ігнаткін та Г.Н. Логвин вважали, що Успенський собор звели з однією банею. М.В. Холостенко запропонував реконструкцію Успенського собору з трьома банями – центральна і дві бічні. Ю.С. Асєєв підтвердив існування цієї думки. До цього схиляється і В.В. Вечерський[246]. Треба додати, що І. Галятовський у книжці «Скарбница» 1676 р. засвідчив наявність у давнину в Успенському соборі багато мурованих бань, «що давняя от початку ей форма и диспозиція, на муре учиненная, показует». Автор мав на увазі, мабуть, зображення макету Успенського собору на фресці у храмі, яке не збереглося. Подібне зображення відоме, наприклад, у київському Софійському соборі. Відносно дати побудови Успенського собору теж не існує єдиної думки. Автори XIX – початку XX століть вважали часом зведення споруди другу половину XI ст. М.В. Холостенко відносив завершення будівництва до 90-х років XI ст., а І.В. Моргілевський, О.О. Тіц, Ю.С. Асєєв, І.О. Ігнаткін, Г.Н. Логвин до середини – другої половини XII ст. На нашу думку, найбільш вірогідна остання точка зору, бо вона враховує багато аспектів цього питання.

Про відновлення Успенського собору Єлецького монастиря в другій половині XVII ст. автори досліджень пишуть не дуже багато. І майже завжди вони посилаються на книжку І. Галятовського «Скарбница потребная», яка побачила світ у новгород-сіверській друкарні 1676 р. Ця невелика книжка в чверть аркуша і зараз залишається важливим першоджерелом з історії Єлецького монастиря. Про відновлення Успенського собору і Єлецького монастиря згадує Т.Г. Шевченко в «Археологічних нотатках»[247]. «Скарбница потребная», а також зображення Успенського собору на гравюрі з цієї книжки, на іконі «Єлецької Богоматері» 1690-х років та на «Абрисі Чернігівському» 1706 р. є головними першоджерелами для висвітлення історії відбудови храму. Варто зауважити, що згадані іконографічні матеріали для докладного аналізу історії пам'ятки майже не використовувались.

[245] Украина и Молдавия: Справочник-путеводитель. Автор текста и составитель альбома Г.Н. Логвин. Москва: Искусство; Лейпциг: Элицион, 1982. С. 462.
[246] Адруг А. К. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів. 2008. С.104.
[247] Шевченко Т. Г. Археологічні нотатки. С.218.

Під час нашестя монголо-татар Єлецький монастир та Успенський собор були поруйновані. В XVI ст. споруду відбудували. Про це І. Галятовський писав: «потим знову направленный был и збудованый за панованя в Чернигове великих князей московських». «Церков Елецкая по Батыю од якого князя московського ест направлена»[248]. Мається на увазі той період, коли з 1499 р. до 1610 р. Чернігів знаходився під владою Москви. Люди поважного віку розповіли І. Галятовському в 1676 р., що вони були ще молодими, коли Чернігів знаходився під владою московських князів, і пам'ятають яким був на той час Єлецький монастир. За їхніми словами, Єлецький монастир був оточений палями (частоколом), а Успенський собор мав багато мурованих бань, укритих просмоленими дубовими дошками.

У 1610 р. Чернігів захопили польські війська. Споруди Єлецького монастиря зазнали руйнувань. З цього приводу І. Галятовський писав: «Потым верхи мурованные над хорами и по боках упали, наостаток великий верх, мурованный в засклепеню ея проламал и упал, и учинил громот великий, который по всему Чернигову люде чули»[249]. Далі І. Галятовський розповідає, що 1671 р. руїни каплиць розібрано, а в Успенському соборі стіни довкола в багатьох місцях і центральний підбанник (простінки між вікнами) відбудовано і відремонтовано. Зняли також землю, яка вкривала споруду, і зробили дах. А до того, як висловився І. Галятовський, там жили звірі і птахи вили гнізда[250].

І. Галятовський навів цікаві деталі відбудови Успенського собору. Чернігівський полковник Василь Дунін-Борковський у 1675 р. «поставил цегельню и робил цеглу коштом и стараньем своим для засклепеня церкви Елецкой и для мурованя трапезы в монастыру Елецком». Працював там цегельник Яким Філоненко, який прийшов до Чернігова з Гадяча. Промовиста деталь – «цеглу за гроши од полковника нанятый робил»[251]. Таким чином зафіксовано факт використання найманої праці робітників. Поет К. Зіновіїв, який жив на Чернігівщині на початку XVIII ст., також писав, що цегельники працювали по найму за гроші[252]. Є ще один цікавий момент в оповіді І. Галятовського. Він написав, що в Успенському соборі шар тиньку на склепіннях і в нішах-аркосоліях для міцності поприбивали великими залізними цвяхами до мурів. Автор назвав відновлення Успенського собору великим чудом, бо все це було зроблено за кілька літ і не в мирні часи, а у воєнне лихоліття. У вступній частині до своєї книжки І. Галятовський побажав гетьману Івану Самойловичу доброго здоров'я і щасливого життя за те, що він відбудував і реставрував Успенський собор у Чернігові[253].

У тому ж виданні «Скарбницы потребной» 1676 р. вміщена гравюра на дереві із зображенням чудотворної ікони «Єлецької Богоматері» на ялині серед сяючих променів.

---

[248] Галятовський І. Скарбница потребная. Галятовський І. Ключ розуміння. Київ, 1985. С.349, 353.
[249] Там само. С.354.
[250] Там само.
[251] Там само. С.366.
[252] Зіновіїв К. Вірші. Приповісті посполиті. Київ: Наукова думка, 1971. С.279.
[253] Галятовський І. Скарбница потребная. С.344-345, 359-360.

Під деревом на стрічці напис «Образ Пресвятой Богородицы Елецкой Черниговской». Ліворуч від стовбура дерева башта і фрагмент фортечної стіни уособлюють місто Чернігів. Праворуч внизу видніється приблизно на половину висоти Успенський собор Єлецького монастиря. Він звернений до глядача своїм західним фасадом. Чітко проглядається центральна баня з двохярусним завершенням та дві бічні і одна в центрі над нартексом. Останні мають завершення в один ярус. На фасаді підкреслено три напівкруглі закомари, а над ними трикутні фронтони. Це свідчить про те, що над закомарами влаштували двосхилі дахи.

Важливим джерелом є чудотворна ікона «Єлецької Богоматері» – творіння невідомого чернігівського маляра 1690-х років. Нині вона знаходиться в Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського. В центрі цієї цікавої історичної композиції зображена велика ялина з міцним гладеньким стовбуром, який поділяє нижню частину твору навпіл. Внизу праворуч від стовбура серед окремих невеликих ялинок бачимо зображення західного фасаду Успенського собору Єлецького монастиря. На користь цього свідчить і така характерна деталь. Обабіч собору дещо вдалині серед зелені намальовані темні дерев'яні палі, про які згадував у книжці «Скарбница потребная» 1676 р. І. Галятовський. Успенський собор відрізняє і такий елемент архітектурного декору як аркатурний фриз на фасаді, ретельно прописаний художником.

Дослідження М.В. Холостенка 1951 – 1954 років підтвердили оповідь І. Галятовського. За українською традицією звели три бані по осі схід-захід. На схід від надбудованої центральної бані над центральною апсидою збудували нову баню, а також ще одну із заходу над хорами. Додаткові дві бані змурували у місцях первісних давньоруських бань трохи західніше від центрального барабану над північною і південною навами[254]. Таким чином, об'ємно-просторова композиція Успенського собору набула рис українських дерев'яних п'ятибаневих церков. Бані на побілених барабанах набули пружної барокової форми. Маляр вкрив на іконі бані сріблом з розграфленими чорними лініями, імітуючи покриття бляхою. Художник документально засвідчив існування нового даху над храмом. Подібне ми бачили на графічному зображенні ікони 1676 р. В часи Київської Русі покрівля із олов'яних листів укладалась безпосередньо на склепіння над навами та на купольні перекриття. Західний фасад тоді завершувався напівкруглими закомарами. В 1670-х роках дах влаштували на дерев'яних конструкціях. У результаті на фасаді утворились три трикутні фронтони. Живописець добре виявив матеріальність дерева в порівнянні з побіленою стіною. Такий дах (дещо перероблений) існував і протягом XIX ст., що засвідчують фотографії[255].

На «Абрисі Чернігівському» 1706 р. Успенський собор зображений в центрі Єлецького монастиря. Напис на стрічці вгорі над монастирською огорожею засвідчує, що це саме Єлецький монастир. Під храмом напис: «каменна». Успенський собор постав трибаневим

[254] Холостенко Н.В. Архитектурно-археологические исследования Успенскоо собора Елецкого монастыря в Чернигове. Памятники культуры. Исследования и реставрация. Москва, 1961. Вып. 3. С.51-67.
[255] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст. С.107-108.

– центральна баня з двохярусним завершенням та дві одноярусні бічні. Бані представлені так само, як і на іконі «Єлецької Богоматері». Проте на «Абрисі» відсутня західна баня над хорами. А східної не видно за головною банею. На самому ж храмі в дійсності бічні бані мають два яруси, а центральна три. Можливо, ці додаткові яруси з'явилися пізніше у XVIII ст. Праворуч біля південного фасаду художник показав каплицю святого Іакова, освячену 14 вересня 1701 року. В цілому ж західний фасад представлений досить умовно. Чітко виділені лише пілястри, портал входу та вікна.

Отже, Успенський собор Єлецького монастиря відбудовано в 1670-х роках у нових формах. Будівничі дбайливо поставились до пам'ятки XII ст., не порушуючи давніх конструкцій і форм. Надбудовано центральну баню, зведені менші бані над хорами та центральною апсидою. Ще дві бані постали з півдня і півночі трохи на захід від центру споруди. Успенський собор у композиції набув рис п'ятибаневого українського дерев'яного храму. Новий дах утворив на західному фасаді трикутні фронтони. Після завершення цих робіт Успенський собор Єлецького монастиря поєднав особливості архітектури Київської Русі та українського зодчества другої половини XVII – початку XVIII століть.

Іллінська церква в Чернігові зведена з цегли в XII ст. у мальовничому місці на південних схилах Болдиних гір на захід від Дитинця біля входу до Антонієвих печер. Первісно це був невеликий однобанний безстовпний храм з однією апсидою. Південна і північна стіни споруди влаштовані в одній площині з підпружними арками. Вхід до храму із заходу і півдня. У північній стіні зробили вхід до печер. Архітектурний декор фасадів досить скромний і простий. Його становлять пілястри, карнизи та лиштва вікон. Фасади завершувались закомарами. Над невеликим бабинцем спочатку розмістились дерев'яні хори, до яких можна було потрапити з верхньої частини гори. Будівлю вкривав тиньк з членуванням на квадри. Іллінська церква внесена до Державного реєстру національного культурного надбання (пам'ятки містобудування і архітектури України). Охоронний номер 819/9.

Протягом тривалої історії споруда зазнавала пошкоджень і руйнувань. Проводились відновлювальні роботи. Про час провадження відбудовчих робіт в Іллінській церкві у дослідників немає єдиної думки. Одна з них висловлена відомим культурним і церковним діячем, письменником Дмитром Тупталом у своїй книжці «Руно орошенное», перше видання якої вийшло в чернігівській друкарні 1680 р. Потім ця книжка друкувалась у Чернігові в 1683, 1689, 1691, 1696, 1697 та 1702 роках. У передмові автор писав про будівельні роботи таким чином: «По збуреню Чернигова и всех градов злочестывим Батыем, который бурил землю Русскую року 6745, пустова през четыреста и дванадцать лет, потым в року 7157 (1649), Божию церковь Пророка Ильи, при ней же и монастырь старанием и коштом благочестивого ктитора, пана Стефана Подобайло, бывшего полковника Черниговского, реставровал всечестный иеромонах Зосима Тышевич, игумен того ж монастыря»[256]. Про

[256] Цит. за виданням 1702 р. із «Историко-статистического описания Черниговской епархии». Чернигов, 1873. Кн.2. С.6.

відбудовчі роботи в Іллінській церкві згадується і в літопису С. Величка 1720 р. в зв'язку із загибеллю в 1654 р. чернігівського полковника Стефана Подобайла під Старим Биховом. «Його припроваджено до Чернігова і поховано 20 вересня в Іллінському Чернігівському монастирі, бо цей монастир, який багато років стояв після Батиєвого розору занедбаний, він – таки, Подобайло, і відновив своїм старанням та коштом»[257]. С. Величко, вірогідно, запозичив ці відомості із вже згаданої книжки «Руно орошенное» Дмитра Туптала.

Ці відомості повторювали автори в XIX ст. У XX ст. до них також звертались дослідники. І.О. Ігнаткін, Г.Н. Логвин, В.Д. Віроцький досить докладно описали зміни, яких набула Іллінська церква в результаті будівельних робіт середини XVII ст. На думку авторів, храм у такому вигляді в основному дійшов до наших днів. Г.Н. Логвин долучив до своїх аргументів і зображення Іллінської церкви (правда, без його аналізу) на титульному аркуші «Нового заповіту» чернігівського видання 1717 р.[258]. А.А. Карнабіда дещо уточнив етапи перебудов. Згідно з його міркуваннями у 1649 р. добудували дві невеликі бані – над апсидою і над хорами. Церква стала трибанною. Мабуть, у першій половині XVIII ст. із заходу на місці притвору-паперті побудовано новий притвор-бабинець, а з південно-східного боку ризницю. Над бабинцем звели нову баню замість декоративного верху попереднього століття. Іллінська церква набула сучасного вигляду. Автор подав графічні зображення південного фасаду Іллінської церкви станом на XII ст., а також на XVII і XVIII століття[259].

Деякі висновки про особливості архітектури та періодизацію будівельної історії Іллінської церкви опубліковані Л.А. Пляшко в четвертому томі видання «Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР» та в паспорті на пам'ятку. Пізніше вони стисло повторені в інших виданнях[260]. До цього питання звернулась архітекторка-реставраторка М.М. Говденко. Вона зазначила, що архітектурні форми храму змінились не пізніше початку XVII ст. Ця думка ґрунтується на тому, що під час будівельних робіт у кінці XVI – на початку XVII ст. використана тонка жолобчаста цегла, яка (на думку авторки) не зустрічається в датованих пам'ятках архітектури Чернігова XVII ст. Її розміри 35-37 х 16-17 х 4-4,5 см. Саме такою цеглою надбудовані стіни до рівня верху закомар. Для завершення фасадів влаштували багатопрофільні карнизи. Їхні залишки збереглися під дахом на давньоруській західній стіні. Над апсидою звели баню, яка існує до наших днів. Над бабинцем теж звели баню, і храм став трибанним. До південно-східного кута споруди прибудували невелику ризницю. На той час ще залишався давньоруський бабинець, про що засвідчили залишки підлоги із жолобчастої цегли біля стін притвору.

Перебудови середини XVII ст., на думку М.М. Говденко, полягали в розширенні хра-

[257] Величко С. В. Літопис. Київ: Дніпро, 1991. Т.1. С.148.

[258] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва, 1980. С.107, 12

[259] Карнабіда А. А. Чернігів. Пам'ятки архітектури XI-XIX століть. (Комплект із 9 буклетів). Київ: Будівельник, 1976.

[260] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. С.280. Чернігівщина. Енцикл. довідник. Київ: УРЕ, 1990. С.280.

му шляхом прибудови до західного фасаду гранчастого об'єму на висоту і ширину давньоруської церкви. З цією метою розібрали давню західну стіну з порталом і бабинець. В нартексі ліквідували хори, замурували аркосолії і вхід з церкви до печер. На місці південного порталу зробили вікно. На склепінні західної прибудови звели баню, а попередню розібрали. Від першої західної бані зостались лише залишки мурування на склепінні нартекса. Тоді ж надбудували центральну давньоруську баню. Всі бані стали багатоярусними. Після цих робіт Іллінська церква набула таких розмірів у плані – 27 х 7,7 м, а висота до даху досягла 8,7 м. У статті подано також повздовжні розрізи пам'ятки станом на XII, XVI та XVII століття, які близькі до раніше опублікованих А.А. Карнабідом[261]. Різниця полягає лише в датуванні етапів будівельних робіт. У А.А. Карнабіда замість XVI і XVII століть позначені XVII і XVIII століття.

У 1996–1999 роках співробітники Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній» провели натурні дослідження Іллінської церкви, під час яких виявлено сліди кількох етапів реставрації споруди. Перший етап припадає на середину – другу половину XIII ст. Тоді було втрачено мурування конхи апсиди і значної частини її стіни. Для відбудови використана цегла другої половини XII – початку XIII століть. На другому етапі (XIV – 1630-ті – 1640-і роки) відновлено мурування верхньої частини північної стіни, а також, можливо, склепіння бабинця. З цією метою використана цегла, аналогічна тій, що у первісній будівлі, а також плінфа XIII ст. Третій етап відноситься до 1649 р. На кошти, надані чернігівським полковником С. Подобайлом, відновлено мурування апсиди майже на дві третини висоти. Імовірно, перероблені й перекриття. В усіх випадках використовувалась плінфа. Вона бралась із поруйнованих частин Іллінської церкви та з інших споруд Чернігова, які ремонтувались чи розбирались[262]. За дослідженнями М.В. Холостенка 1964-1965 років підлогу в Іллінській церкві у XVII ст. вимостили із червоної жолобчастої цегли по піску. Розміри цегли 35х18х5,5 см та 30х16х5,5 см. Таку саму підлогу зробили в тогочасній прибудові. Тоді ж у вівтарі підлогу виклали із керамічних плиток (25х25х4 см чи 27х26х4 см)[263].

Натурні дослідження пам'ятки необхідно доповнити даними іконографічних матеріалів, які раніше активно не використовувались. На «Абрисі Чернігівському» 1706 р. Іллінська церква зображена досить схематично і лише пунктиром як невелика споруда з трьома банями. Деталі відсутні. Назва споруди на плані не вказана. На титульному аркуші «Нового заповіту», надрукованого в чернігівській друкарні 1717 р., ліворуч від зображення Троїцького собору бачимо Іллінську церкву. З боку Троїцького собору до неї ведуть сходи. Тут Іллінська церква представлена з трьома банями. Центральна

[261] Говденко М. Іллінська церква в Чернігові: історія та реставрація. З історії української реставрації. Київ, 1996. С.266-267.

[262] Ігнатенко І., Василенко А. Нові дослідження Іллінської церкви в Чернігові. Чернігівський Троїцько-Іллінський монастир. Історія та сучасність: Тези наук. читань. Чернігів, 1999. С.22-24.

[263] Холостенко Н. В. Ильинская церковь в Чернигове по исследованиям 1964-1965 годов. Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. Москва, 1972. С.88-103.

баня має двохярусне завершення. Дві інші зображені більш схематично і мають завершення в один ярус. Тобто всі бані храму завершуються на один ярус менше, ніж спостерігаємо в наші дні. Біля апсиди з південної сторони можна бачити невелику прибудову – ризницю. Західна прибудова з невеликою банею не має зрізаних кутів (як у дійсності), а являє собою в плані прямокутник. Можливо, художник просто спростив зображення.

Отже, найбільші відбудовчі роботи в чернігівській Іллінській церкві проведені в середині XVII ст. Саме в результаті цих робіт пам'ятка отримала той вигляд, який в основному дійшов до наших днів. Головна мета згаданих робіт полягала у відновленні храму, тобто із вже раніше поруйнованої і відремонтованої споруди зробити діючу церкву згідно з вимогами свого часу. Для цього вимагалось, щоб відбудована споруда мала більшу площу. Залишки давньоруської будівлі не зносились, не руйнувались, а використовувались для зведення споруди XVII ст. Будівничі тактовно залишили давню планову побудову – тридільність. Вони тридільну споруду з однією банею доповнили ще двома банями – зі сходу й заходу. В результаті Іллінська церква стала тридільною з трьома банями і таким чином продовжила традицію українських дерев'яних церков. Показово, що нові бані мають світлові барабани, як і давньоруська центральна. Іллінська церква в об'ємно-просторовій композиції та архітектурному декорі набула рис українського зодчества XVII – XVIII століть і чудово вписалась у мальовничий ландшафт околиці Чернігова. Будівля розширилась на захід, і з'явились додаткові площі в ризниці. Зміни відбулися також в інтер'єрі – храм став краще освітленим. Додатково на місці закладеного південного порталу зробили вікно. Можна припустити, що в першій половині XVIII ст. всі бані отримали ще один ярус, і Іллінська церква набула в основному сучасного вигляду. Під час будівельних робіт 1890 р. планову побудову і конструкції будівлі збережено. Додаткових вікон і дверей не пробивали[264].

П'ятницька церква в Чернігові є справжньою перлиною давньоруської архітектури останнього періоду її розвитку. Звели її чернігівські майстри на торговому майдані в кінці XII – на початку XIII століть. Цей храм має порівняно невеликі розміри в плані – 11,5 х 15 м. Висота до зеніту купола становить 27 м. П'ятницька церква – це хрестово-купольна споруда з чотирма стовпами, трьома навами і трьома апсидами зі сходу. Єдиний купол увінчує циліндричний підбанник, який спирається на прямокутну основу через триступеневу систему злегка стрільчастих арок-закомар. Вони позначають на фасадах центральну наву. Бічні нави перекриті чвертьциркульними склепіннями. Разом вони утворюють на всіх чотирьох фасадах трилопатеві завершення. В оздобленні споруди декоративні якості цегли використані повною мірою. Пілястри, аркатурні пояси, декоративні ніші, перспективні портали виконані з цегли-плінфи. Апсиди оздоблені струнками напівколонками. Над ними пояс аркових ніш і карниз. Застосований також сітчастий

[264] Стефановский Т. Реставрация древней Ильинской церкви в Чернигове. 1890 г. Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. С.515-523. Часть неофиц.

ромбовидний поребрик. Поміж вікнами підбанника – тонкі напівколонки, а під карнизом – аркатурний фриз. Існує припущення, що будівничим П'ятницької церкви був зодчий Милоніг (християнське ім'я Петро)[265].

Як вважається, П'ятницька церква зазнала пошкоджень в 1239 р. під час нашестя монголо-татар. Про відновлення і перебудови в XVII ст. автори найчастіше лише згадували про це, не вдаючись у деталі. Називалось при цьому ім'я чернігівського полковника, а згодом генерального обозного Василя Дуніна-Борковського, за сприяння якого проводились ці роботи. Джерелом для таких думок, мабуть, була епітафія (надгробок) над похованням В. Дуніна-Борковського в Успенському соборі Єлецького монастиря в Чернігові. Сама епітафія, написана на металевій пластині, не збереглася. Але її текст неодноразово публікувався, і ми можемо звернутись до цього джерела. У досить розлогому віршованому тексті епітафії нас цікавлять два рядки, в яких написано таке:

«Он от основанія девичу обитель
Воздвиже и бысть оной прещедрый кормитель»[266].

У XVII – XVIII століттях П'ятницький монастир існував як дівочий. Крім П'ятницької церкви до його складу входили дзвіниця з храмом Прокопія, трапезна та келії[267]. М.Є. Марков, мабуть виходячи з процитованих рядків надгробку, вказав у своїй праці, що П'ятницьку церкву після відновлення освятили в 1676 р. Тоді ж, за сприяння В. Дуніна-Борковського, монастир обнесли дерев'яною огорожею і збудували з дерева келії. Автор вважав, що тоді й був заснований П'ятницький дівочий монастир у Чернігові[268]. Отже, вперше П'ятницька церква була відновлена в 1670-х роках. На думку Г.Н. Логвина, тоді зробили нову покрівлю[269].

Більш ґрунтовні роботи проведені в 1690-х роках. Відносно цього етапу відновлення П'ятницької церкви єдиної думки не існує. Більшість авторів писали, що в 1690-х роках над західною стіною та зі сходу звели барокові фронтони, а бані надали багатоярусне завершення, властиве для української архітектури того часу. Більш значні зміни в загальному вигляді храму відбулися після пожежі 1750 року та в XIX ст., коли з'явились прибудови з південного, західного і північного боку. Церква стала семибанною разом з невеликими баньками на апсидах. У 1818 – 1820-х роках за проєктом А. Карташевського із заходу збудована дзвіниця-ротонда[270].

Г.Н. Логвин зазначив, що після пожежі 1750 р. в 1755 р. П'ятницьку церкву не лише відновили, а й розширили. З північного боку зробили прибудову. Над нею і над трьома апсидами звели невеликі грушовидні бані. До центральної бані добудували бароковий

[265] Памятники градостроительства и архитетуры Украинской ССР. С.271-272.
[266] Модзалевский В. Л., Савицкий П. Н. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. С.140.
[267] Чернігівщина: Енцикл. довідник. Київ: УРЕ, 1990. С.689.
[268] Марков М. Е. О достопамятностях Чернигова. Чернигов: Типография губернского земства.1882. С.18.
[269] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва, 1980. С.62.
[270] Чернігівщина: Енцикл. довідник. Київ: УРЕ, 1990. С.688. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. С. 272.

двохярусний верх[271]. П.М. Савицький відносив появу фронтонів, вибагливих баньок і ліпних прикрас до середини XVIII ст. (після пожежі 1750 р.)[272]. Розбіжності у вирішенні цього питання пояснюються відсутністю достатніх натурних досліджень залишків фундаментів прибудов у землі та ретельного аналізу зразків використаної цегли.

Внести ясність може допомогти зображення П'ятницького монастиря на «Абрисі Чернігівському» 1706 р. Монастирська огорожа позначена умовно у вигляді трапеції. Вгорі на стрічці напис: «Пятницкий девичей монастир». У центрі території монастиря намальовано П'ятницьку церкву, звернену до глядача своїм західним фасадом. Під центральним входом напис «каменна». Те, що це саме П'ятницька церква, засвідчує зображення порталу входу у прибудові до західного фасаду, увінчаної невеликою банею. Обабіч від центрального об'єму бачимо південну і північну прибудови з банями. У кутах між ними та західною прибудовою намальовано дещо нижчі об'єми з вікнами. Центральна баня має лише два яруси, а не три (як можна бачити на фотографіях храму, зроблених до 1941 р.). На цьому рисунку пам'ятки жодних слідів західного фронтону марно відшукати. А східного не можна було б побачити, навіть якщо б він існував на той час. Можна припустити наявність східної бані, закритої центральним підбанником. Автор «Абрису Чернігівського» намітив головні об'єми і елементи, а на дрібні деталі не звернув уваги. Подібне зустрічається і в зображенні інших пам'яток.

Отже, можна констатувати проведення в 1670 – 1690-х роках значних відновлювальних робіт у П'ятницькій церкві. Їхня мета полягала в розширенні приміщення храму. Для цього з півночі, заходу та півдня звели прибудови, увінчані банями. Цілком вірогідно, із сходу з'явилась ще одна баня. Разом вони відтворили композицію українських п'ятибанних церков, витворених спочатку в дереві, а згодом і мурованих. Дещо пізніше зроблені добудови, в результаті яких церква стала семибанною. Над східною і західною стіною звели фронтони із стовпчиками-рипідами. В результаті П'ятницька церква стала більшою за площею, а вигляд споруди набув мальовничості й виразності.

Г.Н. Логвин неодноразово висловлював думку про причетність до відбудовчих робіт у П'ятницькій церкві в 1690-х роках відомого архітектора І.П. Зарудного. Він спирався у своїх твердженнях на подібність деяких елементів (фронтонів) у П'ятницькій церкві в Чернігові та Миколаївського і Богоявленського соборів у Києві, збудованих у 1690-х роках московським архітектором Й.Д. Старцевим. Можливо, тоді в Києві працював з майстрами із Москви і І.П. Зарудний. Г.Н. Логвин зазначив, що вперше міркування про участь І.П. Зарудного у зведенні двох згаданих київських соборів висловив І.Е. Грабар. На думку Г.Н. Логвина, це припущення І.Е. Грабаря підтверджують як історико-архітектурний аналіз, так й історичні обставини. Знаючи І.П. Зарудного як талановитого архітектора, Петро І запросив його до Москви, а щоб компенсувати гетьману І. Мазепі втрату досвідченого фахівця, надсилає до Києва московського зодчого Й.Д. Старцева. На користь

[271] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва, 1980. С.62-63

[272] Модзалевский В. Л., Савицкий П. Н. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. С.126-127.

цього свідчить тотожність деяких деталей архітектури П'ятницької церкви в Чернігові кінця 1690-х років і київських Богоявленського та Миколаївського соборів. Г.Н. Логвин не вказав, в якому виданні опубліковано згадане припущення І.Е. Грабаря[273].

Вірогідно, мались на увазі друковані праці 1950 – 1960-х років про московську архітектуру початку XVIII ст. та творчість І.П. Зарудного. В них І.Е. Грабар наголошував на міцних зв'язках І.П. Зарудного та Й.Д. Старцева й це навело на думку про їхню спільну роботу на зведенні в Києві згаданих храмів. Адже в кінці 1690-х років Й.Д. Старцев виступав не лише як зодчий, але часто брав підряди на будівництво. Це вимагало витрачати багато часу на поїздки до різних міст і доручати роботу своїм досвідченим помічникам. Крім того, архітектура тих київських храмів помітно відрізняється від попередніх робіт Й.Д. Старцева, тому й виникла думка про співпрацю з місцевим зодчим[274]. Варто зауважити, що І.Е. Грабар не взяв до уваги роль смаків замовників у тогочасній архітектурно-будівельній практиці. А вони якраз справляли вирішальний вплив на творчість зодчих. Про це свідчать конкретні приклади з історії архітектури як України, так і Росії. Але, на нашу думку, все-таки не слід виключати можливості співробітництва І.П. Зарудного з Й.Д. Старцевим у Києві і його роботи в Чернігові.

Про життєвий і творчий шлях Івана Петровича Зарудного відомо не дуже багато. Він народився в родині української козацької старшини. Рік і місце народження залишаються невідомими. У 1680-х роках навчався в Києво-Могилянській колегії. Там на нього звернув увагу професор Стефан Яворський, який надавав всіляку підтримку своєму підопічному протягом багатьох років. Вважається, що після Києва І.П. Зарудний продовжив освіту в університетах Італії. Повернувшись до України, деякий час відбував службу в гетьманській канцелярії в Батурині, а згодом в Ромнах і Києві. У документах Малоросійського приказу зафіксовано перший приїзд І.П. Зарудного до Москви 30 грудня 1690 р. за дорученням гетьмана І. Мазепи в справах церковного будівництва в Україні. Цей факт засвідчив обізнаність молодого фахівця в будівельній справі. В 1690-х роках кілька разів бував у Москві. Можливо, прилучився до зведення Миколаївського (1690 – 1696 рр.) та Богоявленського (1690 – 1693 рр.) соборів у Києві, де керував Й.Д. Старцев. У 1696 р. за проєктом І.П. Зарудного в Москві збудована з дерева тріумфальна арка на честь здобуття турецької фортеці Азов.

Після призначення у квітні 1700 р. Стефана Яворського рязанським митрополитом І.П. Зарудний повертається в 1701 р. до Москви. Там виконує відповідальні завдання – будує за своїми проєктами. Серед них виділяється церква архангела Гавриїла (1704 – 1707 рр.), яка більше відома як Меншикова вежа. На той час вона стала найвищою спорудою Москви. Можливо, брав участь у зведенні Спаського собору Заіконоспаського монастиря, в якому знаходилась Московська слов'яно-греко-латинська академія та церкви Івана Воїна на Яким'янці. З 1707 р. І.П. Зарудний здійснював контроль над всіма архітекторами

[273] Логвин Г. Н. Згадана праця. С.62-63.

[274] Грабарь И. Э. Московская архитектура начала XVIII века. История русского искусства. Москва, 1960. Т.5. С.43. С.25-64.

та художниками Росії. Через деякий час керував відділом Оружейної палати, в якому створювались проєкти і робились іконостаси для церков Росії. Сам І.П. Зарудний розробив сім проєктів іконостасів. З них збереглися лише два – в Петропавлівському соборі в Петербурзі (1722 – 1724 рр.) та в Преображенському соборі в Таллінні 1722 р. Збудував шпиталь і будинок синоду. Можливо, кам'яницю І. Мазепи в Москві. Певний час виконував обов'язки «головного над житлами» в Москві, тобто був головним архітектором міста. Працював як архітектор, художник, різьбяр. Помер 1727 р. в Петербурзі[275].

Дослідниця творчості І.П. Зарудного О.Б. Мозгова налічувала 34 його твори[276]. Відомий з публікацій текст указу Петра І від 1707 р. про призначення І.П. Зарудного головним наглядачем над писанням ікон в державі. Зокрема в указі зазначено: «И ведать ему, Ивану (Зарудному) с ведома преосвященного Стефана митрополита: а за высочайшую честь, святых икон и в благопотребном изуграфстве управительного надсмотрения писатися ему, Ивану, суперинтендентором»[277]. У світлі всього викладеного вище можна визнати вірогідність праці І.П. Зарудного в Чернігові над відновленням П'ятницької церкви в 1690-х роках. У такому випадку саме І.П. Зарудному багато в чому могло належати створення барокового образу чернігівської перлини давньоруського зодчества.

Отже, в XVII ст. будівничі зберегли первісну основу П'ятницької церкви в Чернігові. Всі прибудови й надбудови начебто футляром вкрили витвір зодчих Київської Русі. Як засвідчив малюнок храму 1706 р. на «Абрисі Чернігівському», замість однобанної церкви постала споруда з виразними композиційними рисами українського п'ятибаневого храму. Додаткові чотири бані розташувались навколо центральної за осями схід – захід і північ – південь. Домонгольську будівлю вдягнули у барокові шати, які надали її архітектурному образу нової естетичної якості.

Визначні чернігівські пам'ятки давньоруської архітектури протягом століть нагадували народу про славу предків, про героїчні часи Київської Русі. В конкретній історичній обстановці другої половини XVII – початку XVIII століть відбудові давніх споруд Чернігова надавалось важливого політичного значення. Відбудовані перлини давньоруської архітектури Чернігова XI – кінця XII – початку XIII століть справили вплив на формування стилістичних рис українського зодчества того часу. Чернігівський Спасо-Преображенський собор певною мірою типологічно вплинув на створення такої визначальної пам'ятки української архітектури другої половини XVII ст. як Троїцький собор у Чернігові. За зразком саме Троїцького собору звели Спасо-Преображенський собор Мгарського монастиря біля Лубен, Миколаївський та Богоявленський собори в Києві. Вельми важливою для формування національних рис українського зодчества

[275] Кучерук О. Головний архітектор Москви. Пам'ятки України. 4'90-1'91. (лютий 1991 р.). С.44-47. Розсоха Л. О., Чухліб Т. В. Зарудний І. П. Києво-Могилянська академія в іменах. XVII-XVIII ст. Енцикл. видання. Київ, 2001. С.220.

[276] Мозговая Е. Б. Творчество И. П. Зарудного. Автореф. дис. на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения. Ленинград, 1977. С.16

[277] Опубліковано: Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Москва, 1963. Кн. IX (Т.17-18). С.631.

стала східно-слов'янська композиційна ідея. На думку відомого дослідника давньоруської архітектури Ю.С.Асєєва, вона полягала в наростанні форм вгору до центру об'ємно-просторової композиції і яскраво виявилась у чернігівській Катеринінській церкві.

Будівничі другої половини XVII – початку XVIII століть як правило зберігали первісну конструктивну основу давньоруських споруд. Зміни з'явились в конструкціях дахів, які влаштовувались не безпосередньо по склепінням (як у Київській Русі), а над склепіннями. Замість напівциркульних закомар на фасадах постали трикутні фронтони. Все це суттєво змінило силует давньоруських споруд. Пружні грушовидні завершення бань в кілька ярусів надали зовсім іншого характеру художньому образу будівель. У тих випадках, коли треба було відбудовувати поруйновані споруди (Борисоглібський та Успенський собори), зодчі надавали їм композиційних рис українського храму з п'ятьма банями. Причому бані розміщувались над кубічним об'ємом споруди по сторонах світу як у п'ятизрубних храмах з дерева чи мурованих церквах кола чернігівської Катеринінської церкви. До Іллінської та П'ятницької церков з метою розширення площі зробили прибудови. В результаті Іллінська церква набула характерних рис українського тридільного храму з трьома банями, а П'ятницька церква рис вже згадуваного центричного храму з п'ятьма банями. В усіх цих спорудах поєдналась особливості архітектури Київської Русі та українського зодчества другої половини XVII – початку XVIII століть. Життєдайні багатовікові традиції стали важливим чинником подальшого розвитку архітектури українського народу.

2.4. Культове будівництво

На «Абрисі Чернігівському» 1706 р. намальовано й позначено 15 культових будівель. Крім п'яти відбудованих пам'яток доби Київської Русі, бачимо дерев'яні і муровані храми, збудовані у другій половині XVII – початку XVIII століть, які не збереглися до наших днів. Неіснуючим чернігівським храмам свого часу була присвячена спеціальна стаття П.М. Добровольського «Где находились старинные, несуществующие ныне, храмы гор. Чернигова», надрукована в «Черниговских епархиальных известиях» за 1908 р. (№6 – 14). Автор спирався в основному на відому працю О.Ф. Шафонського, тому вважаємо за доцільне звертатись до першоджерела.

У східній частині Верхнього замку на «Абрисі» зображений тризрубний храм з трьома банями, поставлений з дерева. Якщо споруда мурована, це окремо зазначалось. Напис над ним засвідчує, що перед нами Михайлівська церква. Як писав О.Ф. Шафонський, в 1691 р. чернігівський воєвода Богдан Полюбін за клопотаннями солдат і стрільців гарнізону збудував у Верхньому замку дерев'яну церкву Михайла і Федора. Її можна ідентифікувати з церквою, намальованою на плані. Через недостатню збереженість її в 1760-х роках розібрано й передано до села Халявин (нині Чернігівський район Чернігівської

області). Це ж саме повторив і М. Марков[278]. У Розписному списку Чернігова 1701 р. дерев'яна церква Михайла і Федора у Верхньому замку названа «новою»[279].

У першому черкаському замку на схід від Спасо-Преображенського собору ближче до фортечної стіни намальована мурована церква з трьома банями. Вгорі на рівні бань напис: «Воскресенская», а внизу: «каменная». Центральна баня має два яруси. Можливо, поруч дзвіниця. О.Ф. Шафонський зазначив, що Воскресенська церква зведена в 1682 р. заходами В. Дуніна-Борковського. В середині XVIII ст. почала руйнуватись, а в 1772 р. повністю розібрана. Цегла з цієї будівлі пішла на мурування нової Воскресенської церкви на цвинтарі. Туди ж перенесли іконостас і начиння[280]. Ця споруда збереглася до наших днів. В епітафії біля поховання В. Дуніна-Борковського в Успенському соборі Єлецького монастиря були такі слова:

«Его тщанія дело и храм Воскресенський
Каменный, его память храм Благовещенский,
Их же создав, оукраси иконами зело,
Чая себе от Бога мзды за сіе дело»[281].

Тут згадується і Благовіщенська церква, яка на «Абрисі чернігівському» зображена дерев'яною п'ятизрубною з п'ятьма банями. На рівні бань можна побачити напис: «Благовещенска». О.Ф. Шафонський підтвердив, що вона збудована чернігівським полковником В. Дуніним-Борковським. Рік побудови не названий[282]. Дослідження Б.О. Рибакова 1946 – 1947 років виявили, що дерев'яна церква Благовіщення споруджена на місці мурованої давньоруської, згаданої в літопису під 1186 роком. Вона дуже постраждала в середині XIII ст. і згодом її розібрали. В 1676 р. на місці мурованої церкви збудували нову Благовіщенську з дерева. При цьому у давньому муруванні зробили отвори для дерев'яних стояків. Новий вівтар знаходився точно на місці старого. Підкупольний простір давньоруського храму залишився поза межами нової церкви. Вважається, що дерев'яна церква пізніше згоріла[283].

Згідно з «Абрисом Чернігівським» 1706 р., Богословська дерев'яна церква знаходилась дещо на північний захід від Верхнього замку на території Першого черкаського замку. Вона намальована тризрубною з трьома банями. Над центральною двохярусною банею напис: «Богословская». Із заходу біля неї позначено невеличкий тамбур. О.Ф. Шафонський зазначав, що Богословська церква поставлена з дерева поблизу замка. Ким і коли

[278] Шафонский А. Вказ. праця. С.291. Марков М. Е. О достопамятностях Чернигова. С.20.
[279] Розписний список Чернігова 1701 р. / Підгот. до друку та передмова В. О. Харламова. Слов'яно-руські старожитності Північного Лівобережжя. Матеріали історико-археологіного семінару, присвяч. 60-річчю від дня народження О.В. Шекуна. Чернігів, 1995. С.91.
[280] Шафонский А. Вказ. праця. С.290.
[281] Цит. за: Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. С.92.
[282] Шафонський А. Вказ. праця. С.291.
[283] Рибаков Б. О. Благовіщенська церква у Чернігові 1186 р. за даними розкопок. Архітектурні пам'ятники. Київ, 1950. С.55-63.

збудована, автору невідомо[284]. На нашу думку, храм збудували у другій половині XVII ст. Існують відомості про надання для будівництва цього храму з вівтарем гетьманом І. Мазепою понад 5000 золотих[285].

У східній частині Другого черкаського замку (посаду) представлена дерев'яна церква з п'ятьма зрубами і п'ятьма верхами. Із заходу проглядає прибудова з невеликою банею. Всі завершення мають по два яруси. Зверху напис: «Николаевская». Можна припустити наявність опасання. О.Ф. Шафонський писав, що в 1732 р. збудували нову дерев'яну Миколаївську церкву спільним коштом на місці «обветшалой» дерев'яної церкви тієї ж назви[286]. Згідно з нинішньою топографією Чернігова місцезнаходження Миколаївської церкви можна визначити початком сучасної вулиці Гончої трохи вбік до Стрижня по Миколаївській вулиці.

У західній частині Другого черкаського замку зображена дерев'яна тризрубна церква з трьома банями в два яруси та дзвіницею із заходу. Споруда оточена опасанням. Угорі напис: «церква Здвиження». О.Ф. Шафонський писав, що церква Здвиження знаходилась на одноіменній вулиці й згоріла в 1770 р. Неподалік від того місця в 1759 – 1778 роках збудована нова церква того ж імені[287]. Нині це місце можна визначити у дворі магазину «Янтар» на проспекті Миру, 19. На території Третяка між Другим черкаським замком та Єлецьким монастирем на «Абрисі» намальована дерев'яна тризрубна церква з трьома банями. Вгорі напис: «церква Покровская». За свідченням О.Ф. Шафонського, в 1764 р. її розібрали й поставили нову церкву з дерева[288]. На цьому ж мальованому плані у заплаві річки Десни навпроти мурованої Катеринінської церкви зображений курган з невеликою дерев'яною капличкою.

Три бані первісно мала мурована каплиця в ім'я святого Якова, зведена як усипальниця чернігівського полковника Якова Кіндратовича Лизогуба, померлого 9 серпня 1698 р. в Чернігові. Приземкувата споруда примикає на всю довжину південної стіни до Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. На початку XX ст. в архіві Єлецького монастиря зберігався документ про освячення цієї каплиці. В ньому зазначено, що вона освячена чернігівським архієпископом І. Максимовичем 14 вересня 1701 р. Зведена будівля чернігівським полковником Юхимом Лизогубом – сином покійного Якова Лизогуба[289]. Почали будувати каплицю, вірогідно, в кінці 1690-х років і до осені 1701 р. роботи завершили. Праворуч від дверей у зовнішню стіну вмурована плита з каменю, на якому накреслені слова епітафії Я.К. Лизогуба. Об'ємно-просторова композиція та планова побудова каплиці походить від українських дерев'яних церков з трьома зрубами й трьома

[284] Шафонський А. Вказ. праця. С.291.
[285] «Не могла старщина підрахувати побожних пожертв ясновельможного». Пам'ятки України. 1991. С. 21.
[286] Шафонський А. Вказ. праця. С.351.
[287] Там само. С. 288.
[288] Там само.
[289] Добровольский П. М. Черниговский Елецкий Успенский первоклассный монастырь. Историческое описание. Чернигов: типография губ. земства, 1900. С.114.

банями. Ширину в плані зумовили, мабуть, розміри залишків прибудов до Успенського собору часів Київської Русі. Гранчаста апсида каплиці нагадує про дерев'яний зруб. Це було поширено в той час у мурованій архітектурі. Ребра граней на фасадах позначені пілястрами. Висота каплиці сягає десь третини висоти південного фасаду Успенського собору, а маківки бань ледь не дійшли до рівня даху. Лиштва вікон та загальна планова побудова каплиці виявляють спорідненість з тогочасними кам'яницями (наприклад, з будинком полкової канцелярії у Чернігові). Ми вже згадували раніше про інтенсивну будівельну діяльність Лизогубів у Чернігові та Седневі. Для цього були необхідні досвідчені зодчі та кваліфіковані будівельники. Можливо, що той самий колектив, який будував чернігівський будинок полкової канцелярії, був задіяний і для зведення каплиці святого Якова. Не треба забувати про початок будівництва заходами Лизогубів у той же самий час мурованої Катеринінської церкви в Чернігові. Отже, каплиця святого Якова в об'ємно-просторовій композиції наслідувала тридільні трибаневі українські церкви. В архітектурному декорі фасадів будівлі відчувається рука московського майстра.

Введенська церква з трапезною Троїцько-Іллінського монастиря в Чернігові внесена до Державного реєстру національного культурного надбання (пам'ятки містобудування і архітектури України). Охоронний номер 819/3. Будівля привернула до себе увагу вже у XVIII ст. У 1720 р. її зображення з'явилось на титульному аркуші чернігівського видання «Правила к божественному причащению». Споруда представлена досить схематично. Господарські приміщення із заходу, які збереглися, відтворені на гравюрі. Це засвідчує, що художник вибрав точку зору перед західним фасадом Троїцького собору, який представлений ліворуч. Головна баня Введенської церкви має два яруси. Виступи західних прибудов із півдня і півночі позначені зверху хрестами. Це зображення засвідчило, що споруда дійшла до наших днів без особливих змін у своїх формах. Зміни торкнулись, головним чином, завершень бань.

У літературі Введенська церква згадувалась доволі часто. Мабуть, вперше згадка про неї з'явилась у праці О.Ф. Шафонського про Чернігівське намісництво 1786 р. Навіть у такому ґрунтовному виданні як «Историко-статистическое описание Черниговской епархии» не вміщено нових докладних відомостей про будівлю. На початку XX ст. О.Єфимов зафіксував незадовільний стан споруди і подав крім року зведення церкви (біля 1677 р.) також її головні розміри. Всередині довжина становила 23 аршини, ширина 11 аршин, а висота до 15 аршин[290]. В.Л. Модзалевський та П.М. Савицький зазначали в 1914 р., що Введенську церкву псують форми перекрить, які постали десь 1808 р. після пожежі. Завершення бань не мають витончених обрисів, властивих іншим українським церквам[291]. У післявоєнний час про Введенську церкву йшлося майже у всіх працях з історії української архітектури і мистецтва, а також в довідкових виданнях. З-поміж них варто виділити дослідження Д.Н. Яблонського та М.П. Цапенка, в яких вони звернулись до аналізу

[290] Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий Ильинский монастырь: 1064-1911. Чернигов: Типография губ. правления, 1911. С.49. 71 с.

[291] Модзалевский В. Л., Савицкий П. Н. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. С.136-137.

загальної композиції та пластичного оздоблення фасадів, визначили місце пам'ятки в розвитку архітектури того часу[292]. Всі автори одностайні в тому, що Введенська церква з трапезною є найкращим зразком цього типу будівель у другій половині XVII – початку XVIII століть.

У літературі набула поширення думка, що Введенська церква збудована в 1677 – 1679 роках. Як уже зазначалось, у другій половині XIX століття богослужіння у Введенській церкві не велося. У XX ст. після закриття чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Введенська церква з трапезною палатою використовувалась як складське приміщення. В 1970-х роках постало питання більш раціонального використання пам'яток архітектури для потреб туристичної галузі. На кафедрі основ архітектури Київського інженерно-будівельного інституту колектив фахівців опрацював проєкт пристосування споруд чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря під туристичний центр. Трапезній надавалась функція, яка відповідала первісному призначенню споруди, і тому планували влаштувати там ресторан. Це дозволило планувальну і функціонально-технологічну схему ресторану поєднати з плануванням пам'ятки. Інтер'єр ресторану «Трапезна» пропонувалось вирішити за принципом «нюансності», коли тлумачення нових елементів підпорядковувалось особливостям архітектури другої половини XVII ст. Головна увагу приділялась інтер'єру споруди. Меблі і обладнання планувалось розмістити таким чином, щоб вони не порушували первісну композицію будівлі. В проєкті акцентована архітектура трапезної зали із склепіннями і розпалубками, які утворюють чіткий ритм і створюють атмосферу урочистості й піднесеності. Інтер'єри в проєкті вирішувались з максимальним лаконізмом і строгістю – прості, побілені стіни, темні меблі з матовою поверхнею, ковані грати на вікнах. Автори проєкту намагались втілити ідею «братства» присутніх на трапезі[293]. Загалом цікавий і актуальний для того часу проєкт через певні причини не був виконаний.

У 1980-х роках у Введенській церкві проведені реставраційні роботи. Для створення проєкту реставрації група фахівців під керівництвом архітектора В.І. Маркіза зробила обміри пам'ятки, ретельно обстежила споруду, її конструктивні елементи. В ході досліджень підтвердилась одночасність побудови основних частин споруди і визначилась думка про більш раннє датування зведення пам'ятки. Реставраційне завдання затверджено Держбудом УРСР 24 грудня 1982 р. Після комплексних наукових досліджень опрацьовано ескізний проєкт реставрації споруди в первісних формах із відтворенням втрачених елементів. Можна назвати важливим відтворення гранчастої прибудови до південного фасаду. Правильність цього підтверджена спеціальними дослідженнями фундаментів і існуючого мурування стін. Автори проєкту завдяки графо-аналітичному аналізу визначили схему пропорційних відношень будівлі й обґрунтовано запропонували архітектур-

[292] Яблонский Д. Н. Порталы в украинской архитектуре. Киев: Издательство Академии архитектуры Украинской ССР. 1955. С.120-121. Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII – XVIII веков. Москва: Стройиздат, 1967. С.106-18.

[293] Заварова Е. Использование памятников архитектуры. Строительство и архитектура. 1974. №5. С.34-37.

не вирішення форм даху й бань. У цьому конкретному випадку метод повної реставрації Введенської церкви був обгрунтованим і переконливим[294]. Після завершення реставраційних робіт Введенська церква з трапезною постала в первісній красі. В кінці 1980-х років у Троїцько-Іллінському монастирі відкрилось духовне училище, головний Троїцький собор став діючим. Будинок трапезної з Введенською церквою використовується за своїм первісним призначенням.

Як відомо, у другій половині XVII ст. сформувались два типи монастирських трапезних. Одноповерхова, видовжена по горизонталі – українська. Двоповерхова, з вертикальною спрямованістю представляла російський варіант цього типу споруд[295]. Трапезна з Введенською церквою репрезентує українську традицію, а трапезна з церквою Всіх Святих на підкліті, яка увійшла до складу сучасного будинку чернігівського Колегіуму, – російську. Пам'ятка Троїцько-Іллінського монастиря, про яку йде мова, покликана виконувати кілька функцій і поєднала Введенську церкву, безстовпний трапезний зал, сіни, кухню та службові приміщення. Її об'ємно-просторова композиція лінійна, витягнута вздовж осі схід – захід. Чернігівська пам'ятка стала зразком для інших споруд. Її загальну планувальну структуру повторили в трапезних Михайлівського та Видубицького монастирів у Києві, а також Гамаліївського та Густинського монастирів. На відміну від згаданих споруд чернігівська пам'ятка має дві бані. Дві бані мала також церква Всіх Святих з трапезною, яка є складовою частиною будинку Колегіуму. Мабуть, у цьому виявилась певна чернігівська традиція.

Трапезна Троїцько-Іллінського монастиря традиційно складається з цілого ряду приміщень, з'єднаних між собою. У східній частині безстовпна Введенська церква з однією навою. Введенська церква орієнтована повздовжньою віссю на схід так само, як і головний храм монастиря Троїцький собор, що постав поряд. Це свідчить про єдиний задум зведення споруд Троїцько-Іллінського монастиря. Гранчаста апсида перекрита зімкнутим склепінням, яке увінчує баня із світловим підбанником. Церковну наву утворює четверик, який через плоскі паруси переходить у восьмерик. Його в свою чергу перекриває зімкнуте склепіння з банею також із світловим барабаном. Трапезна зала перекрита півциркульним склепінням з розпалубками над вікнами. Сіни і господарчі приміщення перекриті циліндричними склепіннями з розпалубками. Відновлена прибудова до північного фасаду первісно, мабуть, була перекрита зімкнутим склепінням.

Наявність цієї прибудови підтвердили не лише натурні дослідження напередодні та під час проведення реставраційних робіт, а й графічні зображення. Дослідники досі не звертались до зображень Введенської церкви на сторінках чернігівських стародруків. Це можна пояснити і складністю ідентифікації. Перше зображення Введенської церкви, на нашу думку, можна бачити в нижній частині рамки на титульному аркуші чернігівського

[294] Научно-реставрационный отчет за 1984-1985 гг. Памятник архитектуры XVII ст. Введенская церковь Троицко-Ильинского монастыря в г. Чернигове. Проект ремонтно-реставрационных работ. Киев, 1986. Т.VIII. Кн.І. Арк.6-9. НАІЗ. ЧС. Кн. 1153 / 3/ ДФ 916.

[295] Шевченко В. Трапезна Михайлівського Золотоверхого монастиря. Пам'ятки України. 1997. №1. С.47.

видання «Нового заповіту» 1717 р. Вона виконана в техніці гравюри на дереві. Праворуч від Троїцького собору художник зобразив видовжену споруду із завершенням. На фасаді, зверненому до собору, проглядають віконні отвори. Зображення споруди схематичне й умовне. Причому вона представлена не повністю. Лише її східна частина видніється із-за постаті Антонія Печерського. В 1720 р. в чернігівській друкарні вийшло друком «Правило к божественному причащению». В нижній частині рамки на титульному аркуші (гравюра на дереві) вміщено панорамне зображення споруд чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря. В центрі представлено Троїцький собор, ліворуч на деякому узвишші височить Іллінська церква. Її зображення досить схематичне, але можна побачити, що храм має три бані. Праворуч від Троїцького собору дещо в глибину зображений західний фасад Введенської церкви з трапезною, а також монастирська огорожа. Раніше ми ідентифікували це зображення з Іллінською церквою цього ж монастиря[296]. Нині погляд змінився. Розташування споруд у панорамі Троїцько-Іллінського монастиря відповідає дійсному і цим повторює подібне зображення на титульному аркуші «Нового заповіту» 1717 р. Саме це зображення трапезної із Введенською церквою підтверджує наявність первісної прибудови до північного фасаду споруди біля входу. Розташування споруд в панорамі відповідає дійсному і повторює подібне зображення на титульному аркуші «Нового заповіту» 1717 р.

Для зведення Введенської церкви використали цеглу темного вохристого кольору на вапняному розчині. Розміри цегли звичайні для того часу. За характером пластичного оздоблення фасадів Введенська церква з трапезною нагадують інші чернігівські пам'ятки і, перш за все, будинок полкової канцелярії. На відміну від останнього фасади Введенської церкви мають нерівноцінне вирішення. Головним є північний фасад, звернений до Троїцького собору. Його пластичне оздоблення виділяє кожну частину споруди і виявляє її функціональне призначення. Вони виділяються, перш за все, різним ритмом вертикальних членувань. Трапезний зал в центрі акцентований чітким ритмом напівколонок з поясками, які чергуються з темними амбразурами віконних отворів. Напівколонки на фасаді Введенської церкви розставлені більш широко і вони зорово дещо зупиняють рух від центральної частини споруди. Оздоблення фасадів сіней та відновленої прибудови становлять пілястри та лиштви вікон з напівколонок та трикутних фронтончиків. Споруду оперізують з усіх боків цоколь та карниз. Другорядний південний фасад має досить скромне оздоблення, яке складається з нешироких пілястр. Грані восьмериків церкви підкреслюють пілястри з позначеними капітелями. Трапезну залу і господарські приміщення перекриває спільний дах із заломом, вкритий бляхою. Під час реставраційних робіт відтворено кольорову гаму пам'ятки. На жовтаво-вохристому тлі стін соковито і рельєфно виступають побілені елементи архітектурного декору. Насичений брунатний колір цоколю контрастно підкреслює вишуканість форм оздоблення. Трапезна зала все-

[296] Адруг А. Новые сведения о композиционных приемах черниговских зодчих во второй половине XVII – начале XVIII веков. Архитектурное наследство. Москва, 1981. Вып. 29. С 107-108.

редині затишна. Її пропорції і членування масштабні до людини. Стримані декоративні елементи надають інтер'єру інтимного і скромного характеру. Художньому образу Введенської церкви властиві цілісність загальної композиції і переконлива виразність соковитих деталей архітектурного декору, в яких яскраво виявились барокові риси.

Отже, Введенська церква з трапезною чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря зведена в 1670-х роках, можливо, московським майстром. Вона займає важливе місце в ансамблі монастиря. В 1980-х роках проведена повна реставрація пам'ятки. На основі обстежень і натурних досліджень відновлено гранчасту прибудову до північного фасаду. Правильність такого рішення реставраторів підтвердили розглянуті нами зображення Введенської церкви на сторінках чернігівських стародруків. Чернігівська пам'ятка представляє українську традицію зведення таких споруд, хоча в цілому повторено прийом, розроблений у московському зодчестві XVII ст. Відмінність полягає у відсутності підкліту і появі другої бані над приміщенням церкви. Чернігівська споруда стала зразком для побудови трапезних інших монастирів України. Введенська церква з трапезною є видатною пам'яткою української архітектури, в якій яскраво виявились (особливо в декорі фасадів) барокові тенденції.

Кожного, хто під'їжджає по шосе до Чернігова з боку Києва, зустрічає стрункa, біла й ошатна споруда на високому пагорбі. Це – мурована Катерининська церква. Вона одразу привертає увагу подорожніх своїм чітким силуетом і пружними позолоченими банями. Як видатну пам'ятку української архітектури чернігівську Катерининську церкву внесено до Державного реєстру національного культурного надбання (пам'ятки містобудування і архітектури). Охоронний номер 816.

Перше писемне свідчення про Катерининську церкву належить О.Ф. Шафонському. В 1786 р. в своїй праці про Чернігівське намісництво (вийшла друком у Києві 1851 р.) він зазначив, що церква зведена коштом і стараннями померлих братів Семена і Якова Лизогубів згідно з заповітом їхнього батька чернігівського полковника Юхима Лизогуба. Якого року це сталося – не відомо. Але відомо, що освячена Катерининська церква в 1715 р. чернігівським архієпископом Антонієм Стаховським[297]. Про походження таких відомостей автор не вказав. У топографічному опису Чернігова кінця XVIII ст. зафіксовано наявність біля Катерининської церкви дерев'яної дзвіниці[298]. Додав відомостей про Катерининську церкву Ф. Гумілевський. Він навів навіть кількість вікон у будівлі – 40. На його думку, це робить споруду світлою всередині й красивою зовні. Мабуть, вперше зафіксовано стан первісного іконостасу на 1860-і роки. Важливе значення мала публікація напису на зворотньому боці ікони Спасителя з давнього іконостасу, яка не збереглась. Напис свідчив, що «року 1715 стали иконы сии трудами Якима». Ф. Гумілевський опублікував також напис на Євангелії московського друку 1688 р.: «Подал до церкви мурованой Катеринской черниговской раб божий Іаков Ефимович Лизогуб, генеральний бунчужний, року 1715

[297] Шафонский А. Вказ. праця. С.288.

[298] Топографічний опис Малоросійської губернії 1798-1800 років. Описи Лівобережної України кінця XVIII – початку XIX століть. Київ, 1997. С.32.

апр. 14». Інше Євангеліє львівського друку 1690 р. «дано до храму св. великомученицы Екатерины рабом божим Ерофеем Петровым року 1698». Ф. Гумілевський зробив висновок, що в цьому написі малась на увазі більш рання дерев'яна церква, яка стояла на цьому місці[299].

П.М. Савицький у 1914 р. у спільній праці з В.Л. Модзалевським про давнє мистецтво Чернігова головну увагу приділив опису споруди. Він відзначив, що Катерининська церква виділяється серед інших храмів, які відтворили форми української народної дерев'яної архітектури. Вона найбільш цілісна і грандіозна. Автор майже дослівно переповів дані про замовників споруди та рік її освячення, наведені в згаданих працях О. Шафонського та Ф. Гумілевського. Окрему увагу звернув на хрестоподібний план і заломи. П.М. Савицький упевнений у тому, що Катерининська церква втілила в цеглі саме той тип дерев'яного храму, який найбільш повно відповідав життєвим потребам. Всередині церква заповнена світлом, але вже нема давнього пишного іконостасу з гербом Лизогубів. Для архітектурного декору фасадів характерне розмаїття і разом з тим присутні стриманість і простота. На думку автора, бароко найбільше виявилось у формах порталів входів і лиштвах вікон. Простота відрізняє Катерининську церкву від київського, а ще більше від західноєвропейського бароко[300]. В.Л. Модзалевський назвав Катерининську церкву зразком «щиро-українського архітектурного церковного стилю». Він повторив відомості про будівлю із публікацій О. Шафонського та Ф. Гумілевського, зупинив увагу на плановій побудові храму та його структурі[301].

Улітку 1944 р. Чернігів відвідала група фахівців Інституту археології АН УРСР та Інституту історії матеріальної культури АН СРСР під керівництвом Б.О. Рибакова з метою з'ясування стану пам'яток після звільнення міста від німецько-нацистських загарбників. Було встановлено, що Катерининська церква перебувала на той час в жахливому стані[302].

Після Другої світової війни всі автори, які писали про українську архітектуру XVII – XVIII століть, вели мову про два напрямки сакрального зодчества. Той напрямок, який продовжив досягнення і традиції української народної дерев'яної архітектури, гідно представляє Катерининська церква в Чернігові. У переважній більшості публікацій чернігівський храм розглядається у групі видатних пам'яток української архітектури, до складу якої входять ще Всіхсвятська церква Києво-Печерської лаври, Георгіївський собор Видубицького монастиря в Києві та Успенський собор у Новгороді-Сіверському. В монографіях з історії українського мистецтва і архітектури, а також у виданнях про старожитності Чернігова автори неодмінно звертають увагу і на Катерининську церкву. І.О. Ігнаткін датував зведення Катерининської церкви початком XVIII ст., а освячення

[299] Гумилевский Ф. Чернигов. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1874. Кн.5. С.66.

[300] Модзалевский В. Л., Савицкий П. Н. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. С.122-123, 141.

[301] Модзалевський В. Основні риси українського мистецтва. Чернігів: Сіверянська думка, 1918. С.5-9.

[302] Бліфельд Д. Сучасний стан археологічних та архітектурних пам'яток Чернігова. Археологія. Київ, 1947. Вип.1. С.197.

відбулось у 1715 р. Головну увагу він звернув на типологію споруди та зв'язок її композиції з прийомами дерев'яної архітектури. Автор зазначив, що церква постраждала під час війни і на час виходу в світ книжки (1955 р.) велися реставраційні роботи[303].

Г.Н. Логвин підкреслив, що Катеринінська церква зведена на честь звитяги козаків. Цьому меморіальному пам'ятнику якнайкраще відповідає центрична композиція. Автор датував споруду початком XVIII ст. і писав (без посилань на джерела) про побудову Катеринінської церкви на кошти чернігівського полковника Якова Лизогуба[304]. А.А. Карнабіда коротко переповів історію існування церкви, проведення реставраційних робіт. Він повторив думку про зведення споруди на честь героїзму чернігівських козаків нащадками Я.К. Лизогуба в кінці XVII – на початку XVIII ст.[305]. А.К. Адруг звернувся до народних джерел композиції Катеринінської церкви та питання її авторства[306].

Перше відоме зображення Катеринінської церкви можна бачити на мальованому плані міста 1706 р. «Абрисі Чернігівському». Над рисунком напис «Екатерининская», а під ним «каменная». Вона постає тридільною з трьома банями. Зображення досить умовне, та й на той час споруда була, мабуть, ще не завершеною будівництвом. Цей документ засвідчив існування мурованої Катеринінської церкви на початку XVIII ст.

Важливе значення мала публікація в 1911 р. якісних фотографій, які зафіксували зовнішній і внутрішній вигляд храму. Видно прибудовану в XIX ст. із західного боку теплу Покровську церкву. Всередині споруди розписів не існувало – весь тиньк побілено. На фото можна бачити новий одноярусний іконостас, влаштований у XIX ст. замість первісного. Вміщено також фото царських врат XVIII ст.[307]. На обкладинці журналу «Наше минуле» (датована 26 травня 1918 р.) у лівому долішному куті художник Г.І. Нарбут помістив графічне зображення Катеринінської церкви, мабуть, з південного сходу. Пропорції храму дещо видовжені, але митець вдало передав форми восьмериків та прибудов між раменами планового хреста. Церква зображувалась також у творах інших художників XX ст. У багатьох післявоєнних виданнях вміщені фотографії переважно зовнішнього вигляду храму, який після проведення реставраційних робіт суттєво не змінювався.

Отже, стан наукового вивчення Катеринінської церкви не можна назвати задовільним. Відомості про її побудову ґрунтуються на повідомленні О.Ф. Шафонського невідомого походження. Важливим джерелом для дослідників стала публікація Ф. Гумілевським написів на сторінках Євангелій, наданих до Катеринінської церкви. Досі немає точного датування споруди, невідомий архітектор, що зводив храм. Виникає потреба розглянути припущення про походження назви церкви.

---

[303] Игнаткин И. А. Чернигов. С.72-74.

[304] Логвин Г. Н Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путиль. Москва. Искусство, 1980. С.64, 81-83.

[305] Карнабіда А. А. Чернігів. Архітектурно-історичний нарис. Київ: Будівельник, 1980. С.43-45.

[306] Адруг А. Народні джерела мурованої архітектури Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Народна творчість та етнографія. 1981. №3. С.63-68.

[307] Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории. Киев: Фото-литотипография «С.В.Кульженко». 1911. С.96, 152, вкладка між С. 152 і 153.

Катерининська церква в Чернігові знаходиться на одній з високих ділянок правого берега Десни на захід від стародавнього Дитинця. Споруда замикає перспективу шосейної дороги, яка веде до міста з Києва. З боку міста Катерининська церква замикає Алею Героїв, яка починається від Красної площі. Споруда має три входи. Головним є північний (згідно з містобудівною ситуацією) по центральній осі Алеї. Храм відіграє важливу твірну роль у панорамі міста і є однією з провідних вертикальних домінант Чернігова. Споруда постала на дуже вигідному місці. Тому не випадково в часи Київської Русі тут зводяться будівлі. Археологічними дослідженнями 1947 – 1948 років встановлено наявність культурного шару домонгольського періоду із залишками житлових споруд. За 35 м на південь від існуючої церкви знайдені залишки житла і речей, характерних для доби Київської Русі. У культурному шарі знайшли багато давньої цегли (плінфи) XII ст. з клеймами. Все це дало підставу В.А. Богусевичу дійти висновку про існування на цьому місці в XII ст. мурованого храму, невідомого за писемними джерелами[308].

У 1984 р. працівниками відділу археології Чернігівського історичного музею та Ленінградського відділення Інституту археології АН СРСР під керівництвом В.П. Коваленка та П.О. Раппопорта розкопано біля 50 кв. м біля Катерининської церкви на місці вірогідного розміщення храму XII ст. Виявити залишки давньоруського мурування не вдалося, бо, мабуть, воно частково чи повністю залишилось під фундаментами існуючої церкви. Знайдено фрагменти будівельних матеріалів, фресок, кераміки та прикрас. На краю тераси розчищена господарська яма XI ст., куди були звалені браковані вироби гончарів[309]. Таким чином, не викликає сумніву існування давньоруського храму на тому місці, де зараз можна бачити Катерининську церкву. Згідно з давньою традицією після розібрання старої церкви новозбудований храм отримував ту ж саму назву. Тому можна сказати, що на цьому місці, починаючи з XII ст., знаходиться Катерининська церква. Спочатку вона була мурована, потім дерев'яна і знову мурована.

У післявоєнний час в літературі утвердилась думка про зведення Катерининської церкви в Чернігові на честь бойових подвигів козаків Чернігівського полку під час взяття турецької фортеці Азов у липні 1696 р. Підстави для такої думки існують. Адже чернігівський полковник Яків Кіндратович Лизогуб як наказний гетьман командував українськими військами у другому Азовському поході 1696 р. Основу їх становили 4 полки – Чернігівський, Гадяцький, Лубенський та Прилуцький. Під час рішучого штурму українські козаки захопили один бастіон і гармати, які були на ньому, повернули на турків. Їм на підмогу прийшли донські козаки та московські стрільці. У неділю 19 липня 1696 р. о другій годині дня турки здалися. Після великого банкету 30 липня козацьке військо рушило додому. У розлогому листі до патріарха Адріана цар Петро I мужність козаць-

[308] Богусевич В. А. Про топографію древнього Чернігова. Археологія. Київ, 1951. С.125. Його ж. Роботи чернігівської експедиції. Археологічні пам'ятки УРСР: Матеріали польових досліджень Інституту мархеології АН УРСР за 1947-1948 рр. Київ, 1952. Т.3. С.117, 120.

[309] Коваленко В. П. Исследования в Чернигове. Археологические открытия 1984 г. Москва, 1986. С.246-247.

ку вельми похвалявʼ[310]. Петро І також нагородив Чернігівський козацький полк срібним хрестом (розмір 31 х 16,5 см). Нині він зберігається в Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського (інв. № И – 2525). На звороті держака вирізьблено напис старо-українською мовою. В ньому зокрема говориться: «Ради служби под Азовом, Єго мл пана Іякова Лизогуба полковника черниговского на то час маючого в злеценю и над иними полками зверхно / крест сей гсднь з полковою црквію и всеми утврами црковними євлієм и сосудами / з его вел гдра казни пожалован в полк Черниговскій лета от созданія мир: 7204 а от воплощ: Бга слова 1696 мца авг: А (1)»[311]. Все це, можливо, дало поштовх для зведення нового мурованого храму.

Таким чином, думка про побудову нової мурованої церкви Катерини могла виникнути уже в другій половині 1696 р. Якщо пристати до твердження О.Ф. Шафонського, що Катеринінська церква зведена братами Семеном і Яковом Лизогубами за заповітом їхнього батька чернігівського полковника Юхима Лизогуба, який помер між січнем і 27 числом вересня 1704 р.[312], то виходить, що почалось будівництво церкви у 1705 р. чи навіть у 1706 р. А на «Абрисі», створеному, мабуть, улітку 1706 р. після відвідин Чернігова Петром І, церква намальована вже збудованою. Час надто малий для підготовки і проведення значного обсягу будівельних робіт.

Звичайно, така споруда зводилась як мінімум за 2 – 3 будівельних сезони (без опоряджувальних робіт). Сезон починався у квітні. А закінчувався у жовтні з настанням морозів. Початку власне будівельних робіт передували виготовлення цегли, заготівля вапна та інших будівельних матеріалів. Усе це займало кілька років. А ще ж треба було знайти архітектора, погодити з ним тип і вигляд майбутньої споруди і запросити будівельних робітників. Звідси виходить, що почався виконуватись цей комплекс робіт ще в кінці XVII ст., можливо, вже після смерті Я.К. Лизогуба, яка сталась 9 серпня 1698 р. Якщо в 1698 р. згідно з написом на Євангелії стояла ще дерев'яна церква, то будівництво нової могло початись у 1699 р. Полковником чернігівським став його син Юхим Лизогуб, і тоді почались активні дії щодо будівництва. Отже, початок будівництва Катеринінської церкви можна віднести до кінця XVII ст. Робота будівельників закінчилась у 1706 – 1707 роках. Далі продовжились опоряджувальні роботи й виготовлення іконостаса, а освячення храму відбулось у 1715 р.

Дещо прояснити в історії споруди могла невелика скринька (точніше її вміст та можливі написи), віднайдена під час реставраційних робіт улітку 1975 р. Як розповідав А.А. Карнабіда у передачі Чернігівського міського телебачення, її було втрачено і знайти не вдалося.

Вирішити питання про авторство Катеринінської церкви в Чернігові нині можна таким чином. Споруда входить до групи видатних пам'яток, які об'єднують спільна

[310] Величко С. Літопис. Київ: Дніпро, 1991. Т.2. С.523-524.

[311] Арендар Г. П. Церковні старожитності Чернігова XVII – XVIII століть. Скарбниця української культури. Зб. наук. праць. Чернігів, 2002. Вип. 3. С.91.

[312] Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. Киев, 1912. Т.3. С.98.

об'ємно-просторова композиція, подібні елементи декору та високий технічний і художній рівень виконання. Маються на увазі Георгіївський собор Видубицького монастиря в Києві (1696 – 1701 рр.), церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври (1696 – 1698 рр.) і Успенський собор у Новгороді-Сіверському (початок XVIII ст.). З них особливо близькі київські та чернігівська споруди. Все говорить за те, що ці будівлі зводив один зодчий або один колектив будівничих. Для всіх споруд характерні уступи пілястр на гранях об'ємів під своєрідними капітелями з волютами, вигнутими у зворотний бік, ніж звичайно. Такий декоративний прийом в українській архітектурі того часу більше ніде не зустрічається. В Катеринінській церкві волюти відсутні, однак інші деталі й загальний вигляд близькі до київських храмів. Раніше авторство згаданих київських споруд приписували московському архітектору Д.В. Аксамитову, але він у той час працював у Москві й не міг будувати в Україні. Г.Н. Логвин, розглядаючи будівництво Успенського собору в Новгороді-Сіверському, цитував (без посилання на джерело інформації) Універсал гетьмана І. Скоропадського «...для строения оной (церкви) затягненый нарочно з Києва Архитект, дела предлежащего не хочет зачинать без дания себе належных грошей». Г.Н. Логвин зробив висновок, що згаданого зодчого запрошували для роботи з Києва до Чернігова і Новгорода-Сіверського. Але імені архітектора в документі не названо[313]. Поки що з'ясувати його не вдалося.

У 1690-х роках в Україні працював досвідчений архітектор та організатор будівництва Йосип Дмитрович Старцев – провідний зодчий «Приказа каменных дел» у Москві, який на запрошення гетьмана І. Мазепи прибув до Києва. Тут він збудував Богоявленський собор Братського монастиря (1690 – 1693 рр.) та Миколаївський собор (1690 – 1696 рр.). В 1696 році почалось будівництво вже згаданих Георгіївського собору Видубицького монастиря та церкви Всіх Святих Києво-Печерської лаври. Цілком можливо, звів і ці споруди колектив під керівництвом Й.Д. Старцева. На користь цього свідчить і наявність уступів пілястр під капітелями на фасадах Богоявленського собору. Все це дозволяє з достатньою мірою вірогідності говорити про те, що колектив будівничих під проводом Й.Д. Старцева причетний до зведення й Катеринінської церкви в Чернігові[314].

Опоряджувальні роботи закінчились 1715 р. і того ж року храм освятили. Всередині встановили пишний різьблений іконостас з гербом Лизогубів, який у другій половині Катеринінської церкви XIX ст. замінили на новий одноярусний. Жодних відомостей про стінописи в Катеринінській церкві немає. 14 жовтня 1802 р. в Чернігові відчувались підземні поштовхи. Наслідками землетрусу стали тріщини, які з'явились у конструкціях Катеринінської церкви. 1 листопада 1802 р. губернський архітектор А. Карташевський

[313] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. С.177-178. Оригінал згаданого Універсалу гетьмана І. Скоропадського (квітень 1721 р.) зберігається у Національному музеї історії України (N РД-21, папір, рукопис, 31х20,5 см.). Музиченко П. Козацька держава і право. Україна –козацька держава. 2 вид. Київ: Емма, 2007. С.504-525.:іл.

[314] Адруг А. Про авторство Катеринінської церкви в Чернігові та пам'яток її кола. Сіверянський літопис. 2003. №4. С.32-35.

доповідав чернігівському цивільному губернатору І.В. Френсдорфу про обстеження споруди. Виявилось, що на підпружній арці під центральною банею по центру утворилась невелика тріщина, яка продовжилась на куполі. Нижче до дверей теж стали помітні тріщини. На думку А. Карташевського, серйозної небезпеки вони не являють, бо і фундаменти, і стіни церкви мають достатню товщину, а в муруванні вжито, крім цегли, ще й дикий камінь. Щоб запобігти збільшенню тріщин, пропонувалось установити регулярні спостереження за Катеринінською церквою[315]. У документі не вказано, яка саме підпружна арка постраждала. Проте і в ХХ ст. сліди згаданого землетрусу можна було бачити із східного боку.

У 1808 р. постала необхідність проведення ремонтних робіт. 20 лютого 1808 р. чернігівський губернський архітектор А. Карташевський склав кошторис. Згідно з цим документом, передбачалось проведення комплексу робіт, переважно зовнішніх. Планувалось відновити тинькування й побілку на фасадах і банях. Для нас цікавим є задум покрити куполи лемехом, а дахи дошками. Вказано й розмір дубового лемеху – довжина 1 аршин (72 см), ширина – 3-4 вершки (13,5 – 18 см). Маківки збирались оббити бляхою. Передбачалось замінити віконні рами, пофарбувати бані й зовнішні двері в зелений колір, а віконні рами в сірий. 5 хрестів мали вкрити позолотою[316].

Цей документ засвідчив, що Катеринінська церква протягом XVIII ст. й до 1808 р. була покрита лемехом і дошками. Маківки вкривали бляхою. Про повсюдність покриття дахів з дерева свідчать записи Синодика Крупицько-Батуринського монастиря про будівництво і ремонт монастирських споруд початку XIX ст.[317]. Проте в ході робіт сталися зміни, про які йшлося в листі чернігівського архієпископа Михаїла до цивільного губернатора І.В. Френсдорфа від 14 листопада 1808 р. Бані й дахи вкрили бляхою без лемеху й дощок, як було заплановано. Покриття бань пофарбували в зелений колір, а всі хрести вкрили листовим золотом[318]. За цим описом можна уявити зовнішній вигляд пам'ятки на той час. На тлі білих стін та неба чітко вимальовувались пружні обриси зелених бань з позолоченими хрестами. Особливо ефектно Катеринінська церква виглядала (і виглядає) з боку річки Десни.

Протягом трьох століть існування храму суттєвих перебудов не зафіксовано. Певний час при церкві була дерев'яна дзвіниця. Після пожежі 1837 р. до Катеринінської церкви із заходу прибудована тепла Покровська церква[319]. У довоєнні роки у приміщенні церкви зберігались матеріали обласного архіву. В 1941 р. будівля горіла. Ми вже згадували, що в 1944 р. стан Катеринінської церкви був жахливим. Наступного року комісія Комітету в справах архітектури при РНК СРСР обстежила пам'ятку. В Акті від 17 липня 1945 р. за-

[315] ДАЧО. Ф. 128. Оп.1. Спр. 55. Арк. 20-20 зв.
[316] ДАЧО. Ф. 179. Оп.1а. Спр. 335. Арк.11, 11зв, 12, 12зв.
[317] Синодик Крупицько-Батуринського монастиря / Підгот. до друку та вступні зауваги І. Ситого. Сіверянський літопис. 1997. №5. С.43-44.
[318] ДАЧО. Ф.179. Оп.1. Спр. 335. Арк. 20-20зв.
[319] Игнаткин И. А. Чернигов. С.74.

фіксовано таке. Церква вигоріла зовні й всередині, повністю відсутні дах, вікна і двері. Комісія вважала за необхідне того ж року закрити пробоїну в куполі і доступ до споруди через влаштування дверей чи замурування отворів у стінах[320]. Пошкоджено мурування, втрачено дах. Покровська церква наполовину зруйнована. Реставраційні роботи проводились у два етапи. Перший етап почався в 1947 р. 5-6 червня 1947 р. на засіданні комісії Управління в справах архітектури Ради Міністрів УРСР за участю Чернігівського обласного відділу в справах архітектури було рекомендовано того ж року вжити ряд заходів. Зокрема, передбачалось розчистити завали, замурувати всі отвори, відновити зруйнований верх південної бані, провести консервацію найбільш постраждалих елементів архітектурних деталей[321].

Реставраційні роботи першого етапу завершились лише в 1958 р. В листі заступника начальника Державної інспекції архітектурно-будівельного контролю УРСР П. Камінського до начальника Чернігівського обласного відділу в справах архітектури А.І. Гребницького від 9 квітня 1958 р. зазначалось про можливість обмежити першу чергу робіт у Катеринінській церкві реставрацією фасадів і влаштуванням відмостки. Роботи в інтер'єрі можна провести пізніше[322]. В 1975 р. почався другий етап реставраційних робіт за проєктом М.М. Говденко. В кон'юнктурних оглядах робіт реставраційних майстерень за 1975 і 1976 роки зазначалось про влаштування покриття даху Катеринінської церкви з цинку, розширення хор, встановлення нових дубових рам і дверей, тинькування і побілку зовні й всередині споруди, покриття сусальним золотом маківок бань[323]. Ще в 1974 р. прийнято рішення про використання приміщення храму для музею. В 1979 р. реставраційні роботи і облаштування Катеринінської церкви для музею завершено. Згідно з кон'юнктурним оглядом, роботи Чернігівських міжобласних реставраційних майстерень за той рік зафіксовано передачу цього об'єкта Чернігівському історичному музею для експлуатації[324]. В грудні того ж року у приміщенні Катеринінської церкви відкрито Музей народного декоративного мистецтва Чернігівщини як відділ Чернігівського обласного історичного музею. В 2003 – 2004 роках реставратори відновили мурування та втрачений тиньк на фасадах, перекрили листовою міддю дахи (вони залишились без фарбування) та вкрили по-новому позолотою завершення бань.

Катеринінська церква – хрестова в плані центрична споруда, яка має 5 бань. Азимут Катеринінської становить 40 градусів. Мабуть, була повторена орієнтація більш давнього храму, який знаходився на цьому місці. Навколо центрального четверика знаходяться чотири восьмерики по осях північ – південь і схід – захід. Між об'ємами восьмериків розміщені квадратні в плані більш низькі приміщення, які підкреслюють центричність і баштоподібність всієї споруди. Грані струнких восьмериків підкреслені пілястрами (ло-

[320] ДАЧО. Ф.Р-1046. Оп.1. Спр.11. Арк. 4.
[321] ДАЧО. Ф.Р-1046. Оп.1. Спр.13. Арк. 57.
[322] ДАЧО. Ф.Р01046. Оп.1. Спр.294. Арк. 34.
[323] ДАЧО. Ф.Р-5239. Оп.1. Спр.202. Арк.10. Спр.213. Арк. 13.
[324] ДАЧО. Ф.Р-5239. Оп.1. Спр.263. Арк. 18-19.

патками), які переходять вгорі у багатопрофільний карниз. В основі споруди високий цоколь, який оперізує споруду з усіх боків і створює враження про неї як про меморіальний пам'ятник. Високі вікна на восьмериках обрамлені лиштвами із напівколонок з перехватами і трикутних фронтончиків. Акценти на фасадах відзначають чіткі й виразні обриси вікон у вигляді хрестів. Портали трьох входів мають вишукані форми. Вони надзвичайно виразні і пластичні. Своєю соковитою пластикою вони створюють складну гру світла й тіні. Обрамлення являє собою спарені круглі й гранчасті напівколонки, які підтримують розімкнені фронтончики. Обрамлення порталів пов'язані з іншими елементами декору фасадів, які знаходяться вище, за допомогою вертикальних тяг. Цим прийомом виявляється на фасадах нерозчленованість інтер'єру і підкреслюється стрункість восьмериків. Саме в декорі фасадів найбільше виявилось барокових рис. Всередині споруди рамена просторового хреста нічим не розділені й до того ж відсутні хори з південної і північної сторін, що дає можливість зорово відразу охопити інтер'єр.

Традиція побудови храмів з такою композицією відома ще з часів Київської Русі. На думку Г.Н. Логвина, в домонгольський час на Русі ставились з дерева як тризрубні трибанні храми, так і п'ятипільні з п'ятьма банями із заломом[325]. Вважається, що одним із перших мурованих храмів хрещатого плану є Микільський собор в Ніжині 1658 р. За зразком українських храмів типу чернігівської Катеринінської церкви почали зводити і в Росії. Так, 14 березня 1681 р. згідно з указом царя Федора в Україну для «описания церковных чертежей» послано майстра Оружейної палати живописця Карпа Золотарьова. Він відвідав Київ, Ніжин, Переяслав, Батурин та інші міста. Вважається, що він привіз до Москви креслення, зняті з Миколаївського собору в Ніжині. На їхній основі планувалось звести в Москві церкву Воскресіння на Пресні. Але цей задум здійснити не вдалось. Мабуть, його втілили в Новому соборі Донського монастиря в Москві. Таким чином, це стало початком розвитку нової типології, актуальної і продуктивної для російської архітектури кінця XVII і XVIII століть[326]. Про поширеність хрещатих пам'яток такого типу свідчить зведення в Старочеркаську на Дону військового собору Воскресіння кінця XVII – початку XVIII століть. У далекій Тюмені в 1725 – 1755 роках постала мурована п'ятибанна Петропавлівська церква Троїцького монастиря. Дослідники російського зодчества вважають, що вона зведена за взірцем Георгіївського собору київського Видубицького монастиря. На нашу думку, тюменська пам'ятка набагато ближча до Успенського собору в Новгороді-Сіверському не лише за часом побудови, а за характерним контрастом між масивним центральним підбанником і тендітними малими банями. Цього протиставлення якраз немає в уже згаданих пам'ятках кола Катеринінської церкви в Чернігові. Споруда зведена із червоної цегли (розміри її не однакові) на вапняному розчині. Фундамент стрічковий. В товщині стін знайдені металеві пов'язі, а також залишки дерев'яних. У перекриттях підбанників застосована

[325] Логвин Г. Н. О деревянном зодчестве домонгольской Руси. Средневековая Русь. Москва, 1976. С.159.

[326] Бусева-Давыдова И. Л. Об истоках композиционного типа «восьмерик на четверике» в русской архитектуре конца XVII в. Архитектурное наследство. 1985. Вып. 33. С.220-226.

конструкція «заломів», розроблена в дерев'яній архітектурі. Невеликі приміщення між восьмериками перекриті коробовими склепіннями.

Отже, на такому вдалому місці з погляду містобудівельного мистецтва ще за доби Київської Русі (XII ст.) постала мурована Катеринінська церква. У другій половині XVII ст. на цьому ж місці діяла дерев'яна церква. Протягом часу з кінця XVII ст. (1699 р.) до 1715 р. зведена нова мурована церква, яка існує й дотепер. Вірогідно, що до побудови цього храму причетний колектив будівничих під проводом Й.Д. Старцева.

Катеринінська церква в Чернігові є одним із кращих зразків провідного напрямку української архітектури другої половини XVII – початку XVIII століть, який постав під впливом народного дерев'яного будівництва. Зодчий створив урочистий і піднесений образ меморіальної споруди. В композиції Катеринінської церкви, її зовнішньому і внутрішньому вигляді наочно втілені принципи барокової естетики, смаки замовників, а, можливо, й виконавців, серед яких були й місцеві будівничі. Досконалість і довершеність архітектурного твору зумовлені єдністю планової і об'ємної побудови. Внутрішній простір відповідає зовнішнім об'ємам будівлі. Багатовіковий досвід народних будівничих, синтез українських традицій з прийомами російської архітектури своєрідно поєднались у такій видатній пам'ятці вітчизняного зодчества як Катеринінська церква в Чернігові.

Троїцький собор в Чернігові знаходиться на верхньому плато Болдиних гір на захід від давнього Дитинця та на південний захід від Єлецького монастиря. Він є головною спорудою ансамблю Троїцько-Іллінського монастиря і відіграє важливу роль в панорамі міста. Троїцький собор внесено до Державного реєстру національної культурної спадщини (пам'ятки містобудування і архітектури України). Охоронний номер 819/1. Через важливе суспільно-політичне й культурне значення Троїцького собору інтерес до нього як до визначної пам'ятки виник ще задовго до закінчення його зведення. Вперше про задум побудови Троїцького собору згадав І. Галятовський у передмові до книжки «Старий костьол західний», яка побачила світ польською мовою в новгород-сіверській друкарні у 1678 р. Цю передмову в 1720 р. С. Величко переказав у своєму літописі[327]. Про будівництво Троїцького собору згадується в листуванні чернігівського архієпископа Л. Барановича та А. Стаховського, а також у передмові до книжки «Тріодь квітна» (Чернігів, 1685 р.). Храм згадується в «Хроніці Павла Полуботка» під 1706 р. з приводу відвідин Чернігова Петром І і влучення в нього блискавки. В 1786 р. О.Ф. Шафонський зазначив, що Троїцький собор почав будувати своїм коштом гетьман І. Мазепа в 1679 р. Хоча відомо, що гетьманом І. Мазепа став лише влітку 1687 р. Він також написав, що храм просторий і має п'ять верхів, хори і дах із бляхи[328]. Троїцький собор згадується і в інших топографічних описах Лівобережної України й Чернігова того часу.

У XIX ст. публікуються в періодичній пресі та виходять окремими виданнями описи Чернігова та його історичних і культурних пам'яток. Серед них можна виділити «Исто-

[327] Величко С. Літопис. Київ: Дніпро, 1991. Т.2. С.426.
[328] Шафонський А. Вказ. праця. С.269-270.

рическое и статистическое описание Чернигова» М. Маркевича. Автор помилково вважав, що Троїцький собор закладений у 1689 р. гетьманом І. Мазепою. Вслід за О.Ф. Шафонським М. Маркевич написав, що Троїцький собор мав п'ять бань[329]. Найбільш повно в XIX ст. описав Троїцький собор і подав його історію Ф. Гумілевський. Автор відзначив, що задумав збудувати храм чернігівський архієпископ Л. Баранович. Він опублікував витяги з листів Л. Барановича щодо зведення споруди, тексти написів XVII ст. в центральному барабані (зафарбовані в 1805 р.) про час закладення та освячення собору і причетних до цього осіб. Ф. Гумілевський подав короткий опис будівлі, навів її розміри в плані, згадав пожежі 1734 і 1808 років, від яких постраждала споруда[330]. У виданні, присвяченому 900-літтю Чернігівської єпархії, вказувалось, що план Троїцького собору склав управний архітектор Адам Зернікау[331].

На початку 1910-х років побачила світ праця про Троїцький монастир в Чернігові О. Єфімова спочатку в «Черниговских епархиальных известиях» (1910-1911 роки), а згодом окремим виданням. Автор відзначив, що Троїцький собор – це один із рідкісних храмів XVII ст., а також подав його опис із зазначенням кількості вікон і дверей і заміною підлоги з чавунної на дерев'яну в 1849 р. На думку автора, собор спочатку мав п'ять бань, а після пожежі 1731 р. їх залишилось три[332]. У великому ілюстрованому подарунковому виданні зазначалось, що Троїцький собор збудував за власним складеним планом Адам Зернікау коштом, головним чином, Івана Мазепи[333]. П.М. Савицький у спільній праці з В.Л. Модзалевським про давнє українське мистецтво (на прикладі Чернігова) в 1914 р. зазначив, що Троїцький собор близький до київських споруд І. Мазепи і найбільш близький до зразків західного бароко. Але відчувається і рука місцевих майстрів. На думку автора, проєкт споруди належить Адаму Зернікау. У примітках вказані й джерела відомостей про храм (праці Ф. Гумілевського, О.Ф. Шафонського та книжка «Картины церковной жизни Черниговской епархии») і наводяться тексти давніх написів у центральному барабані собору[334].

В. Дубровський вважав, що Троїцький собор збудований А. Зернікау. Важливою є згадка про передачу Троїцького собору разом з чернігівськими Успенським і Спаським соборами до відання Чернігівського історичного музею. В 1929 р. ці пам'ятки оголошено Державним історико-культурним заповідником[335]. Спираючись на опубліковані в 1889 р.

---

[329] Чернигов. Историческое и статистическое описание Чернигова. Соч. Н. Маркевича. Чернигов, 1852. С.14-15.

[330] Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (в закрытом Ильинском монастыре). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.2. С.7-9, 29-30

[331] Юбилейный сборник в память 900-летия епископской кафедры в Чернигове. Чернигов, 1893. С.50.

[332] Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий Ильинский монастырь ныне Троицкий Архиерейский дом. Его прошлое и современное состояние. 1069-1911. Чернигов: Типография губ. правления, 1911. С.38-40.

[333] Картины церковной жизни Черниговской епархии. С.61, 71.

[334] Модзалевский В. Л., Савицкий П. Н. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. С.110-111, 137.

[335] Дубровський В. Історико-культурні заповідники та пам'ятки України. Харків: Держ. вид-во України, 1930. С.48, 50.

в «Киевской старине» уривки з літопису Мгарського монастиря М. Голубець у 1937 р. зазначив, що чернігівський Троїцький собор слугував прототипом для собору Мгарського монастиря. Обидва їх побудував віленський зодчий Йоганн-Баптист. Троїцький храм являє собою українізовану західноєвропейську барокову базиліку[336]. В. Січинський наголосив, що Троїцький собор (і йому подібні споруди) типологічно постав із сполуки тринавної церкви і споруди барокового базилікального типу, дуже близького до базиліки візантійського зразка[337]. М.В. Холостенко авторство Троїцького храму приписував А. Зернікау (посилаючись на «Картины церковной жизни»). А Мгарський собор побудував Іван Баптист з Вільно. Як проєкт собору Мгарського монастиря був представлений «Абрис» Троїцького собору в Чернігові[338].

У 1950-х – 1960-х роках П.Г. Юрченко дещо по-новому охарактеризував Троїцький собор та пам'ятки його кола. Він, на думку дослідника, продовжив і розвинув на новій основі традиції давньоруської мурованої архітектури. Щодо авторства споруди, то П.Г. Юрченко схилявся до особи А. Зернікау[339]. Таку ж думку про авторство поділяли й інші автори. Важливим став висновок М.П. Цапенка щодо авторства Троїцького собору. Дослідник на основі порівняльного аналізу джерел вважав, що храм будував не Адам Зернікау, а Йоганн Баптист[340]. Г.Н. Логвин відзначив, що в основу плану Троїцького собору покладено тип давньоруського тринавного шестистопного храму. Він підтримав думку про авторство Йоганна Баптиста[341]. В.І. Мезенцев розглянув внесок литовсько-булоруського бароко в архітектуру Гетьманщини на прикладі чернігівського Троїцького собору та собору Мгарського монастиря. На його думку, Й.-Б. Зауера запросили не для відродження середньовічної архітектури, а для того, щоб він звів в Україні популярну тоді в Європі банясту базиліку з двома вежами і пристосував її до православної української архітектури. В.І. Мезенцев висловив міркування про вплив чернігівського Троїцького собору на побудову тринавного собору Трійці в Батурині початку 1690-х років[342]. А.К. Адруг виявив і опублікував кілька зображень (одне з них вперше) Троїцького со-

[336] Голубець М. Мистецтво. Історія української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. Київ, 1994. С.512.

[337] Січинський В. Українська архітектура. Українська культура: Лекції за ред. Дм. Антоновича. Київ, 1993. С. 249.

[338] Холостенко М. В. Українська архітектура епохи XVII ст. Архітектура Радянської України. 1940. №10. С.26.

[339] Юрченко П. Г. Архітектура України після Возз'єднання з Росією (друга половина XVII – 70-ті роки XVIII ст.). Нариси історії архітектури Української РСР (Дожовтневий період). Київ, 1957. С.118, 126, 128. Його ж. Архітектура другої половини XVII – XVIII ст. Нариси з історії українського мистецтва. Київ, 1966. С.78-79.

[340] Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII – XVIII веков. Москва: Стройиздат, 1967. С.167-171.

[341] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. С.113-114.

[342] Мезенцев В. Впливи віленського бароко на архітектуру соборів Троїцького монастиря в Чернігові та Мгарського монастиря під Лубнами. Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи. Зб. наук. праць, присвяч. 1100-літтю першої літописної згадки про Чернігів. Чернігів, 2007. С.479-496.

бору на сторінках чернігівських стародруків, а також з'ясував повне ім'я та прізвище зодчого, за проєктом якого побудовано Троїцький храм[343]. Цікаві відомості про Троїцький собор з'явились у результаті проведення реставраційних робіт протягом 1973-1985 років за проєктом, створеним колективом під керівництвом архітекторки М.М.Говденко. Вона виклала свій погляд на історію будівництва та реставрації чернігівського храму і собору Мгарського монастиря, спільне й відмінне в їхніх композиціях і деталях. Зодчого названо Йоганном Баптистом[344]. В.Д. Віроцький на основі літературних джерел виклав історію зведення храму та дві точки зору про авторство – Йоганн Баптист та А. Зернікау. При цьому автор повторив помилкове твердження М.П. Цапенка про смерть Йоганна Баптиста ще до закінчення будівництва собору Мгарського монастиря. Але за свідченням літопису Мгарського монастиря, він помер у 1700 р. під час зведення не храму (він будувався у 1684-1692 роках), а трапезної[345]. Короткий опис Троїцького собору та його історія викладені в енциклопедіях та довідкових виданнях.

Таким чином, в опублікованих працях викладена історія спорудження, перебудов та реставрації Троїцького храму, розглянуті погляди дослідників на його авторство, художні особливості. Довгий час автором вважався А. Зернікау. М.П. Цапенко дійшов висновку, що автором був Йоганн Баптист. А.К. Адруг з'ясував його прізвище і виклав творчий шлях зодчого. Проте виникає потреба більш докладно розповісти про творчість архітектора й особливості його роботи. Недостатньо висвітлені в літературі реставраційні роботи 1973-1985 років, Тому це вимагає окремої уваги. Варто ретельно проаналізувати зображення Троїцького собору в творах мистецтва як вже відомі, так і ті, які ще не введені до наукового обігу. Постає також необхідність комплексно проаналізувати пам'ятку і визначити місце Троїцького собору в Чернігові в історії української архітектури.

Задум про спорудження Троїцького собору виник у Л. Барановича у 1670-х роках. Було прийнято рішення розширити давній Іллінський монастир і зводити нові споруди на більш просторому місці – на плато вище Іллінської церкви. Після побудови келій та трапезної із Введенською церквою надійшла черга до головного монастирського храму. За давнім усталеним звичаєм спочатку заготовлялись будівельні матеріали, випалювалась цегла, а вже потім приступали до будівництва. Лист митрополита Сибірського і Тобольського Антонія Стаховського (колишнього чернігівського архієпископа) засвідчив, що Л. Баранович «на многократное приліжное прошение бывшего тогды игумена Троицкого Лаврентия Крщоновича позволил был владіти оным Козлом для вспоможения строящейся тогда Троицкой церкви коштом Барановичовским для привозу кирпича и

[343] Адруг А. Пам'ятник архітектури в Чернігові. Строительство и архитектура. 1984. №3. С.32. Його ж. Творчість архітектора Йоганна–Баптиста Зауера. Сіверянський літопис. 2006. №5. С.19-25. Його ж. Пам'ятки архітектури Чернігова у графіці другої половини XVII – початку XVIII століть. Сіверянський літопис. 2014. №5. С.15-23.

[344] Говденко М. Дві споруди зодчого Йоганна Баптиста. З історії української реставрації. Київ, 1996. С.244-251. Її ж. Праці архітектора Йоганна Баптиста в Гетьманщині. Пам'ятки України. 1997. №1. С.70-77.

[345] Віроцький В. Д. Храми Чернігова. Київ: Техніка, 1998. С.151-170.

для воски дров на обжог к печам кирпичным»[346]. Згаданий Козел – нині селище Михайло-Коцюбинське Чернігівського району Чернігівської області за 20 км від Чернігова. Перейменоване в 1937 р. Отже, печі для випалювання цегли знаходились на певній відстані від будівельного майданчика і виникли проблеми з її підвозом.

Закладення Троїцького храму відбулося 30 квітня 1679 р. Про це свідчив напис XVII ст. у східній частині центрального барабану собору, зафарбованого в 1805 р.:

В рок над тысяча шесть
Сот семдесят девятый,
Априля в последний день
Храм сей свят зачатый.
Седминадесят лет здася,
Чем не успеваше
Дело доброе скорбей
Многих требоваше[347].

Для підтвердження цієї дати може допомогти азимут Троїцького собору, який має 60 градусів. Азимут в цьому випадку становить кут, утворений меридіаном, який перетинає місце розташування храму і повздовжньою віссю споруди, направленою на схід. Ця вісь вказувала на ту точку горизонту, де 30 квітня 1679 р. сходило сонце. При обчисленні враховано схилення і календарну різницю. Отже, свідчення документального напису XVII ст. у підбаннику храму і азимут споруди вказують на одну й ту саму дату – 30 квітня 1679 р.

Після урочистих закладин Троїцького собору до роботи стали будівельники на чолі із зодчим. Але який же архітектор зводив чернігівський храм? Це важливе питання нині вирішується таким чином. Починаючи з XIX ст., автором проєкту Троїцького собору в Чернігові вважався Адам Зернікау. Ця думка побутувала до 1960-х років, коли М.П. Цапенко висловив думку, що споруду збудував архітектор Йоганн Баптист, який пізніше звів Спасо-Преображенський собор Мгарського монастиря біля Лубен. До Чернігова зодчого запросили із Вільнюса. Навіть дата його народження і смерті не були встановлені[348]. При цьому не помічалось, що Йоганн-Баптист – це лише ім'я (Іоанн Хрестителъ), а зовсім не прізвище. З'ясувати прізвище допомогли праці дослідників історії польської архітектури – Йоганн-Баптист Зауер (у польській транскрипції – Ян Заор, у литовській – Йонас Заор)[349]. Ці відомості цілком погоджуються з даними українського документального джерела XVII століття – Літопису Мгарського монастиря, вперше опублікованого в XIX ст.

---

[346] Мицик Ю. З нових джерел до історії церковного землеволодіння на Чернігівщині XVII – XVIII ст. Сіверянськийй літопис. 1997. №1-2. С.113.

[347] Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (В закрытом Ильинском монастыре). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.2. С.8.

[348] Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII-XVIII вв. С.169-171.

[349] Hornung Z. Sztuka barokowa. Architektura. 1660-1710. Historia sztuki Polskiej. Krakow, 1965. T.2. S.344.

Творчий шлях зодчого можна представити таким чином. Йоганн-Баптист Зауер – архітектор німецького походження. Народився в польському місті Казімеж. Рік його народження невідомий. Можливо, в першій половині XVII ст. Вважається, що почав працю будівничого біля 1638 р. До перших зведених ним споруд відносять монастирську будівлю в селі Голомб (гміна Пулави Люблінського воєводства). В 1658 – 1665 роках Й.-Б. Зауер працював старшим майстром цеху мулярів і каменярів у польському місті Краків[350].

Краківський цех мулярів і каменярів вважався одним із найдавніших. Він почав діяти ще в XVI ст. Статути інших цехів створювались за зразком краківського. Престиж цього закладу ґрунтувався не на чисельності майстрів, а на високій фаховій підготовці здібних людей. Майстри цеху працювали на замовлення шляхти, монастирів, церков і міщан. У Статуті цеху зазначалось, що для здобуття звання майстра необхідно виконати ряд завдань. Вимагалось накреслити хрестове склепіння, зробити його макет і втілити в матеріалі. Належало викласти з цегли купол, нішу і кутовий камін. Такі завдання не складали великих труднощів для здобувачів звання майстра, що засвідчувало високий фаховий рівень підготовки кадрів у цеху[351]. Отже, Й.-Б. Зауер, який протягом семи років був старшим майстром цеху, мав ґрунтовну фахову підготовку і значний досвід практичної роботи над зведенням споруд у Польщі.

Друга половина XVII ст. для Польщі була періодом економічного занепаду і політичної кризи. Зодчі змушені працювати на замовлення в інших місцях і країнах, зокрема, в Литві. В Литві зріле бароко припало на 1650 – 1690-і роки. На деякий час настали перерви у війнах. Це дало змогу накопичити значні кошти в руках феодальних магнатів і церкви. Інтенсивне будівництво розгорнулось не лише у Вільнюсі і великих містах, а й у провінції. Одним із замовників був знатний і могутній феодал Міхал Казімеж Пац – великий литовський гетьман (з 1667 р.) і воєвода віленський (з 1669 р.). Він став фундатором монастиря Августинів у Вільнюсі і костьолу Петра й Павла при ньому. На тому місці раніше знаходилось язичницьке святилище, а потім костьол з дерева. М.К. Пац вирішив звести величний мурований храм, який став би усипальницею і свідчив про багатство і велич фундатора.

Для його побудови запросили із Кракова архітектора Й.-Б. Зауера. В 1668 р. він прибув до Вільнюса і привіз уже готовий дерев'яний макет майбутнього костьолу, за який отримав 500 злотих. Креслення і ескізи окремих частин будівлі виконувались уже під час будівництва. Кілька років Й.-Б. Зауер безпосередньо керував роботами на будівельному майданчику. Використовували переважно місцеві матеріали. Цеглу підвозили на спеціальному поромі з цегельні на протилежному боці річки Неріс. Вапно випалювали в ямах прямо на будівельному майданчику. Лише гіпс завозили з-за кордону[352]. На будівництві костьолу працювало кілька майстрів із Кракова, більше десяти мулярів із Вільнюса і крі-

[350] Losa S. Architekci i budowniczowe w Polsce. Warszawa: Budownictwo i architektura, 1954. S.341.

[351] Rewski Z. Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kameniarzy XVI-XIX wieku. Wroclaw: Zaklad im Ossollinskich – Wydawnictwo 1954. S. 8-48.

[352] Спельскис А. Жемчужина вильнюсского барокко. Вильнюс: Минтис, 1964. С.5.

паки із маєтків М.К. Паца. Загальна кількість працюючих на будові людей коливалась від 70 до 80 чоловік. В грамоті М.К. Паца від 12 липня 1675 р. мовилось про завершення основних будівельних робіт. Згідно з литовськими джерелами остання згадка про архітектора датується саме 1675 р. У 1678-1679 роках башти й баню вкрили бляхою. Завершував будівництво італійський архітектор Фредіані ді Лука, який працював у М.К. Паца. За роботу над зведенням костьолу Й.-Б. Зауер отримав 2519 злотих[353]. Храм Петра і Павла у Вільнюсі зберігся до наших днів. Він в цілому повторює схему церкви Іль Джезу в Римі 1575 р. (архітектори Д. Віньола, Дж. делла Порта), яка стала першим твором бароко в архітектурі. Є відомості про участь Й.-Б. Зауера у будівництві костьолу монастиря ордену камальдулів поблизу Каунаса. Фундатором тут був великий канцлер литовський Христофор Зигмунт Пац. Костьол закладений в 1667 р., а будівництво завершилось у 1674 р. Першим архітектором був Людовико Фредо із Венеції [354].

Й.-Б. Зауер прибув до Чернігова із Вільнюса на запрошення чернігівського архієпископа Л. Барановича в 1680 р. В документі того часу зазначалось: «...майстра немецкой породы на имя Ивана Баптисту, которого для поправы церкви пастырское до Чернигова из Литвы затягнено»[355]. Як уже згадувалось, закладення Троїцького собору відбулося 30 квітня 1679 р., тобто за рік до приїзду Й.-Б. Зауера до Чернігова. За перший будівельний сезон завершилось влаштування фундаментів і почалось зведення стін. Автором першого проєкту Троїцького собору міг бути ігумен Троїцько-Іллінського монастиря Лаврентій Крщонович, який безпосередньо опікувався будівництвом і відомий як управний гравер. Однак ця справа виявилась для нього надто складною, і тому до Чернігова прибув досвідчений зодчий Й.-Б. Зауер. У цитованому документі згадується слово «поправа», що в перекладі з польської мови означає поліпшення. Отже, зодчому довелось поліпшувати зроблене Л. Крщоновичем. Можливо, разом з ним прибуло й кілька майстрів. Й.-Б. Зауер представив власний проєкт Троїцького собору («Абрис»), який і був виконаний[356]. Цей «Абрис» являв собою, вірогідно, зображений на папері головний західний фасад споруди.

Образ чернігівського Троїцького собору сподобався гетьману І. Самойловичу і він запросив Й.-Б. Зауера для роботи у Мгарському монастирі на Полтавщині. В 1684 р. зодчий зміг перейти до будівництва мгарського Спасо-Преображенського собору. Як зразок для нової споруди будівничий показав гетьману «Абрис черниговской монастирской церкви». В серпні 1684 р. зодчий ненадовго їздив до Глухова для допомоги в побудові нової церкви. На початку 1690-х років Й.-Б.Зауер у Польщі керував перебудовою готичного костьолу Павлинів на Ясній Гурі у Ченстохові в барокових формах[357]. Невдовзі поверта-

---

[353] Самалавичюс С. Жемчужина барокко (костел Петра и Павла в Вильнюсе). Вильнюс: Минтис, 1977. С.6-7.

[354] Червонная С., Богдана К. Искусство Литвы. Ленинград: Искусство, 1972. С. 52. Encyrlopedia Powszechna Warszawa Panstwjwe wydawnicnwo Naukowe, 1876. T.4. S.764.

[355] Цит. за: Цапенко М.П. Архитектура Левобережной Украины XVII-XVIII вв. С.170.

[356] Адруг А. Архітектор Йоганн-Баптист Зауер і Україна. Київська старовина. 2000. №1. С.87-93.

[357] Hornung Z. Вказ. праця. С.345.

ється в Україну. Згідно з договором від 14 травня 1695 р. зобов'язався збудувати трапезну Мгарського монастиря відповідно до наданих креслень і заданих детальних розмірів. Через брак будівельних матеріалів роботи затягнулись. У 1700 р. Й.-Б. Зауер помер не закінчивши зведення трапезної[358].

Отже, до кінця 1683 р. основні будівельні роботи над зведенням Троїцького собору в Чернігові закінчились. А в квітні наступного 1684 р. зодчий працював уже у Мгарському монастирі. Опоряджувальні роботи в Троїцькому соборі завершились лише в 1695 р. За деякими відомостями, на них пішло 10 тисяч золотих[359]. Як засвідчили давні написи в нижній частині центрального підбанника Троїцького собору, храм освятили в 1695 р. Є свідчення, що воно відбулось на храмове свято Трійці 12 травня 1695 р. (25 травня за новим стилем)[360].

28 вересня 1731 р. у монастирі сталася велика пожежа, від якої постраждав і Троїцький собор. Настоятель монастиря Г. Кононович писав у листі до гетьмана Д. Апостола: «...на церкви Троицы середняя великая баня под самим крестом занялася, и вси бани сколько було погорилы...»[361]. Після пожежі відновили лише центральну баню і дві невеликі над західними вежами. Натурні дослідження показали, що ці роботи проводились у 1730-х роках. Залишки зруйнованих бань прибрали і забудували стіни, які з'єднали башти із основним об'ємом у другому ярусі[362].

У 1786 р. в зв'язку з секуляризацією монастирських маєтностей споруди Троїцько-Іллінського монастиря передані за описом цивільній владі. Протягом чотирьох років вони знаходились без нагляду, хоча богослужіння у храмі не припинялось. Постала потреба в проведенні ремонту. Перший кошторис на ремонт Троїцького собору складений у 1789 р., а другий у 1792 р. Передбачалось відновити з цегли карниз по периметру споруди, замінити стару покрівлю і вкрити її зеленою фарбою. У документі згадувалось, що храм мав тоді три бані. Планувалось зробити 45 віконних рам і 4 парадні ганки[363]. Цегла для цих робіт випалювалась на казенній цегельні, яка раніше належала Троїцькому монастирю. Документи засвідчують існування цегельні ще в 1730-х роках. Вона знаходилась «За Елецким монастырем с одной стороны рову Елецкого». Загальну суму кошторису становили 3787 руб. 18 коп. Покрівельну бляху поставляв купець Теренін із Калуги[364].

27 вересня 1808 р. Троїцький храм знову постраждав від пожежі. Під час ремонту

---

[358] Літопис Мгарського монастиря (1682-1775) / Переказ українською літературною мовою, публікація і приміти В. Шевчука. Пам'ять століть.1997. №1. С.29.

[359] Пам'ятки України. 1991. №6. С.21.

[360] Черниговский историко-археологический отрывной календарь на 1906 г. 12 мая 1906 г. С.264.

[361] Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом. С.98-99.

[362] Памятник архитектуры XVII в. Бывший Троицкий собор в Чернигове. Проект реставрации. Киев, 1973. Т.1. Арк. 33. Документальний фонд НАІЗ «Чернігів стародавній». ЧАІЗ 58/КВ 506.

[363] ДАЧО. Ф.679. Оп.4. Спр.464. Арк.14, 14 зв, 15.

[364] Степанова О. З питання ремонту будівель Троїцько-Іллінського монастиря в кінці XVIII ст. Чернігівський Троїцько-Іллінський монастир. Історія та сучасність: Тези наукових читань. Чернігів, 1999. С.39-40.

деталі покрівлі з дерева центральної бані замінили на залізні. В 1849 р. замість чавунних плит на підлозі поклали дошки. В 1876-1878 роках всередині Троїцького собору поновлено живопис. В такому вигляді він дійшов до XX ст.[365]. В 1925 р. Троїцький храм разом з Спасо-Преображенським і Успенським соборами в Чернігові передано до відання Чернігівського державного музею, постановою Ради народних комісарів УСРР від 18 травня 1929 р. ці пам'ятки оголошено Державним історико-культурним заповідником, підпорядкованим Народному комісаріату освіти УСРР[366]. Богослужіння в храмі відновилося на Великдень 5 квітня 1942 р. Замість втраченого іконостаса в 1940-х роках влаштували новий, який в основному зберігся до наших днів[367]. Храм був діючим до 1961 р., коли закрили Троїцько-Іллінський монастир. Постановою Ради Міністрів УРСР №125 від 20 лютого 1967 р. Троїцький собор включено до складу новоствореного Чернігівського державного архітектурно-історичного заповідника.

Великі реставраційні роботи в Троїцькому соборі проведені в 1973-1985 рр. Їм передувало обстеження пам'ятки. В акті технічного стану будівлі від 18 травня 1972 р. зазначалось, що фундаменти і склепіння перебувають в задовільному стані, а конструкції даху в аварійному. Тиньк на фасадах мав місцеві пошкодження. У реставраційному завданні, затвердженому 19 квітня 1973 р., відзначалось, що для збереження пам'ятки треба провести комплекс реставраційних робіт. Для цього необхідно створити проєкт реставрації у первісних формах на основі архітектурно-археологічних і інженерних досліджень, вивчення літературних і архівних джерел, натурних обмірів. Була визначена 3 категорія складності пам'ятки, а втрата первісного вигляду становила 50 %[368].

Над створенням проєкту реставрації працював колектив фахівців під керівництвом архітекторки М.М. Говденко. Для цього використали зображення споруди на сторінках чернігівських стародруків. Це – «Тріодь квітна» 1685 р., «Феатрон» І. Максимовича 1708 р., «Новий заповіт» 1717 р., «Правило к божественному причащению» 1720 р. Але остаточні відповіді на багато питань дали натурні дослідження. Перший огляд мурування фронтонів з боку горища показав, що центральна їхня частина викладена з тієї самої цегли, що й стіни. Розміри жолобчастої цегли 30-31 х 15-16 х 6-7,5 см. Бічні ж частини трикутних фронтонів походять з більш пізнього часу. На західному фронтоні виявлено контури волют і обриси замурованих віконних отворів. Нижнє прямокутне, а верхнє у вигляді хреста. Залишки хрестових вікон знайшли і на інших фронтонах. Волюти фасадних фронтонів спирались на невисокий парапет. Обабіч фронтонів первісно знаходились шпилі

[365] Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий-Ильинский монастырь, ныне Троицкий Архиерейский дом. Его прошлое и современное состояние. 1069-1911 гг. Чернигов, 1911. С.40.

[366] Дубровський В. Історико-культурні заповідники та пам'ятки України. Харків: Держ. ви-во України, 1930. С.50.

[367] Доценко А. Сучасний іконостас Троїцького собору. Чернігівський Троїцько-Іллінський монастир. Історія та сучасність: Тези наук. читань. Чернігів, 1999. С.35-36.

[368] Памятник архитектуры XVII в. Бывший Троицкий собор в Чернигове. Проект реставрации. Киев, 1973. Т.1. Арк.7-9, 20-21. Документ. фонд НАІЗ «Чернігів стародавній». ЧАІЗ 58/ КВ 506.

(обеліски). Отже, фронтони фасадів в XVII ст. мали барокові форми і були вужчими й вищими від пізніших трикутних.

На звороті фронтонів фасадів і на центральному підбаннику віднайдені сліди верхнього кута даху, який вивищувався на 1,2 м над влаштованим пізніше. В ході досліджень виявилось, що в нижньому ярусі Троїцький собор був у плані прямокутним з трьома навами. В другому ж ярусі план споруди виглядав як хрестовий і головний об'єм відділявся від західних кутових веж. Західні ділянки південної і північної стін десь у 1730-х роках після пожежі добудували з метою отримати додаткові приміщення на рівні другого ярусу хор. Перебудови пов'язані з видаленням залишків зруйнованих бань і спрощенням форми даху.

За допомогою зондажів виявили на всіх ребрах шістнадцятигранного центрального підбанника цегляні напівколонки шириною у півцеглини, тобто 17 см. Віднайдені сліди капітелей і фігурних кронштейнів з «гирьками» цих напівколонок. У прямокутних нішах-ширинках знайшли невеликі круглі ніші з кілеподібними завершеннями, які пізніше замурували. Таким чином дістали більш повне уявлення про первісні форми центрального барабана. Важливе значення мало віднайдення на місці втраченої невеликої південно-східної бані підпружної арки й парусів на рівні вінцевого карнизу споруди. Взаємне розміщення парусів і підпружних арок вказали на восьмикутний план бані. Своїми формами і розмірами вона, вірогідно, була близькою до бань над західними вежами. Виявилось, що інші невеликі бані первісно спирались не на арки й паруси, а на конструкції з дерева. Саме тому під час пожежі три бані одразу впали, а четверту довелося розібрати. Подібним чином звели невеликі бані в Мгарському соборі. Дослідження уточнили первісні форми вінцевого карнизу, спотвореного під час ремонтів, а також виявили під шаром тиньку прямокутні ніші на західному фасаді.

Всередині Троїцького собору цікаві результати дали дослідження підлоги. На хорах первісну підлогу зробили з дощок на лежнях. Первісна підлога в основному об'ємі споруди виклали із такої ж жолобчастої цегли, яка пішла на мурування стін. Цеглини поклали на грунт із піску. У XVIII ст. підлогу викладали із гладенької цегли, а також із керамічних плиток розміром 21х21 см. Пізніше підлогу влаштували із чавунних плит (70х70 см). В 1849 р. підлогу зробили із дощок, насланих на лежнях. Різниця між первісним рівнем підлоги Троїцького собору і рівнем перед реставрацією становила біля 30 см[369].

В основу проєкту реставрації покладено основний принцип – повернення пам'ятці первісної об'ємно-просторової композиції і барокового образу. Передбачалось виконання значного комплексу реставраційних робіт у три черги. З-поміж інших можна виділити такі головні завдання як відновлення чотирьох невеликих бань, усіх фронтонів на фасадах, реставрація барокового декору центрального барабану та фасадів, а також даху і завершень західних веж. Для відбудови південно-східної бані вирішено відновити під-

[369] Памятник архитектуры XVII в. Бывший Троицкий собор в Чернигове. Проект реставрации. Киев, 1973. Т. 1. Арк. 22-38.

пружні арки і паруси, а інші три бані звели на залізобетонних опорних конструкціях. Планувалось дахи і покриття бань пофарбувати в зелений колір, а маківки, хрести, «сонця» вкрити позолотою[370]. В рецензії на проєкт реставрації Троїцького собору доктор архітектури, професор Ю.С. Асєєв відзначив зразковість проведених досліджень пам'ятки. З великою ретельністю виконані обміри і фіксація зондажів. Стовідсотково відновлено первісні форми фронтонів споруди, центрального підбанника та чотирьох малих бань. Усі наявні матеріали засвідчують необхідність відновлення чернігівського Троїцького собору у первісних формах[371].

На засіданні архітектурно-технічної ради Українського спеціального науково-реставраційного виробничого управління в Києві 28 грудня 1972 р. проєкт реставрації Троїцького собору ухвалили з оцінкою «відмінно». Вчена рада з охорони пам'яток архітектури Держбуду УРСР на своєму засіданні 16 січня 1973 р. ухвалила реставрувати чернігівський Троїцький собор в повному запропонованому проєктом обсязі з урахуванням черговості виконання робіт. Рада високо оцінила проведені дослідження і проєктні матеріали[372].

Реставрацію Троїцького собору завершено в 1985 р. Комплекс заходів, запропонований проєктом реставрації, в основному було виконано. За допомогою ін'єкцій розчину укріплені цегляні конструкції споруди. На рівні вінцевого карнизу по периметру стін влаштували залізобетонний пояс та зроблено перекриття із залізобетону на горищі для відтворення невеликих бань, які виклали з цегли пустотілими. Відновлено первісні фронтони фасадів, дахи, проведено малярні й позолотні роботи, влаштовано опалення і освітлення. Всередині реставровано ліплені тяги і підлогу, яку пізніше перекрито дошками[373]. В 1988 р. Троїцький собор знову став діючим.

Для більш повного аналізу художніх особливостей Троїцького собору варто розглянути його зображення у творах мистецтва XVII – XVIII століть. У XX ст. гравюри з чернігівських стародруків публікувались дослідниками кілька разів. Але як матеріали для іконографії споруди не розглядались. Не завжди автори навіть визначали те, яка ж споруда зображена. В 1926 р. П.М. Попов оприлюднив фрагмент гравюри на титульному аркуші книжки «Правило к божественному причащению» 1720 р. із зображенням Троїцького собору та інших споруд монастиря. У 1960-х–1980-х роках Г.Н. Логвин опублікував без пояснень нижню частину гравюри на титульному аркуші «Нового заповіту» чернігівського друку 1717 р.[374]. Вже згадувалось, що ці два зображення, а також ще два з інших чернігівських видань («Тріодь квітна» 1685 р. та «Феатрон» І.М. Максимовича 1708 р.) використані для створення проєкту реставрації Троїцького собору. У другому виданні книжки про пам'ятки сіверянського краю Г.Н. Логвин опублікував фрагмент гравюри на титуль-

[370] Там само. Т.4. Арк. 6-8, 11-14.
[371] Там само. Т.1. Арк. 10-11.
[372] Там само. Арк. 2328.
[373] Говденко М. Дві споруди зодчого Йоганна Баптиста. З історії української реставрації. Київ, 1996. С.261
[374] Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Київ, 1926. С.49. Логвин Г. Н. Чернигов, Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980.С.120.

ному аркуші чернігівського видання «Алфавіту» 1705 р. із зображенням храму, який він визначив як Троїцький собор у Чернігові (східний фасад)[375]. Насправді ж зображений західний фасад чернігівського Борисоглібського собору, що засвідчують і зображення святих князів Гліба й Бориса над храмом. У підпису під ілюстрацією помилково вказано назву видання «Акафіст» замість дійсного «Алфавіт».

У 1981 р. А.К. Адруг опублікував 5 зображень Троїцького собору на сторінках чернігівських стародруків. До вже згадуваних чотирьох додалося ще одне (до того неопубліковане) з титульного аркуша «Трьохакафістного молитвослова» 1697 р. Автор у кожному випадку обґрунтовував думку про те, що представлений саме Троїцький собор[376]. У 1990 р. Г.Н. Логвин опублікував кілька гравюр титульних аркушів чернігівських видань. У контексті нашого дослідження треба назвати мідьорит з «Трьохакафістного молитвослова» 1697 р. У підпису під ілюстрацією помилково вказана дата 1797 р. Також треба назвати форту з «Нового заповіту» 1717 р. та «Правила к божественному причащению» 1745 року. В останньому виданні використана та ж сама рамка із зображенням внизу Троїцького собору, що і в «Новому заповіті» 1717 р. Г.Н. Логвин зображення Троїцького собору спеціально не розглядав[377]. У статтях М.М. Говденко надруковано зображення Троїцького собору із видання «Феатрон» 1708 р., в одному випадку написано під ілюстрацією «на титульній сторінці», а в другому вказано дату «кінець XVII ст.»[378]. Насправді ж гравюра вміщена на звороті титульного аркуша книжки «Феатрон» 1708 р. Крім чернігівських стародруків, Троїцький собор зображувався на плані Чернігова 1706 р., у творах станкової графіки та живопису. Ці твори публікувались, але зображення Троїцького храму як іконографічне джерело спеціально не розглядалось.

Перше відоме зображення Троїцького собору виконане в техніці гравюри на дереві на звороті титульного аркуша одного з варіантів видання «Октоїху», надрукованого в чернігівській друкарні 14 жовтня 1682 р. У горішній частині представлена ікона Іллінської Богоматері. У центрі нижньої частини бачимо західний фасад Троїцького собору. Що це саме він, засвідчує присутність чудотворної ікони Іллінської Богоматері, яка знаходилась тоді в Троїцько-Іллінському монастирі, а також фігури Антонія та Феодосія Печерських обабіч храму. Якраз Антоній поклав початок чернігівському Іллінському монастирю, викопавши печери. Згадаємо, що Троїцький собор закладений у 1679 р. В 1680 р. зодчий Й.-Б. Зауер став до праці над зведенням храму. Весною 1684 р. він працює вже у Мгарському монастирі, де будує собор на основі «Абрису» чернігівського храму. Отже, «Октоїх» готувався до друку й побачив світ під час будівництва Троїцького собору. Ціл-

---

[375] Логвин Г. Н. Там само. С.119.

[376] Адруг А. К. Новые сведения о композиционных приемах черниговских зодчих во второй половине XVII – начале XVIII веков. Архитектурное наследство. Москва, 1981. Вып. 29. С.103-110.

[377] Логвин Г. Н. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI – XVIII ст. Київ: Дніпро, 1990. Іл. 316, 389, 513.

[378] Говденко М. Дві споруди Йоганна Баптиста. З історії української реставрації. Київ, 1996. С.246. Її ж. Праці архітектора Йоганна Баптиста в Гетьманщині. Пам'ятки України. 1997. №1. С.70.

ком можливо, художник використав креслення архітектора «Абрис». З іншого боку, сам проєкт Троїцького собору можна наочно уявити як зображення, яке вельми близьке до гравюри у книжці, але ж, звичайно, більшого розміру.

Усі зображення чернігівського Троїцького собору можна поділити на три групи. Першу групу складають гравюри з «Октоїху» 1682 р., «Тріоді квітної» 1685 р. та «Феатрона» 1708 р. Вони, мабуть, найближчі до «Абрису» храму, який створив архітектор Й.-Б. Зауер. До другої групи входять більш схематичні й узагальнені зображення будівлі на плані Чернігова 1706 р. та на титульному аркуші «Правила к божественному причащению» 1720 р. До третьої групи можна занести гравюри з «Трьохакафістного молитвослова» 1697 р. та «Нового заповіту» 1717 р. Вони виконані багато в чому позірно, з натури. Тому вони мають найбільшу історичну й мистецьку цінність завдяки відтворенню важливих деталей. До них примикає зображення на іконі 1696 р. Осібно знаходиться зображення храму 1706 р. І. Мигури, яке можна лише до певної міри вважати відтворенням Троїцького собору[379].

Троїцький собор у Чернігові презентує величні монастирські храми, традиція побудови яких на терені України сягає часів Київської Русі. Початок їй поклав Успенський собор Києво-Печерського монастиря (1073-1078 рр.). За своїм типом це шестистовпний хрестовокупольний храм в найбільш поширеному варіанті. Мав нартекс, три нави і завершувався однією банею. Зодчі не лише України, а й Росії звертались до цієї традиції в разі виникнення необхідності підкреслити наступність високих досягнень будівельного мистецтва Київської Русі.

Одним із перших прикладів переосмислення давньоруської схеми тринавного шестистовпного храму в Україні у XVII ст. стала Михайлівська церква в селі Білосток Луцького району Волинської області, яка збереглась до наших днів. Це – тринавна споруда базилікального типу. Центральна нава вища за бічних, які перекриті хрестовими склепіннями. Трансепт виділений на північному і південному фасадах ризалітами. Єдина апсида має три грані. Західний фасад фланкують дві вежі. Першою пам'яткою такого типу на Лівобережній Україні став Спасо-Преображенський собор Спасо-Преображенського монастиря біля села Максаки (нині Чернігівської області). Храм почали будувати в 1653 р. Він теж мав прямокутний план з однією апсидою. Трансепт і центральна нава вивищувались над іншими. Мав одну велику світлову баню і дві сходові вежі із заходу. На фасадах застосований масивний і спрощений архітектурний ордер[380]. Обидва згадані храми належать до фундації київського воєводи Адама Киселя і представляють тогочасне волинське будівництво. Адам Кисіль належав до волинського шляхетного роду. Був пов'язаний з Чернігівщиною. Вважається, що народився в селі Брусилів поблизу Чернігова. Був чернігівським підкоморієм, носівським старостою. В 1641 р. призначений

[379] Адруг А. Зображення у творах мистецтва Троїцького собору в Чернігові, зведеного за сприяння І. Мазепи. Сіверянський літопис. 2009. №6. С.66-74. Докладно зображення Троїцького собору розглядаються в розділі «Графіка».

[380] Юрченко С. Максаківський монастир. З історії української реставрації. Київ, 1996. С.166-170.

чернігівським каштеляном (управитель фортеці) і став єдиним православним сенатором польського сейму. В 1651-1652 роках київський воєвода. Похований в селі Низкиничі сучасного Іваницького району Волинської області. Дещо раніше тип західної базиліки застосований у православній архітектурі Білорусі.

У другій половині XVII ст. цю традицію продовжив чернігівський Троїцький собор. Після реставрації він постав у своїх первісних формах. Храм має своєрідну планову побудову. Вона різна у двох ярусах, що значно збагатило загальну об'ємно-просторову композицію. В плані першого ярусу виявилась давньоруська традиція тринавного триапсидного шестистовпного храму. В другому ярусі план споруди набув форму хреста через відсутність заповнень західних ділянок бічних нав безпосередньо біля башт. Це збагатило об'ємну структуру храму. Цьому сприяють і ризаліти на північному і південному фасадах, які разом з фронтонами позначають зовні трансепт. Відмінність від давньоруських храмів полягає також і в наявності ризалітів на фасадах та високих західних веж. В первісному розташуванні бань продовжена давньоруська традиція. Теж саме можна бачити в Спасо-Преображенському соборі XI ст. у Чернігові, де на середхресті знаходиться головна баня, а 4 менші на кутах об'єму споруди. В Троїцькому соборі невеликі бані декоративні. Вони нічого не освітлюють, а лише створюють об'ємно-просторову композицію будівлі. Факт розміщення західних башт відомий і в Київській Русі (Софійський собор у Києві). У чернігівському Спасо-Преображенському соборі збереглася північно-західна сходова вежа XI ст., а з півдня первісно була хрещальня. На місці давньоруських закомар усі 4 фасади Троїцького собору завершують барокові фронтони. Під будівлею Троїцького храму знаходяться великі підвальні приміщення із склепом з похованнями. Сходи та п-подібні в плані хори влаштовані в північно-західній вежі.

Троїцький собор зведений із жолобчастої цегли на вапняному розчині. Розміри цегли в різних частинах споруди храму не дуже відрізняються і становлять 30-31 х 15-16 х 6-7,5 см. Під час реставраційних робіт з-під шару тиньку відкрилось мурування у нижній частині стін, що засвідчило невисоку якість цегли. Вище пішла цегла більш високої якості. Мабуть, спочатку виникали проблеми з виробництвом цегли. Центральний підбанник через 4 підпружні арки спирається на дві пари масивних стовпів. Центральна нава та південна й північна частини трансепту перекриті цегляними напівциркульними склепіннями з розпалубками. У склепінні над центральною навою цеглини викладені для більшої жорсткості по діагоналі. Хрестовими склепіннями перекриті бічні нави і східні компартименти будівлі перед вівтарними апсидами. На всіх склепіннях під дахами влаштовані капельниці – трубочки невеликого розміру. Через них вода зі склепінь стікала всередину храму. Центральний барабан завершується куполом.

Під час реставраційних робіт виявилось, що для влаштування значного виносу вінцевого карнизу спеціально робились великі цегляні плити розміром 50 х 25-26 х 5,5-6 см. Кожний облом спирався на металеві анкери-консолі. Нижче карнизів у мурування встав-

ляли пов'язі із металевих смуг, поставлених ребром. Над центральною навою і трансептом влаштовані двоспадові дахи, вкриті бляхою. Металеві й дерев'яні конструкції дахів бань теж укриті бляхою.

Пластика фасадів Троїцького собору витримана в єдиному стилі. Західний, південний і північний фасади оздоблені майже ідентично. Східний фасад має такий же фронтон і три апсиди. Центральна апсида п'ятигранна з пілястрами на кутах сягає на всю висоту до фронтона, а дві бічні напівкруглі в плані висотою першого ярусу. Цим східний фасад відрізняється від інших, хоча і йому зодчий приділив достатньо уваги. В цьому випадку можна говорити про всефасадність будівлі Троїцького собору, що відрізняє його від пам'яток західноєвропейської архітектури. Центральні ділянки трьох фасадів виділяються пілястрами та великими вікнами в другому ярусі у вигляді «трилистникового» хреста. Така форма хреста використовувалась здебільшого для виготовлення напрестольних хрестів, а також у гербах губерній і міст (в тому числі й Чернігова)[381]. Треба також мати на увазі, що такий хрест входить до складу герба Л. Барановича, з ініціативи якого зведений Троїцький собор. Центричність об'ємно-просторової композиції підкреслюють центральна баня, ризаліти, портали входів та фронтони фасадів.

Ярусність споруди позначена на фасадах горизонталями розвинутих карнизів. Над вінцевим карнизом на західному фасаді влаштовано балюстраду, яка з'єднує вежі. Наявність балюстради нагадує про походження архітектора. Прямокутні й квадратні вікна і ніші обрамлені «вухастими» лиштвами з трикутними і лучковими фронтончиками. Барокові риси яскраво виявились у фасадних фронтонах вибагливої форми з великими волютами і розімкнутими завершеннями. Розімкнуті фронтони мають також портали входів. Своєрідне пластичне рішення отримав центральний підбанник. На ребрах між вікнами знаходяться напівколонки, на які спирається аркатурний пояс. Вінцевий карниз, збагачений рядом ніш-ширинок, зорово підтримують фігурні кронштейни з гирьками. Ніші і віконні отвори підкреслюють товщину стін. Вони обрамлені «вухастими» лиштвами з лучковими й трикутними фронтончиками, чергуються й перегукуються на всіх фасадах будівлі. Своєрідну ордерну композицію являють обрамлення порталів. Плоскі пілястри звужуються догори і зорово підтримують фронтон.

Зовні стіни Троїцького собору потиньковані й побілені. Під час проведення реставраційних робіт ми робили невеликі зондажі (зрізи) шарів тиньку в різних місцях. Виявилось, що протягом століть храм не завжди був побіленим. Зустрічаються фарбування і в інші кольори, зокрема, в жовтий і зеленуватий. Можливо, ці кольори вжили в XIX ст., коли надбудували класицистичні трикутні фронтони фасадів. В інтер'єрі споруди простір центральної нави і трансепту об'єднуються в середхресті. Бічні нави не такі просторі, а затінені через недостатню освітленість. Пластика пілястр і карнизів доповнюється скромними ліпленими оздобами.

[381] К.В.П. (Кузнєцов В. П.). История развития формы креста. Кратний курс православной ставрографии. Москва, 1997. С.23-24.

Отже, Троїцький собор у Чернігові у другій половині XVII ст. типологічно продовжив традицію зведення величних монастирських храмів, започатковану Успенським собором Києво-Печерського монастиря в XI ст. Цей тип споруди відомий лише в мурованому будівництві. Чернігівський храм став зразком для побудови собору Мгарського монастиря, Миколаївського і Богоявленського соборів у Києві та, можливо, собору Трійці в Батурині. В чернігівській споруді згідно з вимогами замовників втілені традиції архітектури Київської Русі, досягнення європейського барокового зодчества завдяки творчості і будівельній практиці І.-Б. Зауера. В результаті в Чернігові постала самобутня пам'ятка української архітектури, в якій найбільш виразно виявились риси європейського бароко. Центральна баня та фронтони фасадів підкреслюють центричність композиції. Її підсилює рівноцінність композицій і пластики фасадів, яку складають своєрідно тлумачені ренесансно-барокові форми архітектурного ордеру. Завершують композицію і творять активний силует вертикальної домінанти в панорамі міста. Троїцький собор в Чернігові є видатною пам'яткою української архітектури, яка засвідчила інтерактивність розвитку вітчизняного зодчества.

В описах Чернігова XVII – XVIII століть указується наявність біля храмів дерев'яних дзвіниць. На «Абрисі» 1706 р. схематично позначена невелика дзвіниця біля церкви Здвиження. Дзвіниці відігравали важливу роль у творенні матеріального середовища і житті людей. Надбрамні дзвіниці продовжили розвиток типу оборонної вежі. Вони поєднали оборонні і сакральні функції. Як виглядали ці дзвіниці, засвідчив малюнок дзвіниці П'ятницького монастиря в Чернігові на «Абрисі Чернігівському» 1706 р. Зображення досить схематичне, але можна констатувати, що надбрамна дзвіниця в західній стіні монастиря зрублена з дерева в два яруси. У першому ярусі (імовірно, четверик) позначено широкий проїзд. Другий ярус (скоріше за все, восьмерик) має великі отвори для дзвонів, покрівлю з дерева і завершується банькою з хрестом. Між ярусами показана покрівля з дерева. Підпис під зображенням відсутній. Усі мурованні споруди мали напис «каменная». Отже, дзвіниця П'ятницького монастиря була поставлена з дерева. Вона вельми нагадує дерев'яну дзвіницю Георгіївської церкви в Седневі, намальовану Т.Г. Шевченком навесні 1846 р. під час перебування в гостях у Лизогубів. За описами XVIII ст. відомо, що до спорудження мурованої дзвіниці всередині Троїцького монастиря знаходилась дерев'яна дзвіниця.

Надбрамна дзвіниця чернігівського Єлецького монастиря на «Абрисі» представлена схематично у вигляді одноярусної невеликої споруди з проїздом і двосхилим дахом. Монастирська огорожа позначена умовно двома лініями. Єлецька дзвіниця на початку XX ст. зображена художником Г.І. Нарбутом у складі друкарського знаку видавництва «Сіверянська думка» у тогочасному вигляді. Він майже не змінився до наших днів. На «Абрисі» дзвіниця показана у північній стіні огорожі Єлецького монастиря, тобто там, де вона і є в реальності. Ситуація на плані пояснює, що дзвіницю поставили саме на цьому місці для того, щоб прямо з неї можна було потрапити до входу до Третяка. Існуюча мурована дзві-

ниця слугує вертикальним акцентом в північній частині Єлецького монастиря. Зведена у другій половині XVII ст. Охоронний номер 817/2. Вважається, що верхній ярус з відкритими отворами для дзвонів побудований дещо пізніше першого ярусу з глухими стінами і невеликими вікнами. А вся споруда зведена на залишках більш давньої будівлі. В плані дзвіниця являє собою восьмикутник, дещо видовжений вздовж огорожі (13,5 х 10,5 м). Загальна висота до купола становить 34 м[382]. Споруда змурована з цегли, потинькована й побілена. В першому ярусі – брама і невеликі приміщення (в тому числі, за свідченням І. Галятовського, й монастирська в'язниця). В другому і третьому ярусах зберігались монастирські архіви. Верхній ярус призначався для дзвонів. Перекриття склепінчасті. Над куполом грушоподібне двохярусне завершення. Грані восьмерика підкреслені пілястрами, які у верхньому ярусі мають профільовані імпости. Складні профілі цоколю і вінцевого карниза з розкріповками створюють гру світла і тіні на площинах стін. Їх доповнює оформлення порталу брами. Мурована огорожа утворює зовні перед дзвіницею невеликий курдонер. Дзвіниця Єлецького монастиря являє собою ранній приклад високих мурованих дзвіниць.

Мурована дзвіниця Борисоглібського монастиря входить до складу сучасної пам'ятки «будинок Колегіуму» і споруд монастиря, які подібно до огорожі знаходились на валу на північ від головного храму – Борисоглібського собору. Вхід на територію монастиря був влаштований в іншому місці. Отже, дзвіниці П'ятницького і Єлецького монастирів знаходились над головними брамами, розміщення яких в огорожі зумовлені містобудівною ситуацією. Так само зробили і в Борисоглібському монастирі, але тут дзвіницю звели не над брамою. Дзвіниці окремих храмів ставились із дерева, вони були невеликими і відомі лише за описами та малюнками. Мурувані дзвіниці зводились вищими і були важливими домінантами в панорамі міста.

Отже, на «Абрисі Чернігівському» 1706 р. зафіксовано 15 сакральних споруд. Є підстави вважати, що їх було більше. Серед них 5 відбудованих давньоруських храмів. Інші – дерев'яні і мурувані, більшість з яких не збереглася. Храми з дерева ставили тризрубні й трибаневі – церкви Михайла й Федора, Богословська, Здвиження і Покровська. Благовіщенська і Миколаївська церкви мали по 5 зрубів і 5 бань. Мурувані Воскресенська церква й каплиця Якова зведені тридільними з трьома банями. Катеринінська церква представляє тип хрещатого храму – 4 мурувані восьмерики і центральний четверик увінчують бані. Окреме місце займає Троїцький собор, який продовжив типологічні традиції Київської Русі і сам став прототипом для інших споруд. Введенська церква з трапезною – найкращий зразок цього типу будівель зазначеного періоду. Вона представляє українську традицію, а трапезна з церквою Всіх Святих Борисоглібського монастиря – російську. Дзвіниці здебільшого ставились з дерева і були не дуже високими. Мурована дзвіниця Єлецького монастиря – одна з перших на Лівобережній Україні високих надбрамних спо-

[382] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Київ: Будівельник, 1986. Т.4. С.267-268.

руд, які виконували спостережні, оборонні й сакральні функції, що було характерно для того часу.

Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть представляє кількісно і якісно новий етап в розвитку вітчизняного зодчества. Архітектурні ансамблі та окремі пам'ятки Чернігова засвідчили високий злет архітектурно-будівельної творчості. В конкретних історичних умовах зазначеного періоду на чернігівській землі постали оригінальні і глибоко самобутні твори архітектури. Вони стали гордістю української культури і яскраво відобразили особливості суспільного життя того часу.

Помірний клімат, достатня кількість опадів, родючі землі, судноплавні ріки, значні поклади глини, піску, вапняку не лише сприяли розвитку будівельної справи, а багато в чому зумовили особливості архітектури. Великі лісові масиви з хвойних і листяних порід оточували Чернігів. І навіть одна із версій походження назви міста пов'язана з чорними лісами. Тому більшість споруд будувалась з дерева. З дерева робили фортечні укріплення, ставили житлові і господарчі споруди, храми й дзвіниці. Поряд з дерев'яним будівництвом набуває значного поширення муроване. Не випадково дерев'яна архітектура справила великий вплив на муроване будівництво, хоча був і зворотній процес. Для ведення мурованого будівництва необхідна цегла, яку виготовляли із місцевих глин. З цією метою до Чернігова запрошували цегельників й з інших міст. За свідченням І. Галятовського в 1675 р. найняли за гроші цегельника Якима Філоненка із Гадяча, який робив цеглу для відбудови Успенського собору та побудови трапезної в Єлецькому монастирі. І в наступному столітті в цегельні біля Єлецького монастиря виробляли цеглу для будівництва. Лазар Баранович навіть тимчасово передав Троїцько-Іллінському монастирю містечко Козел біля Чернігова для належної доставки цегли і дров для її випалювання з метою допомоги будівництву Троїцького собору. Стандартних розмірів цегли тоді не існувало. Навіть в різних частинах однієї споруди можна побачити цеглу не однакову за розмірами. Найчастіше можна зустріти розміри – 32 х 16 х 8 см. Із цегли зводили стіни, арки, склепіння. З простої і фігурної цегли викладались елементи архітектурного декору фасадів. Вікна робили із скляними віконницями. Скло для них виготовляли на гутах, яких було досить багато на Чернігівщині. Певну кількість заліза для будівництва (робили пов'язі) виробляли на місцевих руднях, а решту привозили з Росії. Дахи будівель вкривались полив'яною черепицею, деревом та бляхою. Стіни зовні і всередині тинькувались та білились.

У той час в Чернігові, як і в Лівобережній Україні, централізованої організації будівництва не існувало. В силу історичних обставин кадрів зодчих і будівничих бракувало. Тому й виникла проблема запрошувати архітекторів. У Чернігові в зазначений період працювали поряд з місцевими майстрами провідні зодчі «Приказа каменных дел» з Москви та представник краківсько-віленської архітектурної школи Й.-Б. Зауер. Без перебільшення можна сказати, що в Чернігові в той час працювали кращі зодчі Східної та Центральної Європи. Креслень в сучасному вигляді тоді не знали. В процесі проєкту-

вання робили моделі споруд з дерева та умовні креслення головного фасаду храму. Мається на увазі «Абрис» чернігівського Троїцького собору, представлений Й.-Б. Зауером. Будівництво велось за зразками. Як зразок вибиралась конкретна вже існуюча споруда. В текстах контрактів точно зазначалось, які зміни належало внести до зразка. Отже, у творчому процесі опосередковано брали участь і автори архітектурних творів попередніх часів, що забезпечувало продовження традицій. У складному процесі колективної архітектурної творчості брали участь багато людей. Все починалось замовником, який і формулював проєктне завдання. В Чернігові замовниками виступали представники вищого духівництва (Л. Баранович, І. Максимович), гетьмани України (І. Самойлович, І. Мазепа), чернігівські полковники (Лизогуби, В.А. Дунін-Борковський, П. Полуботок). Вони ж погоджували і затверджували проєкти. Бувало, що автор проєкту виступав і особою, яка брала підряд на будівництво. Мається на увазі Й.-Б. Зауер. який став і виконавцем робіт для зведення Троїцького собору в Чернігові. Отже, шлях творення починався із пам'ятки, яка правила за зразок, і закінчувався новою спорудою. В свою чергу чернігівський Троїцький собор став прототипом для побудови храмів у Мгарському монастирі та Києві. Пам'ятки типу чернігівської Катеринінської церкви будувались не лише в Україні, а й на території Росії.

Значними досягненнями позначені всі галузі архітектури Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Основні засади містобудування визначили вимоги фортифікації. Саме вони сформували загальне планування Чернігова та його межі. Містобудівельна та оборонна архітектура продовжили традиції Київської Русі. Дерев'яно-земляні укріплення робились по-новому – «тарасами». З початку XVIII ст. почалась реконструкція згідно з бастіонною системою. В зазначений період сформувались неповторні ансамблі чернігівських монастирів з мальовничим і вільним плануванням, гармонійним зв'язком з природою.

Цивільна архітектура представлена такою визначною пам'яткою, як будинок полкової канцелярії. На його планування та планування келій монастирів справило вплив народне житло. До наших днів зберігся єдиний дерев'яний будинок, який зберігся на Лівобережній Україні з другої половини XVII ст. (з перебудовами) на території Єлецького монастиря. Осібно виділяється будинок Колегіуму, який входив до складу комплексу споруд Борисоглібського монастиря. Традиції народної творчості виявились в декорі споруд і в архітектурному декорі фасадів. Важливе значення мала відбудова пам'яток давньоруської архітектури. Вона справила вплив на формування стилістичних рис українського зодчества другої половини XII – початку XIII століть. У зазначений період продовжилось втілення східнослов'янської композиційної ідеї (за висловом Ю.С. Асєєва) – наростання форм до центру композиції. Яскравий приклад – Катеринінська церква. Давнім спорудам надавали характерних рис українських храмів. Продовження життєдайних традицій дало життя давній архітектурі доби Київської Русі і сформувало нове зодчество ранньомодерного часу.

Провідним типом будівель у Чернігові в зазначений період стали церковні споруди. Як в українській архітектурі Гетьманщини того часу, в Чернігові теж сформувались два види (жанри) сакрального зодчества. Один, представлений Троїцьким собором, спирався на традиції Київської Русі з поєднанням особливостей західноєвропейського костельного будівництва (так звана українізована базиліка). Цей величний монастирський храм втілював ідею наступності державної влади від князів Київської Русі. Інший жанр (його називають громадським або парафіяльним) поширився як у мурованому, так і в будівництві з дерева. В Чернігові діяли тридільні й трибаневі храми і дерев'яні, і муровані. Найвищим досягненням української архітектури зазначеного періоду стали хрещаті муровані храми. Чернігівська Катерининська церква є одним з кращих зразків цього виду. Найранішим відомим прототипом таких споруд є мурована Успенська церква 1653 р. в селі Низкиничі Іваничівського району Волинської області, фундована А. Киселем. У 1658 р. в Ніжині постав мурований хрещатий Миколаївський собор. З-поміж пам'яток з дерева зразками для мурованих споруд могли стати п'ятибаневі п'ятизрубні Благовіщенська й Миколаївська церкви в Чернігові (не збереглися). Як вони виглядали, може дати уявлення Троїцька церква 1710 р. в селі Пакуль (неподалік від Чернігова), відома за фотографіями.

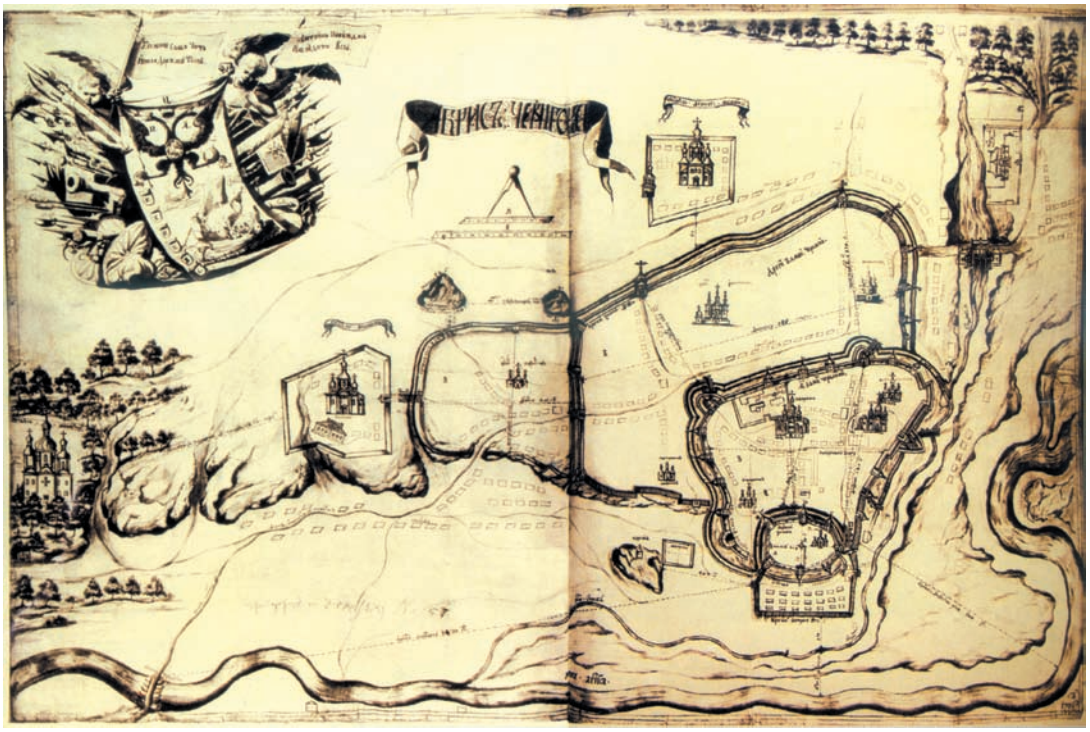
Елементи архітектурного декору і принципи його застосування ідентичні у всіх пам'ятках Чернігова того часу. Провідну твірну роль відіграють елементи архітектурного ордеру, тлумачені як декоративна система. Обрамлення віконних і дверних отворів відрізняються ошатністю і розмаїттям. Особлива увага оздобленню фронтонів і бань, яким надавали пружної активної форми. Декоративні фронтони мають складну форму як за обрисами, так і за заповненням площин тимпанів. Для Чернігова характерно застосування архітектурної кераміки у вигляді великих рельєфів із зображенням Богоматері з дитиною, Спасу Нерукотворного та керамічних вставок, укритих поливою.

Розвитку архітектури Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть сприяли соціально-економічні умови розвитку, взаємозв'язки з культурами інших народів, традиції архітектури Київської Русі, багатовіковий досвід народного будівництва, досягнення західноєвропейського зодчества. В результаті в Чернігові, як і на всій Лівобережній Україні, витворився своєрідний стиль, в якому органічно поєднались риси Ренесансу й бароко, давньоруські і народні художні традиції. Національна специфіка архітектури Чернігова не лише в типах споруд, об'ємно-просторових композиціях і декорі, а й у характері містобудування. Такий стиль часто називають українським бароко. Така дефініція є досить умовною. Деякі дослідники (М.П. Цапенко, В.В. Вечерський) називають його українським національним стилем. Підстави для такого визначення існують і досить серйозні.

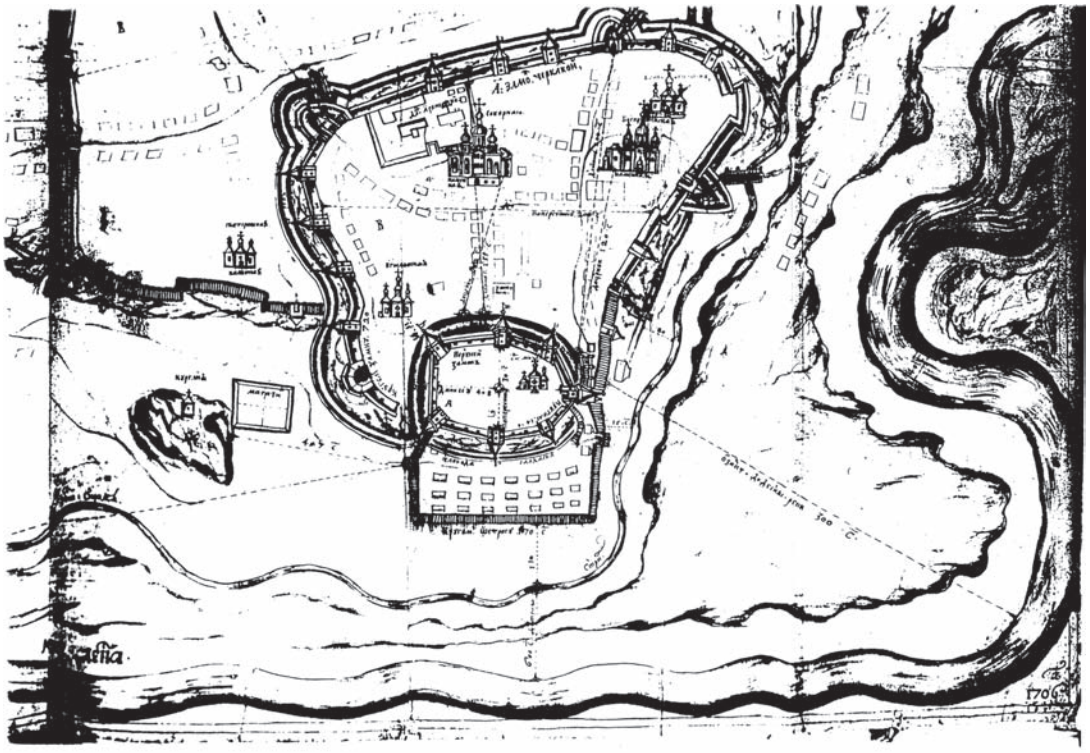
Досягнення архітектури зазначеного періоду набули розвитку до кінця XVIII ст. Пізніше до традицій українського бароко звернулись зодчі на початку XX ст. Необарокова течія в межах стилю модерн позначила пошуки національного стилю, які привели до

пам'яток XVII – XVIII ст. Не обминула ця тенденція і Чернігів. Окремі прояви необароко властиві будівлям чернігівських шкіл. Школа ім. М.В. Гоголя зведена за проєктом інженера І. Якубовича на початку XX ст. (вулиця ім. М. Гоголя, №16). Тут на трьох головних фасадах розміщені барокові фронтони з волютами й обелісками, полібні до тих, які з'явились на П'ятницькій церкві в Чернігові під час відбудовчих робіт в XVII ст. В кінці XX – на початку XXI століття перед архітекторами постало завдання побудови нових церковних споруд. Важливо, щоб при проєктуванні враховувались не лише українські традиції XVII – XVIII століть, а й місцеві глибинні. Для Чернігова найхарактернішими є храми типу Троїцького собору, Катеринінської цекрви та тридільні трибанні. Як приклад продовження першого напрямку можна назвати храм Всіх Святих Чернігівських на площі Героїв Сталінграда в Чернігові. Архітектор В.М. Устинов відтворив розміщення 5 бань подібно Спасо-Преображенському та Троїцькому соборам у місті над Десною. Архітектор В. Міненко в Миколаївській церкві на вулиці Михалевича повторив композицію тридільного трибанного храму. Західний фасад фланкують дві вежі. Отже, архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть сформувалась, спираючись на багатовікові глибинні традиції і справила вплив на зодчество наступних століть. Окремі чернігівські будівлі і мальовничі ансамблі відзначаються яскравою національною самобутністю і своєрідною неповторністю. Вони є вагомим внеском до скарбниці вітчизняної та європейської культури[383].

[383] Основні положення розділу опубліковано у наукових статтях та монографіях автора: Адруг А. Будинок полкової канцелярії в Чернігові. Чернігів: ЦНТЕІ, 2007. 32 с. Адруг А. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. 224 с.: іл.



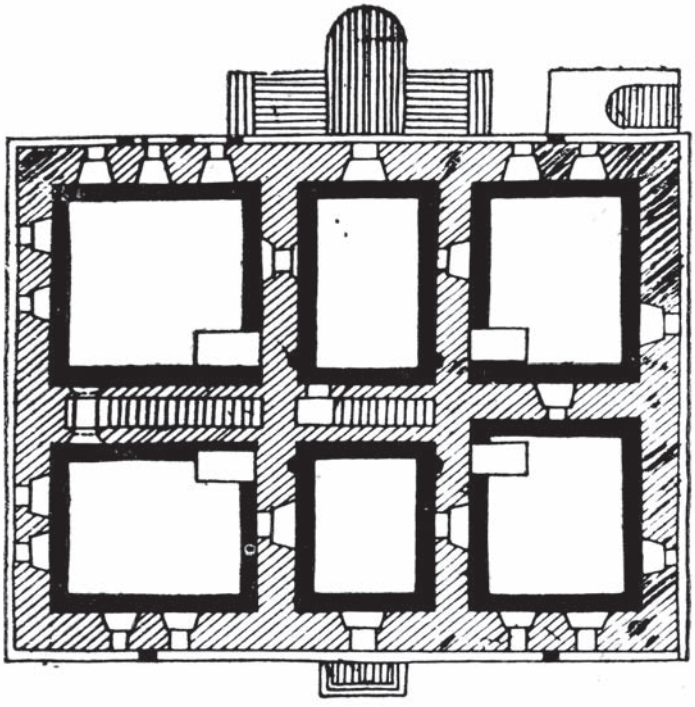
Рукописний план Чернігова «Абрис Чернігівський». 1706 р.



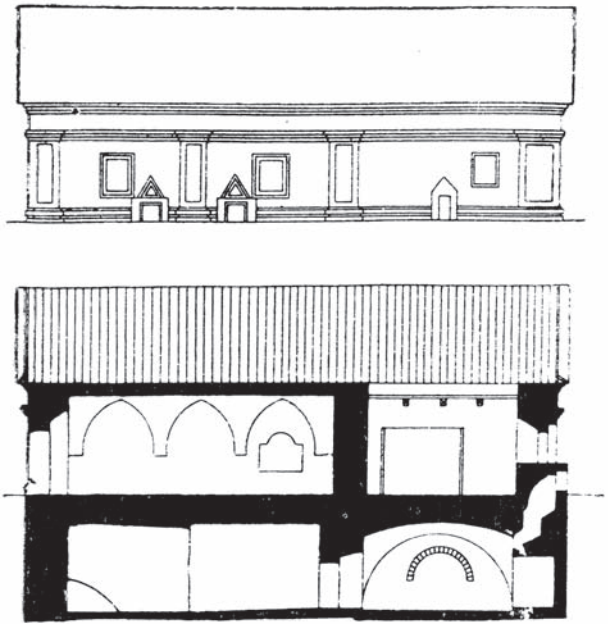
Рукописний план Чернігова «Абрис Чернігівський». 1706 р. Фрагмент



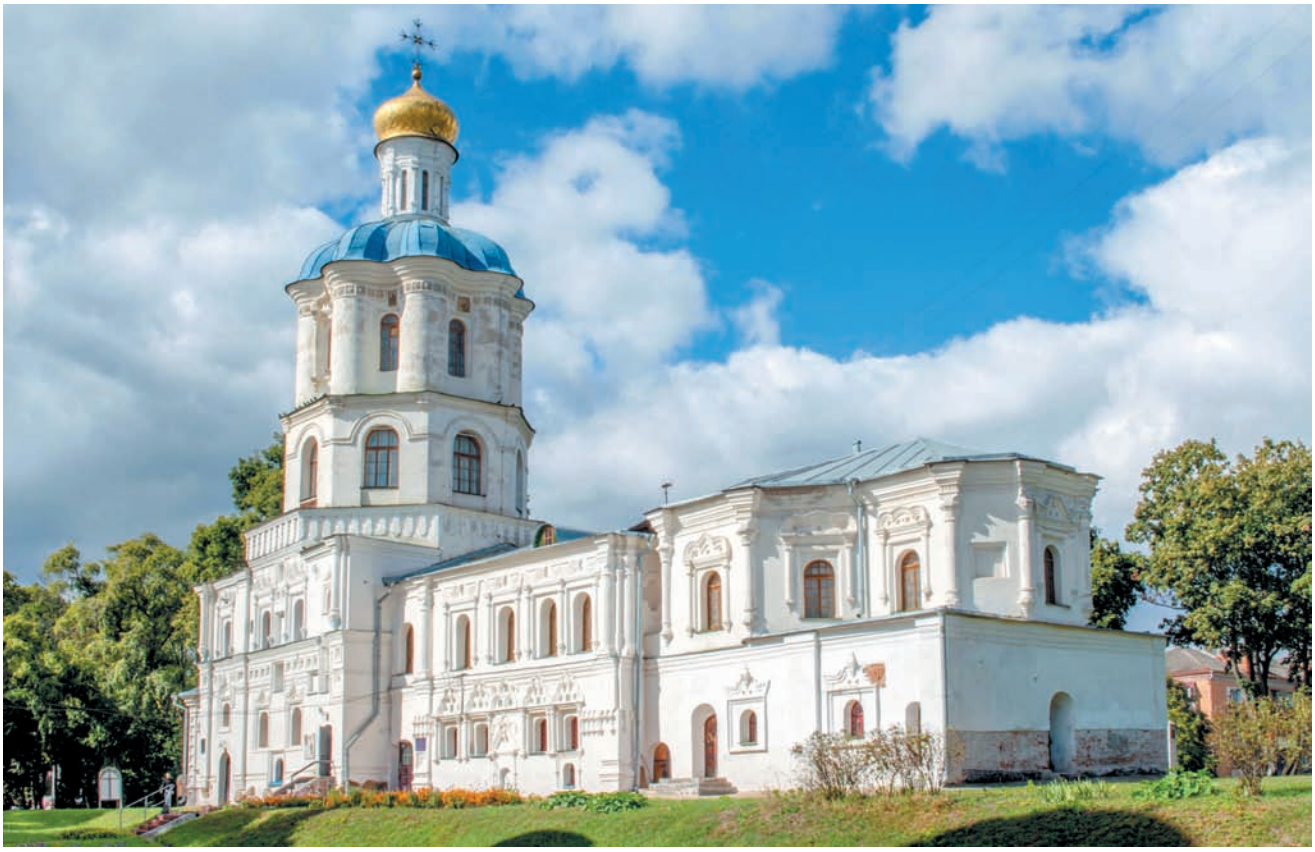
Будинок полкової канцелярії у Чернігові. 1690-ті рр. – поч. XVIII ст. Сучасний вигляд



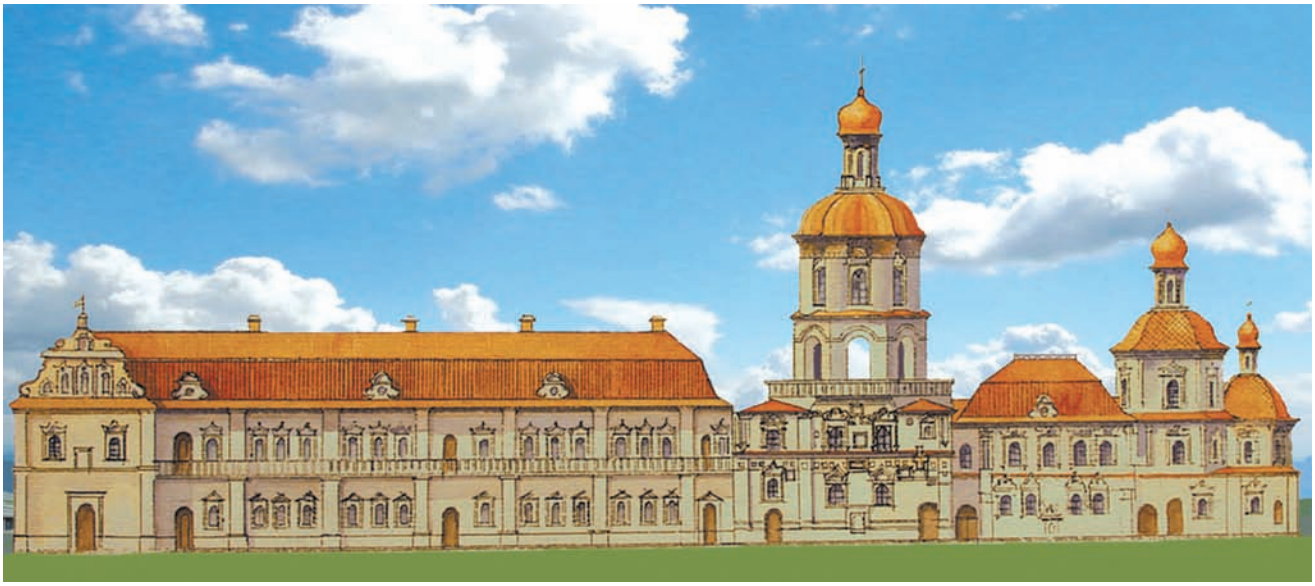
План будинку полкової канцелярії у Чернігові, 1781 р. (за М.П. Цапенком)



Кам'яниця Костянтиновичів у Чернігові. Поч. XVIII ст. Фасад, план (за М.П. Цапенком)



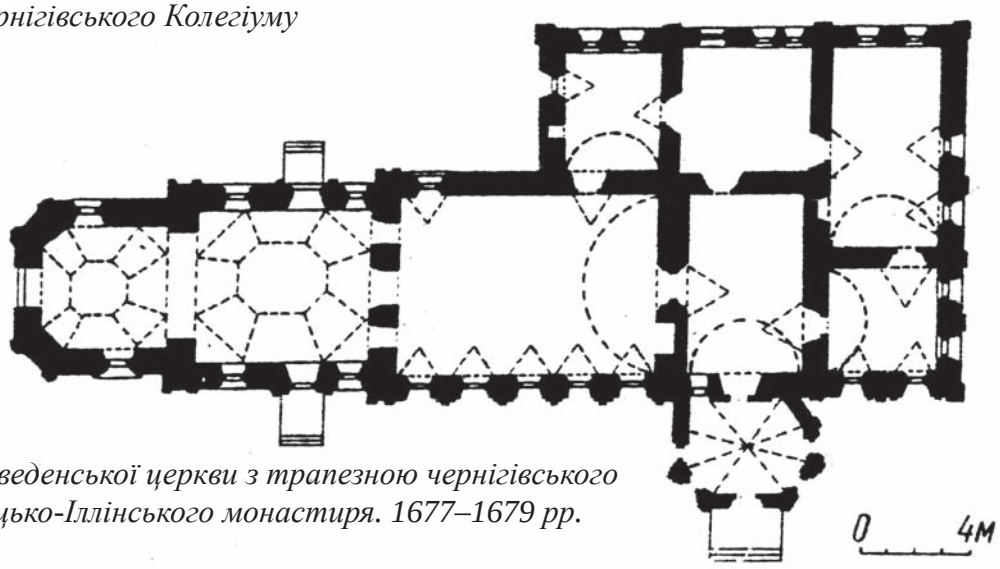
Будинок Колегіуму у Чернігові. Кін. XVI ст. – 1702 р. Сучасний вигляд



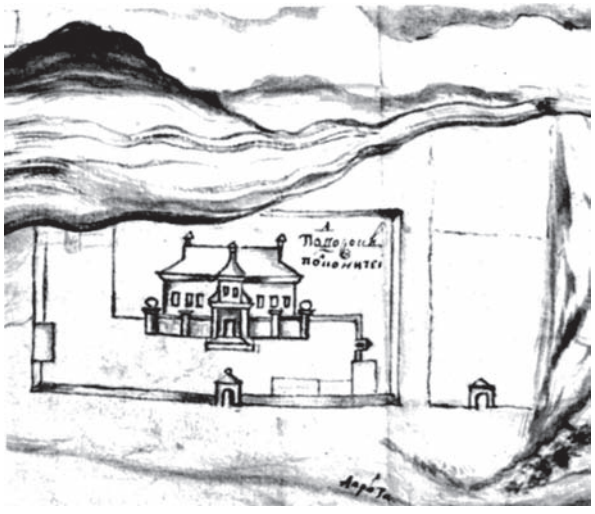
Будинок Колегіуму у Чернігові. Реконструкція І.М. Ігнатенка



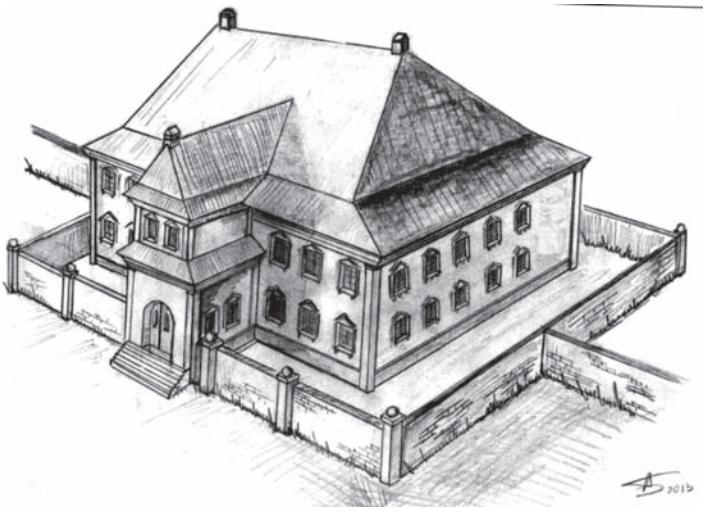
План першого поверху будинку чернігівського Колегіуму



План Введенської церкви з трапезною чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря. 1677–1679 рр.



Зображення будинку Павла Полуботка за Стрижнем на рукописному плані Чернігова «Абрис». 1706 р.



Малюнок-реконструкція О.М. Бондаря будинку Павла Полуботка за Стрижнем, 2013 р.



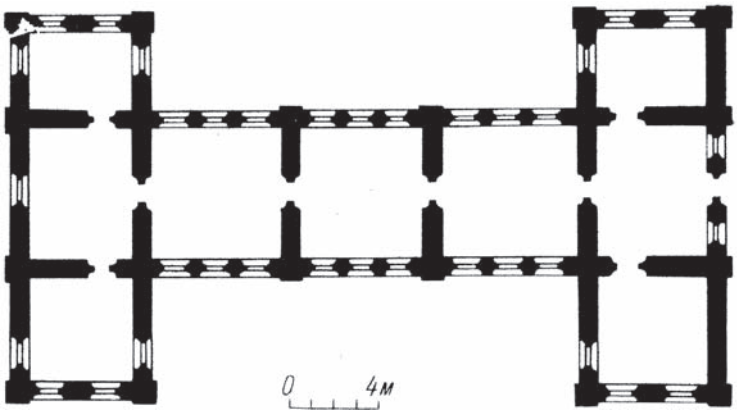
Введенська церква з трапезною чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря. 1677–1679 рр. Сучасний вигляд



Північні келії чернігівського Єлецького монастиря. XVI – XVII ст. Вигляд після реставрації



Успенський собор чернігівського Єлецького монастиря. XII – XVIII ст. Західний фасад. Сучасний вигляд



Північні келії чернігівського Єлецького монастиря. XVI – XVII ст. План



Будинок Феодосія Углицького у чернігівському Єлецькому монастирі. 1688 р. Сучасний вигляд



Іллінська церква в Чернігові. XII – XVIII ст. Південний фасад. Сучасний вигляд



П'ятницька церква в Чернігові. XII – XVIII ст. Фото 1 пол. 20 ст.



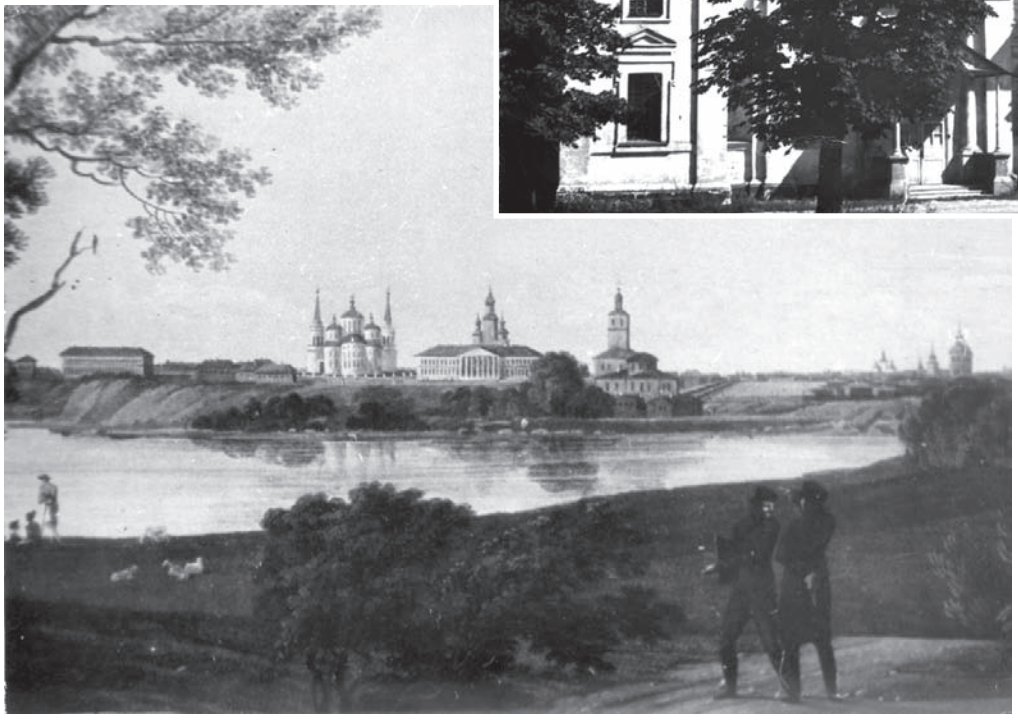
Борисоглібський собор у Чернігові XII – XVIII ст. Фото поч. XX ст.



Зображення Борисоглібського собору на титульному аркуші «Алфавіта». Чернігів. 1705 р.



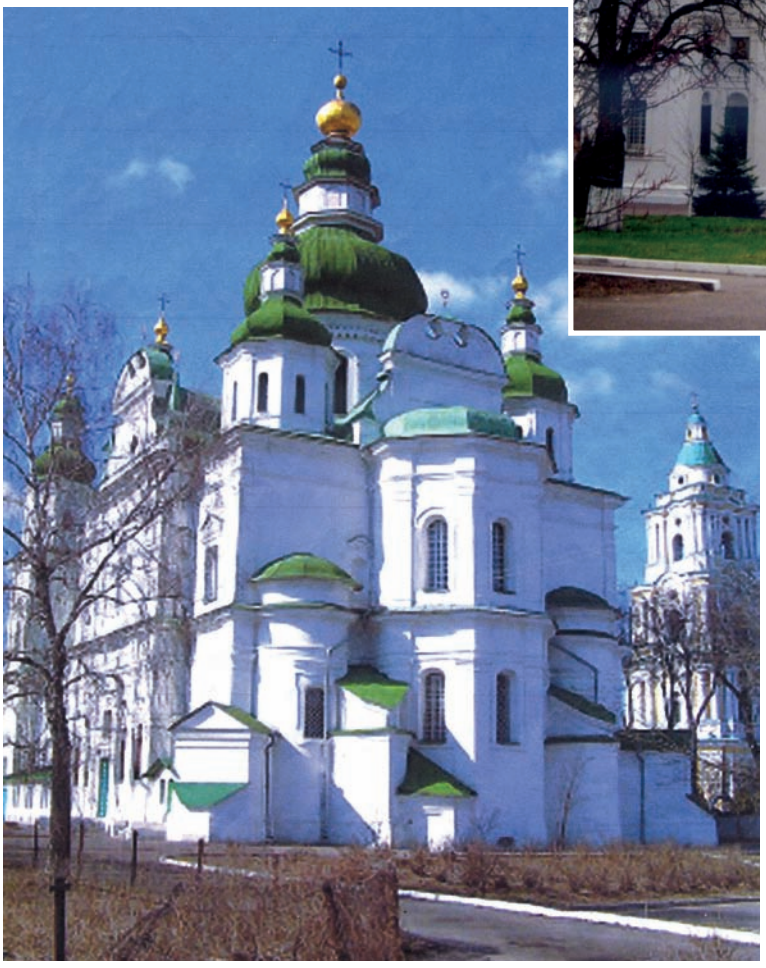
Архітектор Й.-Б. Зауер. Троїцький собор у Чернігові, 1679–1695 рр. Західний фасад. Вигляд до реставраційних робіт 1970-х рр.



Акварель художника Д. Іванова із зображенням чернігівських пам'яток: Спасо-Преображенського, Борисоглібського соборів, а також будинку Колегіуму. 1810 р.



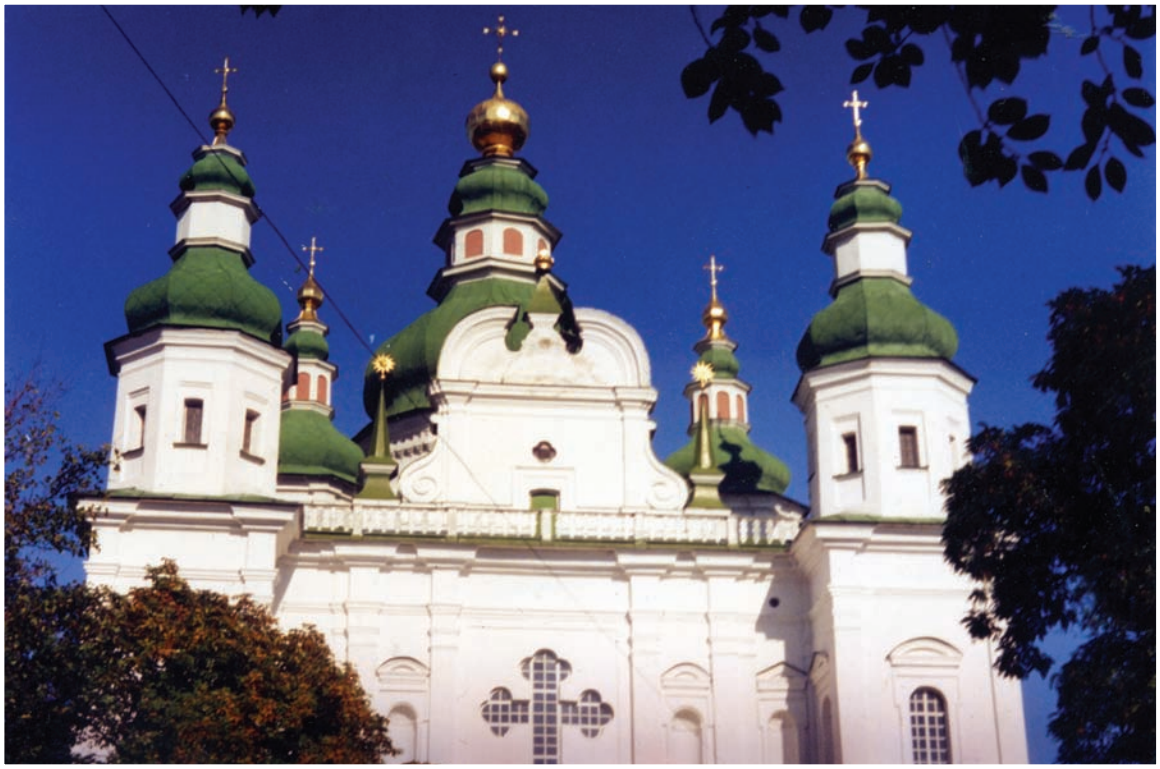
Троїцький собор у Чернігові,
1679–1695 рр.
Сучасний вигляд



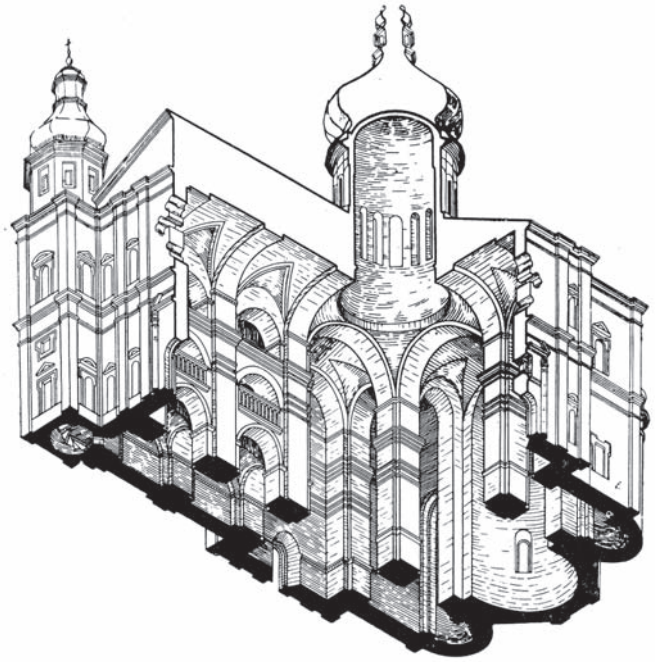
Троїцький собор у Чернігові,
1679–1695 рр.
Сучасний вигляд
з південного сходу



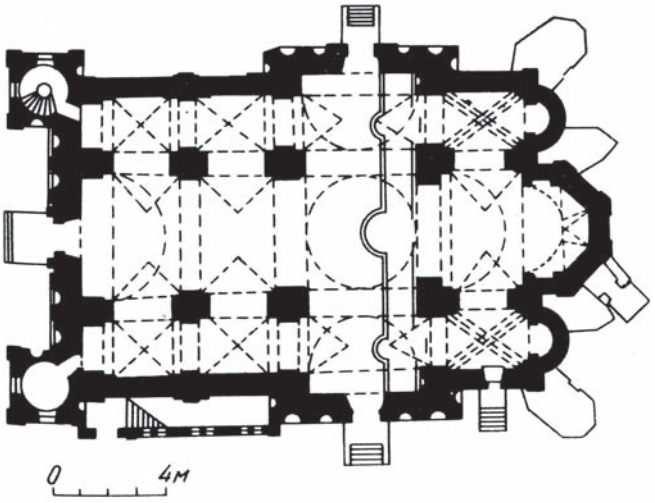
Троїцький собор у Чернігові, 1679–1695 рр. Сучасний вигляд з північного заходу



Бані чернігівського Троїцького собору, 1679–1695 рр. Сучасний вигляд



Троїцький собор у Чернігові, 1679–1695 рр. Аксонометричний розріз. За М.П. Цапенком



План Троїцького собору у Чернігові



Зображення чернігівського Троїцького собору на звороті титульного аркуша «Октоїху». Чернігів. 14 жовтня 1682 р.



Зображення чернігівського Троїцького собору на чудотворній чернігівській іконі «Іллінської Богоматері», 1696 р.



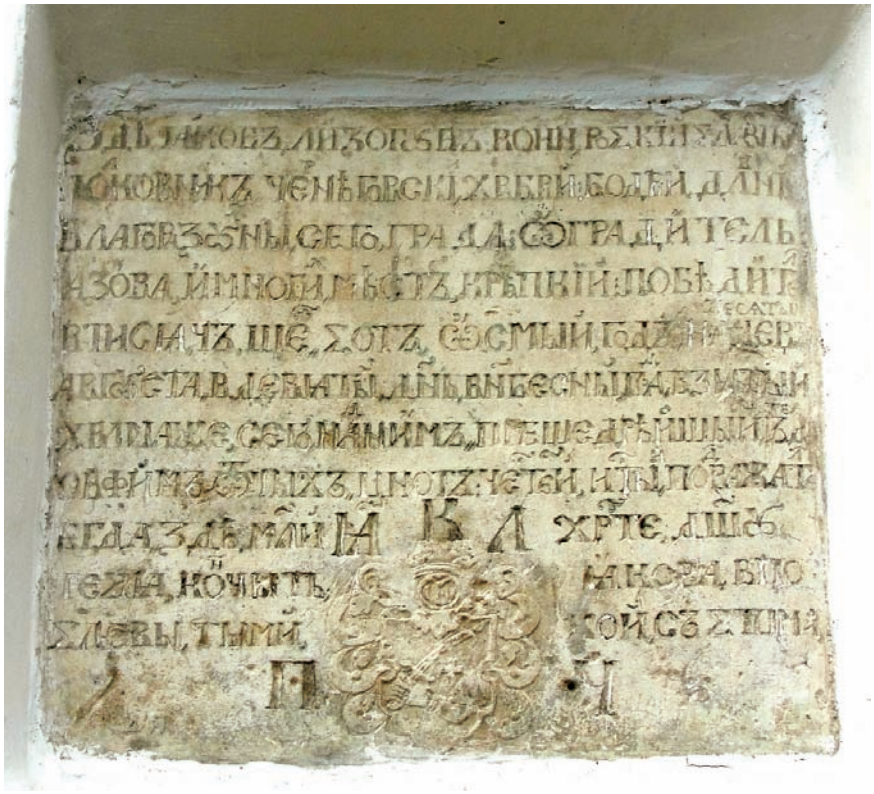
Архітектор Й.-Б. Зауер. Спасо-Преображенський собор Мгарського монастиря. 1684–1692 рр. Сучасний вигляд. Фото В.В. Вечерського



Архітектор Й.-Б. Зауер.
Костел Петра і Павла
у Вільнюсі. 1668–1675 рр.
Західний фасад.
Сучасний вигляд



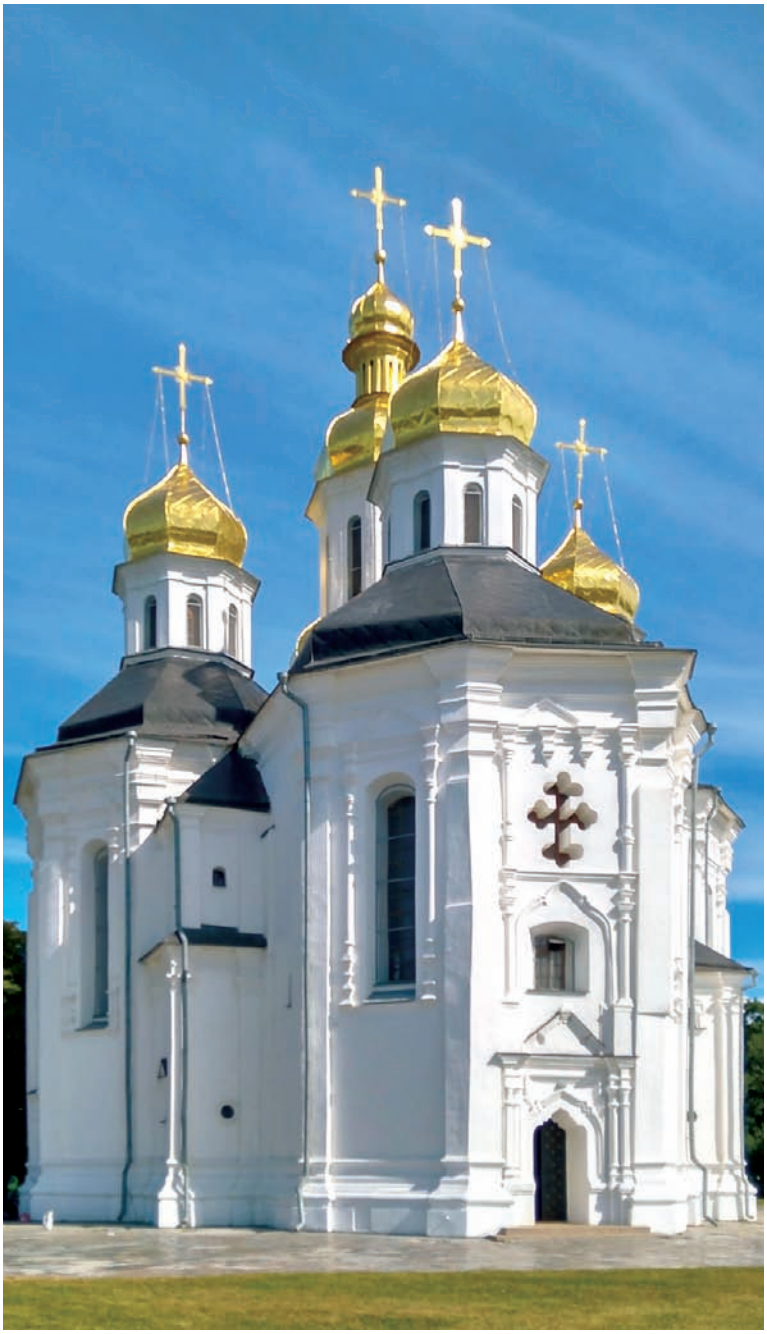
Архітектор Й.-Б. Зауер.
Костел Петра і Павла
у Вільнюсі.1668–1675 рр.
Інтер'єр. Сучасний вигляд



Плита з написом про поховання Якова Лизогуба з родинним гербом на південному фасаді каплиці Якова біля Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. Поч. XVIII ст.



Каплиця Якова біля Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. Поч. XVIII ст.



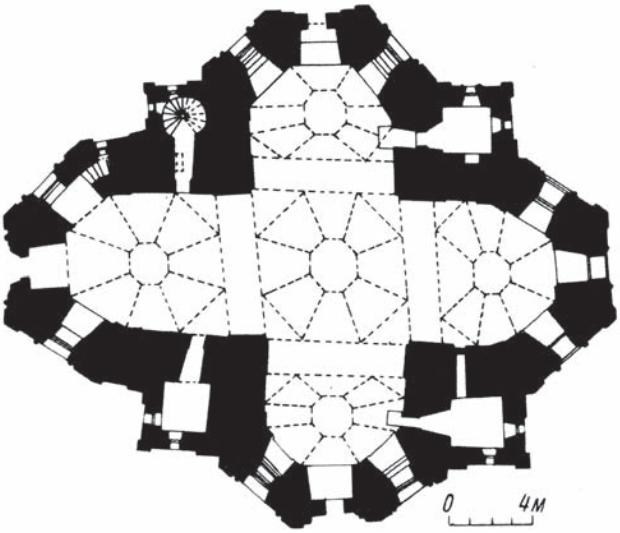
Катерининська церква у Чернігові.
Кін. XVII – поч. XVIII ст.
Сучасний вигляд із заходу



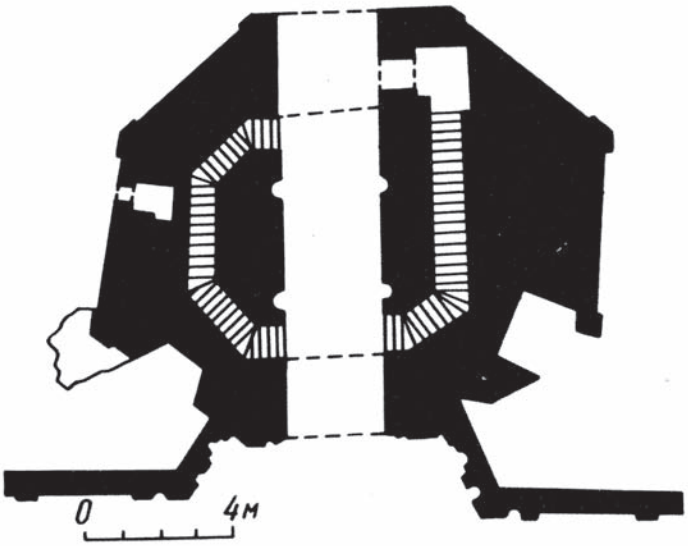
Катерининська церква у Чернігові.
Кін. XVII – поч. XVIII ст.
Аксонометричний розріз.
За М.П. Цапенком



Хрест, наданий Чернігівському полку разом з церковним начинням за взяття турецької фортеці Азов 1696 р., що, мабуть, поклало початок зведенню Катерининської церкви



План Катеринінської церкви в Чернігові



План дзвінниці XVII ст. чернігівського Єлецького монастиря XII – XVIII ст.



Дзвінниця XVII ст. та Успенський собор чернігівського Єлецького монастиря XII – XVIII ст.

Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть

Розділ третій

3.1. Монументальний живопис

Традиції монументального живопису в Чернігові сягають доби Київської Русі. У домонгольські часи в образотворчому мистецтві чільне місце займав монументальний живопис. Фресковими настінними розписами були оздоблені такі чернігівські храми – Спасо-Преображенський, Борисоглібський, Успенський собори, Іллінська та П'ятницька церкви. Фрески, які дійшли до наших днів, засвідчили високий рівень тогочасного мистецтва і продовження традицій античності через посередництво візантійської культури. Стінописи прикрашали чернігівські храми й князівські терема, втрачені у плині століть.

У другій половині XVII – на початку XVIII століть настінні розписи виконувались як у дерев'яних, так і в мурованих спорудах. Також поновлювались стінописи часів Київської Русі. За свідченням І. Галятовського, чернігівський полковник Дем'ян Гнатович Многогрішний доручив художникам пошкоджену фрескову композицію «Богоматір Оранта» в Успенському соборі Єлецького монастиря «новими фарбами розмаліовати і направити». Але малярам тоді не вдалося остаточно виправити вади малювання[1]. Мабуть, такі ж роботи велись і в інших пам'ятках. Без сумніву, всі новозведені храми оздоблювались стінописами. В тих храмових спорудах, які й зараз можна бачити в Чернігові, настінні розписи частково збереглися лише в Троїцькому соборі, який був освячений у 1695 р.

У листі чернігівського архієпископа Л. Барановича до гетьмана І. Мазепи від 7 лютого 1689 р. зазначалось, що «тисячі (що їх і сам маю декілька і тепер останні жертвую на образи в церкву святої Трійці)»[2]. Під образами розумілись як ікони, так і настінні малювання. Таким чином, гроші Л. Барановича призначались як для написання ікон, так і для виконання настінних розписів. Відомо також, що гетьман І. Мазепа надав для закінчення оздоблювальних робіт в чернігівському Троїцькому соборі 10 тисяч золотих[3]. Отже, ці профінансовані гетьманом роботи могли відбутися в кінці 1680-х – в першій половині 1690-х років.

28 вересня 1731 р. Троїцький собор дуже постраждав під час пожежі. В листі архімандрита Троїцько-Іллінського монастиря Германа Кононовича до гетьмана І. Скоропадського сповіщалось, що «вси бани сколько було погорилы, а внутри церкви немалое разорение стало; работу иконостасную хоча й Господь Бог и сохранив от огня, но много людей ярмарковых набились для обороны и вельми попсовалы»[4]. Дісталось і стінописам. Нові розписи виконали в 1770 – 1780-х роках. Після пожежі 1808 р. за архієпископа Ми-

[1] Галятовський І. Скарбница потребная / Іоаникій Галятовський. Новгород-Сіверський, 1676. Арк.10зв.-11. 38арк.

[2] Письма преосвященного Лазаря Барановича. Изд. 2-е. Чернигов: Типография Ильинского монастыря, 1865. С.246. 256 с.

[3] «Не могла старшина підрахувати побожних пожертв ясновельможного». Пам'ятки України. 1991. №6. С.20-21.

[4] Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (В зкрытом Ильинском монастыре). Историко-статистичское описание Черниговской еепархии. Чернигов, 1873. Кн.2. С.98.

хайла Десницького Троїцький собор заново розписаний. У 1876 – 1878 роках стінописи знову поновлені і в основному в такому вигляді дійшли до ХХ ст.[5].

У ХХ ст. Троїцький собор певний час не діяв як храм. З 1942 по 1962 рік у Троїцькому соборі проводились богослужіння. Тоді робились деякі поновлення, які не внесли суттєвих змін ні до архітектури, ні до живопису. В 1967 р. Троїцький собор включений до складу Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній». Це сприяло початку проведення значних реставраційних робіт.

У вересні 1971 р. фахівці Київської науково-реставраційної майстерні – художник-реставратор вищої кваліфікації В.Й. Бабюк і старший науковий співробітник Н.І. Сліпченко обстежили стінопис Троїцького собору. Результати цієї роботи лягли в основу проєктних пропозицій для проведення консерваційно-реставраційних робіт. Загальна площа стінописів всередині споруди становить 1647 квадратних метрів. В основному це олійний живопис XVIII – ХХ століть. Перед початком реставраційних робіт зафіксовано значні пошкодження фарбового шару. В багатьох місцях фарбовий шар разом з левкасом відстав від основи й осипався. Спостерігався сітчастий кракелюр, значні втрати фарбового шару, виступи солі і колонії пліснявих грибів. Шар тиньку був дуже розм'якшений і в деяких місцях навіть відстав від мурування.

У зв'язку з цим виникла необхідність проведення консерваційно-реставраційних робіт. Результати обстежень зафіксовані в описі стану збереженості стінопису, в картограмах, фотографіях і дефектному акті від 23 вересня 1971 р. В науково –дослідній лабораторії Українського спеціального науково-реставраційного управління були зроблені мікрохімічні аналізи фарбового шару. Вони засвідчили, що розписи виконані олійними фарбами, а тиньк склепінь південного і північного нефів містив надто велику кількість вологи.

Для проведення комплексу консерваційно-реставраційних робіт олійного живопису в чернігівському Троїцькому соборі була запропонована методика і технологія, успішно випробувана в таких видатних пам'ятках архітектури і мистецтва як Софійський і Володимирський собори та Кирилівська церква в Києві. Пропонувалось закріпити живописну основу із застосуванням ін'єкцій, пресу, нагелів та розшивкою тріщин, відновлення втрат тиньку та пошарове його закріплення. Планувалось також провести дезінфекцію розписів, видалення поверхневих забруднень та пізніших записів, підведення шпатлівки. Передбачалось доповнити втрачений живопис, а також вкрити фарбовий шар після проведення комплексу реставраційних робіт спеціальним запобіжним покриттям[6].

У 1973 – 1977 роках бригада реставраторів під керівництвом В.Й. Бабюка провела у

[5] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. С.117
Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий-Ильинский монастырь, ныне Троицкий архиерейский дом. Его прошлое и современное состояние. 1069-1911. Чернигов, 1911. С.40, 42, 68.

[6] Проектные предложения по консервации масляной росписи XVIII – ХХ веков в памятнике архитектуры XVII в. – Троицком соборе в Чернигове. Киев, 1972. Т.1. Арк.131-144.// Документальний фонд НАІЗ «Чернігів стародавній». ЧАИЗ 359. 248 арк.

Троїцькому соборі великий обсяг робіт. Розчищені від забруднень і закріплені розписи в центральному куполі, підбаннику, парусах і склепінні центральної нави. Це ж саме зроблено в нижній частині споруди. Крім того, з-під пізніших нашарувань відкриті фрагменти первісних малювань. На відкосах двох західних вікон центрального підбанника виявлені фрагменти декоративних розписів. На білому тлі намальовані червоною фарбою гілки з листям аканту. У східній частині підбанника на пізній композиції «Богоматір – Знамення» праворуч від фігури Богоматері на рівні колін виявлено фрагмент первісного живопису. З-під нашарувань постала піднята догори рука людини, яка тримає сувій. Дещо ліворуч можна було побачити частину німбу над людською головою.

На стіні між південними вікнами підбанника під композицією XIX ст. «Ієремія» відкрито фрагмент попереднього живопису з погрудним зображенням людської фігури. Невелика частина постаті виявлена в горішній частині західного простінку барабана на композиції XIX ст. «Дар Страху». В долішній частині підбанника над східною підпружною аркою відкрито зображення херувима. Обабіч нього збереглися фрагменти давніх написів, в яких ідеться про початок і закінчення будівництва чернігівського Троїцького собору. Ще три первісні живописні композиції віднайшли на стінах унизу всередині споруди біля південних і західних дверей. Також давній живопис знайшли у квадратних нішах на західному фасаді Троїцького собору.

До проведення консерваційно-реставраційних робіт публікацій про первісний стінопис Троїцького собору не існувало. Г.Н. Логвин у першому виданні книжки про історичні міста Сіверщини зазначив лише, що первісні розписи загинули під час пожежі 1731 р. В другому виданні книжки 1980 р. дослідник згадав про відкриті фрагменти давнього стінопису. Він помилково назвав зображення пророків апостолами, а зображення херувима (фотографію його опубліковано) назвав неточно (херувими представляють один із дев'яти ангельських чинів) і датував його кінцем XVII ст. Г.Н. Логвин відзначив, що давні розписи відрізнялись декоративним письмом і монументальністю[7]. Треба одразу зауважити, що первісний стінопис виконали до освячення Троїцького собору в 1695 р. Тобто раніше, ніж вважав Г.Н. Логвин. А.К. Адруг систематизував відкриті фрагменти стінопису, датував їх виконання 1690 – 1695 роками і висловив думку про авторство чернігівських художників. Опубліковано фрагменти первісного живопису[8]. А.В. Доценко коротко виклала історію розписів Троїцького собору XVII – XX століть, розповіла про втрати під час пожеж та розписи XVIII – XIX століть. При розгляді первісних розписів використано матеріал згаданих публікацій А.К. Адруга. Автор звернула увагу на невдале поновлення розписів у вівтарі Троїцького собору в 1955 – 1956 роках[9].

---

[7] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1965. С.113. 2-е видання: Москва:Искусство, 1980. С. 114, 117. Іл.55 на С.109.

[8] Адруг А. Нововідкриті розписи XVII ст. у Чернігові. Образотворче мистецтво. 1984. №3. С.26-27. Адруг А. Первісні розписи Троїцького собору в Чернігові. Нові атрибуції. Київська старовина. 2001. №2. С.151-156.

[9] Доценко А. До питання про датування стінопису Троїцького собору. Сіверянський літопис. 1997. №5. С.95-97.

Отже, первісні розписи чернігівського Троїцького собору систематизовані, описані, проведена попередня атрибуція, опубліковані фотографії деяких фрагментів. Проте залишаються невирішеними деякі питання атрибуції композицій (перш за все в нижній частині храму), проведення аналогій з розписами інших храмів. Недостатньо вивчались первісні зовнішні розписи чернігівського Троїцького собору.

Відкриті первісні розписи всередині Троїцького собору можна умовно поділити на дві групи. До складу однієї групи входять композиції в центральному куполі й підбанник. Другу групу складають стінописи внизу біля південного і західного входу. Малювання першої групи дають можливість відновити первісну систему розписів у цій частині споруди. Цього не можна сказати про розміщення розписів в інших частинах будівлі і, зокрема, внизу.

У 1860-х – 1870-х роках Ф. Гумілевський зафіксував наявність в центральному куполі композиції «Новозавітня Трійця»[10]. В 1876 – 1878 рр. в куполі із східного боку написали зображення Бога-Отця і 6 архангелів по колу. Всі композиції розділені ліпними тягами. В центрі – Святий Дух в образі голуба. З'ясовано, що зображення Бога-Отця в куполі майже повністю повторює гравюру німецького художника Юліуса Шнорр фон Карольсфельда (1796–1872). В куполі Троїцького собору відтворено зображення на гравюрі «Бог у перший день творіння»[11].

Отже, до робіт 1870-х років у головному куполі знаходився храмовий образ «Новозавітня Трійця». Він там написаний під час завершення опоряджувальних робіт у першій половині 1690-х років. Первісний вигляд цієї композиції допоможуть відтворити за аналогією подібні малювання в інших храмах того часу. Найраніше розписи з-поміж тих, які нас цікавлять, виконані в збудованому в 1672 – 1676 роках Троїцькому соборі Густинського монастиря біля Прилук. У куполі постав храмовий образ «Новозавітньої Трійці» у західному варіанті. В центрі зображений голуб як символ Святого Духа. Із східного боку – Бог-Отець у високій тіарі на голові тримає перед собою на руках мертве тіло І. Христа. Обабіч них серафими й херувими. Для цього малювання характерний потяг до об'ємності та просторовості[12].Подібна композиція є в «кужбушках» – малюнках іконописної майстерні Києво-Печерської лаври[13].

Після пожежі 1718 р. в Успенському соборі та Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври виконали нові розписи. Про їхнє важливе значення свідчить наявність кількох програм розписів в Успенському соборі. Одна з них зберігається в Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського. Це копія скоропису 1770-х років під назвою «Па-

[10] Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (В закрытом Ильинском монастыре). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.2. С.38. –С.1-106.

[11] Адруг А. К. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. 2-е вид. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2013. С.13.

[12] Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України: Історичний нарис. Київ: Либідь, 2002. С.178-180.

[13] Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. Київ: Наукова думка, 1982. С.235. (№1416).

мять что внутри великой святой Печерской церкви изображено». В документі зазначено, що в центральному куполі – композиція «Новозавітня Трійця», яку складають Бог-Отець ветхий денми, Бог-Син з хрестом і Святий Дух у вигляді голуба. Біля них у хмарах 9 хорів ангельських. Між вікнами підбанника зображені 12 апостолів з хартіями, а на парусах євангелісти[14]. Подібний документ також знаходиться і в зібранні Державної бібліотеки Росії в Москві[15]. В 1720-х – на початку 1730-х років виконані розписи у Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври. В скуфії купола на золотому тлі зображені справа Бог-Отець з державою у лівій руці і ліворуч Бог-Син. Вони сидять на престолах серед хмар. Біля них фігури серафимів і херувимів. У центрі композиції Святий Дух у вигляді голуба. Така ж композиція є серед малюнків іконописної майстерні Києво-Печерської лаври[16]. З цих варіантів найбільш близьким до малювань чернігівського Троїцького собору, на нашу думку, міг бути Густинський (якщо опублікований Ф.С. Уманцевим знімок передає стан малювання Густинського храму близький до первісного). Для розміщення складових іншого варіанту композиції в чернігівському храмі не вистачило б місця.

Фрагменти первісного стінопису чернігівського Троїцького собору, які збереглися, свідчать про те, що між вікнами підбанника знаходились зображення пророків. У XIX ст. дещо нижче на тих же простінках написали нові постаті пророків. У східній частині підбаннника фігура пророка в XVII столітті написана нижче. Більше зондажів не робили, але можна припустити, що і в інших місцях між вікнами підбанника первісно з'явились зображення пророків. Варто зауважити, що традиція зображення пророків у підбаннику храмів сягає часів Київської Русі. Мабуть, найдавніший приклад – це малювання пророків на повний зріст у Софійському соборі у Новгороді 1109 року. Можна назвати також розписи в Успенському соборі Московського Кремля другої половини XV ст. та церкви Трійці в Никитниках у Москві 1634 р. На трикутних парусах, які відповідають чотирьом стовпам з підпружними арками, зазвичай малювали зображення євангелістів з їхніми символами. Ця давня традиція продовжилась в XVII ст. і в чернігівському Троїцькому соборі. На користь цього свідчать і живописні зображення євангелістів XIX ст. на тих самих місцях.

На відміну від центрального купола й підбанника в долішній частині Троїцького собору відкриті фрагменти первісного стінопису не дають змоги відновити їхню систему. Праворуч від південних дверей реставратори розчистили залишки первісної композиції.

---

[14] Сіткарьова О. В. Формування архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври XVII – XX ст. У 4-х ч. Частина ІІ. Ансамбль Києво-Печерської лаври за доби гетьманів І. Скоропадського та Д. Апостола : історичний, архітектурний та мистецький контекст / О. В. Сіткарьова. Київ: Музична Україна, 2006. С.216.

[15] Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII століть Київ: Наукова думка, 1988. С.18-20.

[16] Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: Каталог. Автор-упорядник А. Кондратюк. Київ: Видавництво «КВІЦ», 2005. С.65-66.

Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. Київ: Наукова думка, 1982. С.161-287 с.: іл.

Варто нагадати, що південний приділ Троїцького собору в XVII ст. був присвячений Святій великомученици Варварі, а з 1803 р. він став Благовіщенським[17]. Тому можна припустити, що композиція входила до складу циклу зображень із життя Святої Варвари. Одноосібні зображення в нижній частині храму представляють композиції «Іоанн Предтеча» та «Свята великомученица Тетяна» біля головного західного входу.

У системі розписів XIX ст. всередині Троїцького собору збереглися тематичні цикли, поширені і в XVII – XVIII ст. Маються на увазі великі цикли «Сім дарів Духа Святого», «Сім святих тайн» та ілюстрації до молитви «Отче наш»[18]. Ці ж тематичні цикли входили до складу настінних розписів Успенського собору та Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври[19]. Така подібність свідчить про високу вірогідність написання згаданих тематичних циклів у XVII ст. в чернігівському Троїцькому соборі. А пізніше їх повторили.

На нашу думку всі названі нововідкриті фрагменти стінопису виконані після закінчення будівельних робіт і перед освяченням Троїцького храму в 1695 р. На користь цього свідчать і написи, які знаходились у нижній частині підбанника до початку XIX ст., коли їх зафарбували. Текст цих написів зберігався в архіві чернігівського архієрейського дому і неодноразово публікувався. Із східного боку великими чорними літерами на білому тлі був нанесений віршований напис про закладення Троїцького собору 30 квітня 1679 р. В написі із західного боку йшлося про таке: «Совершися року 1695 при державе великодержавных православных монархов государей царей и великих князей Іоанна Алексеевича и Петра Алексеевича всея великия и малыя и белыя России самодержцiв, в патріаршество же великого господина святейшаго Адріана патріарха Московскаго всея Россіи, содержащу престол архіепископіи черниговской ясне в Богу преосвященному Феодосію Углицькому, коштом ясне вельможного его милости пана Іоанна Мазепи гетмана войск их царского пресветлаго Величества Запорожскаго, усердним же тщанием и трудолюбіем всечестнаго отца игумена Лаврентія Крещоновича». Нижче йшов напис, який частково відкрили реставратори. В ньому говорилось: «Начат здатися коштом ясне в Богу преосвященнаго Лазаря Барановича ар.Чер.Нов.соверши же ся коштом вышереченным»[20]. Частину написів у східній частині підбанника прикривав давній іконостас. Він був таким високим, що його верхня частина діставала ледь не до вікон підбанника. Це зберегло зображення херувима над словами: «Начат здатися коштом». Зміст цитованих написів свідчить про їхню появу в 1695 р., коли закінчились опоряджувальні роботи і відбулось освячення Троїцького собору. Зображення херувима й написи знаходяться на одному й тому ж самому шарі тиньку. Це свідчить про одночасну появу малювання і написів.

---

[17] Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий-Ильинский монастырь, ныне Троицкий архиерейский дом. Его прошлое и современное состояние. 1069-1911.Чернигов,1911. С.45.

[18] Там само, С.41.

[19] Уманцев Ф.С. Мистецтво давньої України: Історичний нарис. Київ: Либідь, 2002. С.194-196.

[20] Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (В закрытом Ильинском монастыре). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.2. С.8-9.

Зображення в центральному підбаннику виконані на тонкому шарі тиньку (майже обмазка), який знаходиться на муруванні. Відкриті малювання в нижній частині Троїцького собору також на первісному шарі тиньку. Написи біля зображень Іоанна Предтечі та Святої великомучениці Тетяни повторені більшими за розмірами літерами. Можна припустити, що вони з'явились після пожежі 1731 р. Із викладеного можна зробити висновок про виконання відкритих розписів до освячення Троїцького храму 12 травня 1695 року. Вже згадувалось про надання гетьманом І. Мазепою на завершення опоряджувальних робіт 10 тисяч золотих. Наводились слова із листа Л. Барановича від 7 лютого 1689 р. до І. Мазепи про пожертви тисячі грошей на образи до Троїцького собору. Виходячи з цього, можна дійти висновку про останній період виконання стінописів у Троїцькому соборі, який визначається кінцем 1680-х – першою половиною 1690-х років. Питання авторства настінних розписів Троїцького собору нині вирішується таким чином. У другій половині XVII – на початку XVIII століть в Чернігові сформувалась своя художня школа. Художники писали ікони, малювали портрети, виконували настінні розписи в багатьох храмах міста. Замовлень було чимало. Тому є всі підстави вважати виконавцями стінопису Троїцького собору чернігівських митців.

Отже, в центральному куполі храму первісно створена композиція «Новозавітня Трійця», мабуть, в західному варіанті (як у Троїцькому храмі Густинського монастиря). Між вікнами підбаннника написані постаті пророків. На білих відкосах вікон нанесений рослинний орнамент у вигляді акантових гілок. Під вікнами над підпружними арками на білому тлі були зроблені написи та виконано зображення херувима. На парусах традиційно знаходились образи євангелістів. У XIX ст. в цій частині споруди з'явилась нова система розписів. Вона повторила композицію ікони «Софія – Премудрість Божа» київського типу. Зразки таких ікон відомі з XV, XVII і XVIII століть. У 1654 р. Павло Алепський бачив ікону «Софія – Премудрість Божа», яка знаходилась в іконостасі київського Софійського собору. В центрі ікони можна було бачити церкву з колонами. Над нею І. Христос. Дух Святий сходить до церкви[21].

Якщо про розпис головного купола можна говорити лише гіпотетично, то стінопис підбанника є можливість розглядати на прикладі первісних фрагментів на відкритих зондажах. З південного боку підбанника вище зображення фігури пророка Ієремії XIX ст. реставратори зробили великий зондаж. Відкрито погрудне зображення людини похилого віку з широкими плечима, можливо, також пророка Ієремії. Збереженість первісного живопису незадовільна. Майже на всій площі зондажа верхній фарбовий шар відсутній і повсюдно проглядає білий грунт. Крупний корпус людини звернений до глядача в фас, а голова направлена до правого плеча й догори. Риси обличчя набули укрупнених форм, дрібні деталі відсутні. Навколо голови – круглий темносиній німб, обведений по

[21] Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII ст., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. Москва: Университетская типография, 1897. Вып. 2. С.71.
Софії Премудрості Божій у давньоруській культурі присвячена книжка: Брюсова В. Г. София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. Москва: Белый город, 2006. 207 с.: ил.

краю червоною смугою. Верхній одяг голубого кольору вільно облягає тіло. Лише на лівому плечі на відвороті проглядає червона тканина. На інших південних простінках підбанника зробили невеликі зондажі. В цих місцях первісні розписи майже не збереглися. Там можна помітити лише коричневий, червоний і синій кольори.

У східній частині підбанника в лівій частині зондажа проглядає сектор світло-сірого круглого німбу. У правій частині зондажа ліва рука людини піднята догори і стискує сувій коричневого кольору, наявність якого свідчить про те, що зображений пророк. Рука написана світлою вохрою, яка в тінях темнішає до коричневого. Нижній зелений одяг вкриває коричневий з широкими вертикальними складками. На рівні кисті руки можна бачити досить широку горизонтальну коричневу смугу з вигином. В цьому фрагменті художник будує узагальнені об'єми за допомогою світлотіні в якійсь певній тональності. Колір загального тла – темно-синій. Збереженість іншого фрагмента давнього живопису між західними вікнами підбанника виявилась дуже поганою. Можна розгледіти лише нахилену вниз голову пророка, яка представлена майже в профіль. На ньому темно-синій одяг, ліве плече прикриває червона накидка.

Фігуративні зображення в підбаннику доповнюють декоративні розписи на білому тлі відкосів вікон. Пружна кіноварна акантова гілка вправно вписана у вертикальну білу смугу. Розміщення й обриси листя майже ідентичні на двох зондажах. Художник удало знайшов масштабні співвідношення між величиною акантових гілок і розмірами композиційної площини. Збереженість живопису не зовсім задовільна. Втрачений в основному верхній фарбовий шар, і тому зараз важко уявити первісний вигляд розпису. За свідченням художника-реставратора В.Й. Бабюка, ці декоративні малювання виконані клейовими фарбами. Акант – це декоративний мотив, який походить від повторення рисунка листя однойменної південної рослини. Став популярним ще в античні часи і був основою орнаментальних мотивів в архітектурі й образотворчому мистецтві різних країн протягом багатьох століть. Наприклад, в італійській майоліці (оздоблення посуду), в творчості німецьких золотарів і особливо у місті Аугсбург останньої чверті XVII – початку XVIII століть[22]. В українському мистецтві декоративний мотив аканта був поширений в різьбленні іконостасів, в оздобленні архітектурних споруд, рукописних і друкованих книжок. Для прикладу можна назвати видатну пам'ятку українського мистецтва XVI ст. – рукописне Пересопницьке євангеліє 1556 – 1561 рр. Гілки аканту по периметру прямокутної рамки оточують зображення євангеліста Марка. На інших аркушах теж зустрічається цей мотив. Гілки аканту тут виглядають легкими й витонченими. Акантові декоративні мотиви зустрічаються в заставках чернігівського першодруку – книжці «Перло многоцінне» Кирила Транквіліона Ставровецького, що побачила світ в Чернігові 7 вересня 1646 р.

У рослинному орнаменті чернігівського Троїцького собору відчувається якась внут-

[22] Кубе А. Н. Итальянская майолика XV – XVIII вв. Собрание Государственнго Эрмитажа. Москва: Искусство, 1976. Табл. 96. Маркова Г. А. Немецкое художественное серебро XVI – XVIII веков в собрании Государственной Оружейной палаты. Москва: Искусство, 1975. С.26.

рішня важкість форм, певна скованість і ускладненість силуета. Як можна уявити, художник малював крупними соковитими мазками, майже не моделюючи форми. З далекої відстані (від підлоги приблизно 25 м) можна розрізнити тільки силуети гілок.

Настінним розписам підбанника Троїцького собору властивий справжній монументалізм. Фрагменти первісного живопису, які збереглися, засвідчують узагальнення форм, відмову від дрібних і незначних деталей. В обличчях зображених художники виділяють головні риси, в переданні одягу найперша увага крупним складкам. Колорит розписів досить стриманий. В зображенні одягу переважає синій колір, який доволі часто поєднується з червоним. Іноді їх доповнює коричневий у різних відтінках. До цього слід додати темно-синє тло та, можливо, зелений позем.

Стиль стінописів підбанника витриманий в усіх віднайдених фрагментах. Це свідчить про спільну працю колективу досвідчених митців. Монументальність розписів досягається узагальненістю форм і кольорів, масштабністю зображень, виконаних на значній висоті. Художники вдало використали ритмічний зв'язок малювань з архітектурними членуваннями інтер'єру. Постаті пророків подані в сміливих ракурсах. Їх фігури повернуті то праворуч, то ліворуч, а обличчя звернені то вгору, то донизу. Все перебуває в динамічному перебігу. Пози і жести випромінюють експресію. В цьому виявились барокові тенденції.

Осібно знаходиться зображення херувима над східною підпружною аркою. Воно композиційно пов'язано з написами в нижній частині підбанника, в яких ідеться про побудову Троїцького собору. Дитяча голівка намальована на білому тлі розміром трохи більше від натури. Живопис зберігся не зовсім добре. На підборідді втрачена частина левкасу, в деяких місцях помічені незначні втрати фарбового шару. В правій частині обличчя і на волоссі йде тріщина в тиньку. Вона помітна й на правій щоці. Все зображення херувима виконано в одному тоні світло-жовтої вохри. В деяких місцях крізь прозору вохру видно фактуру тиньку. В інших місцях вона ущільнюється, утворює тіні, намічає лінію носа і окреслює обриси голови на світлому тлі невеликих крил. Широкими вільними мазками пензля художник легко написав крила та невелике волосся, що невимушено в'ється над головою. Все промовляє за те, що вправний митець писав швидко й невимушено, наче виконуючи якусь звичну вправу. Майже круглу дитячу голову він представив у сильному повороті ліворуч, відкривши глядачеві праву щоку й вилицю. Вуха не видно із-за волосся. Форми обличчя, крил та волосся моделюються світлом і тінню, надаючи зображенню виразної пластичності. Контрастність малювання підсилює життєвість образу. Перед глядачем постає живий образ дитини, для якого властива певна «приземленість», нестача одухотвореності й піднесеності. Все свідчить про барокову спрямованість творчості художника, ім'я якого невідоме. Варто зауважити, що в другій половині XVII ст. зображення херувимів були поширеним мотивом стінописів церков, у станковому малярстві та багатьох творів декоративно-прикладного мистецтва. Вони стали неодмінним атрибутом мистецтва того часу як у Росії, так і в Україні. В Чернігові

можна згадати скульптурні зображення херувимів над вікнами другого поверху південного фасаду дзвіниці, яка входить до складу будинку Колегіуму.

Живописні композиції в нижній частині Троїцького собору відрізняються за своїм характером від розписів у центральному підбанннику. Можливо, тут працювали інші художники. І вони змушені враховувати специфіку виконання живопису саме в цій частині споруди, де люди могли розглядати малювання майже впритул. Невеликий фрагмент живописної композиції був розчищений праворуч від південних дверей храму. Можна припустити, що він ілюструє одну із сцен життя Святої великомучениці Варвари, якій був присвячений південний приділ Троїцького собору. В другій половині XVII ст. культ Святої великомучениці Варвари дуже поширився в Лівобережній Україні. Головним осередком її пошанування став Михайлівський Золотоверхий монастир у Києві, де знаходились мощі Святої Варвари. Нині вони зберігаються в київському Володимирському соборі. Про їхнє перенесення до України йдеться у творі Д. Туптала «О честных мощех святыя великомученицы Варвары». Вперше про Святу Варвару письменник згадав у своєму «Діаріуші». В другому томі «Книги житій святих» Д. Туптало подав оповідь про її життя. Ці твори мали великий успіх в Україні. В 1698 р. житіє і повість про мощі разом з акафістом (автор Іоасаф Кроковський) побачили світ окремою книжкою. Д. Туптало проголосив дві проповіді в Крупицько-Батуринському монастирі з нагоди перенесення туди мощей святої, які є яскравими зразками бароко. Сюжети із її життя міцно увійшли до української усної народної творчості[23]. Набули популярності ікони Святої великомучениці Варвари із житієм. Наприклад, ікона Святої Варвари в житії 1784 р., яка походить з київського Видубицького монастиря. Нині вона зберігається в Національному художньому музеї України. В бічних клеймах твору є сцени побиття Варвари[24].

Реставратори відкрили лише частину композиції на південній стіні Троїцького собору, яка зазнала значних утрат. У цьому місці в стіну щось забивали, і від того в тиньку утворились три великі пробоїни. В деяких місцях пізніші записи зняти не вдалося, а в інших фарбовий шар утрачено. Найкраще збереглись зображення двох людських фігур у центральній частині. Важко щось сказати про кольорову гаму малювання. Але залишки живопису дають можливість говорити про побудову композиції. Всього можна бачити п'ять людських постатей. Дія відбувається на тлі міста, будівлі якого видніються на задньому плані. На середньому плані – невеликий балкон, що спирається на колони. На балконі стоїть чоловік, він нахилився і його ліва рука простягнута донизу. На першому плані зображено кілька людей, які когось (Варвару) б'ють. Саме до них звертається людина з балкона. Подібні сцени побиття Святої великомучениці Варвари описав Дмитро Туптало в своїй «Книжці житій святих» – найвидатнішій пам'ятці агіографічної літера-

[23] Жолтовський П. М. Український живопис XVII – XVIII століть. Київ: Наукова думка, С.98-102.
Федотова М. Димитрий Туптало – игумен Батуринского Николо-Крупицкого монастыря. Батуринська старовина: Зб. наук. праць. Київ, 2008. С.200-211.

[24] Український іконопис XII – XIX ст. з колекції НІМУ: Альбом. Передм. А. Мельника; авт. статті Л. Членова; упоряд. Ю. Литвинець. Хмельницький: Галерея, Київ: Артанія Нова, 2005. Іл.119 на с.172.

тури. У першому виданні цього твору 1695 р. у друкарні Києво-Печерської лаври вміщено благословення патріарха Адріана, датоване 3 жовтня 1690 р.[25]. Отже, «Книжка житій» готувалась автором до друку саме в той час, коли завершались опоряджувальні роботи в чернігівському Троїцькому соборі і виконувались настінні розписи.

У розглядуваній композиції чітко читається плановість побудови. Ми вже згадували про задній, середній і перший плани. Глибина простору підкреслюється і зображенням людських постатей у різних ракурсах і площинах. Таким чином площина стіни зорово руйнується. Треба відзначити вміння художника доцільно використати лінію як важливий засіб ритмічної організації і точність в переданні деталей. Об'єми моделюються засобами світла й тіні. В одязі зображених переважають зелений, червоний і синій кольори.

Невеликі розміри композиції та її розміщення свідчать про те, що художники в своїй роботі не дуже враховували архітектурні членування споруди. Скидається на те, що живописні композиції в цьому місці храму не мали чітко визначених меж. Тому зображення переходило і на площину, перпендикулярну до попередньої. Так само робили й художники під час виконання розписів у Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври, і це є ознакою творчого підходу митців доби бароко.

Одноосібні зображення Іоанна Предтечі та Святої великомучениці Тетяни знаходяться на видних місцях всередині Троїцького собору симетрично відносно головних західних дверей і одразу привертають до себе увагу. При вході праворуч намальовано Іоанна Предтечу. Він зображений фронтально на повний зріст із розгорнутим сувоєм в опущеній до пояса лівій руці. На сувої напис: «Покайтеся, приближибося царствие небесное» (Євангеліє від Матвія. 3,2.). Права рука з витягнутим вказівним пальцем піднята догори. Біля голови напис білими літерами на синьому тлі неба: «Иоанн Предтеча». Іоанн Предтеча (Іоанн Хреститель) в християнських уявленнях є останнім у ряду пророків, які проголосили прихід месії. Він розглядається як безпосередній попередник І. Христа. І. Предтеча проголошує есхатологічну вість: «Покайтесь, бо наблизилось Царство Небесне!» (Євангеліє від Матвія. 3.2.). Цими ж словами починав проповіді й І. Христос (Євангеліє від Матвія. 4.17 та від Марка. 1.15). Образ І. Предтечі в православній традиції займає більш помітне місце, ніж в католицькій. Часто біля його ніг зображалось дерево, в яке встромлено лезо сокири. Це ілюструє текст із Євангелія. В пророцтві про свою майбутню долю І. Предтеча говорить про вже приготовану для нього сокиру. Такий атрибут символізує його майбутню страту, що доповнює і сувій з текстом пророцтва в лівій руці[26].Такий іконографічний тип був поширений в українському образотворчому мистецтві того часу, зокрема в графіці. Для нас найбільш цікавим є зображення І. Предтечі у великій книжці «Зеркало від писания божественного» чернігівського видання 1705 р. (варіант з присвятою І. Мазепі, арк.14). На невеликій гравюрі на дереві (10 х 5,5 см) І. Предтеча

[25] Туптало Д. Книжка житий святых ... на три месяцы вторыя: декемврий, иануарий и февруарий. Д. Туптало. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври. 1695. Арк.30-32.

[26] Аверинцев С. С. Иоанн Креститель, И. Предтеча. Мифологический словарь. Москва, 1990. С.247. Корнеева Н. Иконография Иоанна Предтечи. Юный художник. 1997. №4. с.35-37.

представлений з піднятою догори правою рукою, а ліва тримає сувій. Внизу ліворуч сокира лезом у дереві. Вгорі і внизу вірші з молитвою за гетьмана[27]. Головна увага в малюванні Троїцького собору приділена художником видовженому обличчю І. Предтечі. Митець м'яко моделює його за допомогою світлотіні. Лише інколи він підкреслює чіткими тінями очі, заглиблення відстовбурчених вух і підборіддя. Варто зазначити, що після пізнішого тонування реставраторами ці деталі дещо втратились. Волосся на голові, невеликі вуса і, можливо, борода рудуваті. Верхній одяг зеленого кольору контрастує з кольором обличчя, виділяє його. Це враження підсилює білий круглий німб.

Ліворуч від західного входу зображена Свята великомучениця Тетяна на повний зріст, яка правою рукою граціозно тримає меч. На вигляд їй приблизно 50 років. Ліва рука зупинена на грудях. Голова дещо звернена до лівого плеча, а тулуб прямо до глядача. Погляд широко відкритих очей спрямований у бік, протилежний повороту голови. Тому він здається напруженим і направленим прямо на глядача, під яким би кутом той не дивився б на зображення. Такий прийом був поширений в Західній Європі з часів Відродження. Біля голови зберігся напис червоними літерами на тлі неба: «С. Великомученица Татьяна». Трохи вище він повторений білими літерами більшого розміру. Колористичне вирішення композиції більш складне, ніж попередньої. Обличчя теж в центрі уваги художника. Білий круглий німб навколо голови обрамлений червоною смугою і слугує фоном для обличчя, модельованого м'якою світлотінню. До кольорової гами введено сусальне золото, яким викладена невелика корона на голові.

Зображання Іоанна Предтечі і великомучениці Тетяни в Троїцькому соборі близькі до ктиторських та епітафіальних портретів, які вивішувались на стінах храмів. Саме тому своєю масштабністю, композиційними побудовами і колоритом портрети нагадували стінописи. Зокрема, зображення великомучениці Тетяни більш близьке до портретів Феодосії Палій з дітьми 1686 р., Євдокії Журавко з дітьми 1697 р. пензля Івана Паєвського із Новгорода-Сіверського та дружини Спиридона Ширая з доньками початку XVIII ст.[28]. Їх зближує і загальна композиція із зупиненою на грудях рукою. Ці образи взяті художниками із реального життя. Але митець не заземлює їх, не опускає до буденності. Вони величні і поетичні. Жіночність і граційність властиві зображенню великомучениці Тетяни, що перегукується з іконами «Великомучениць» із Миколаївської церкви Конотопа середини XVIII ст.

Чому ж у цих місцях інтер'єру чернігівського Троїцького собору були намальовані саме зображення Іоанна Предтечі та Святої великомучениці Тетяни? Щоб відповісти на це питання, треба згадати, що в таких місцях споруди часто малювались на стіні або вішались портрети ктиторів храмів, тобто людей, які надавали кошти для його будівництва чи відбудови. Іноді портрети ктиторів знаходились над їхніми похованнями. Наприклад, у Успен-

[27] Маслов С. Етюди з історії стародруків. І – VIII.Київ, 1925. С.56.

[28] Репродукції творів у книжці: Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1981. Іл.62, 70, 94 на с.71, 78, 104.

ському соборі Єлецького монастиря в Чернігові над похованням генерального обозного В.К. Дуніна-Борковського висів його великий портрет, написаний на дерев'яних дошках між 1702 і 1717 роками. Нині він зберігається в Чернігівському художньому музеї. Вважається, що автором цього твору був один із ченців якогось чернігівського монастиря [29]. Портрет ктитора Троїцької церкви Густинського монастиря біля Прилук гетьмана Івана Самойловича був написаний на внутрішній стіні цього ж храму в кінці XVII ст.[30].

Хто ж був ктитором чернігівського Троїцького собору? Про це свідчили вже цитовані написи першої половини дев'яностих років XVII ст., зафарбовані в 1805 р. Отже, починалось будівництво Троїцького собору коштом чернігівського архієпископа Л. Баранович, а завершилось коштами гетьмана І. Мазепи. У книжці Дмитра Туптала (Ростовського) «Руно орошенное», яка вийшла друком у Чернігові 25 квітня 1696 р., висловлюється подяка І. Мазепі за добудову «немалым иждивением» мурованого Троїцького собору в Чернігові і пожертву до нього дорогоцінного кіоту[31]. В документі 1709 р. про пожертви гетьмана І. Мазепи зазначається, що на завершення будівництва і оздоблювальних робіт Троїцького собору в Чернігові виділено 10 тисяч золотих[32]. Мабуть, із цих же коштів облаштована велика срібна шата кіоту чудотворної ікони Іллінської Богоматері 1658 р., яку встановили в Троїцькому соборі в 1695 р. невдовзі після його освячення[33]. Таким чином, наведені документальні дані засвідчують причетність І. Мазепи як ктитора до завершення будівництва і виконання оздоблювальних робіт у чернігівському Троїцькому соборі.

Відомо, що святим патроном І. Мазепи був Іоанн Предтеча (Хреститель). Тому виглядає цілком вмотивованим розміщення зображення І. Предтечі на такому місці в Троїцькому соборі. В той час була звичною традиція малювати образи святих патронів визначних осіб. Наприклад, в іконостасі Преображенської церкви в Сорочинцях 1732 р. знаходяться ікони із зображенням тезоіменних святих гетьмана Данила Апостола та його дружини — пророка Даниїла та святої Уляни. Ікони популярних святих часто перетворювались на портрети замовників. До кінця XVIII ст. таких ікон-портретів писалось досить багато[34].

Цілком можливо, подібне мало місце і в чернігівському Троїцькому соборі. Для перевірки такого припущення необхідно порівняти зображення І. Предтечі з Троїцького собору із словесними описами І. Мазепи та його вірогідними портретами. Спочатку на-

[29] Адруг А. К. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2013. С.80-106.

[30] Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1981. С.68-69.

[31] Украинские книги кирилловской печати XVI – XVIII вв.: Каталог зданий, хранящихся в Гос. библиотеке СССР им. В.И. Ленина / Сост. А. А. Гусева, Т. Н. Каменева, И. М. Полонская. Москва, 1990. Вып. 2. Ч. 2. С.31.

[32] «Не могла старшина підрахувати побожних пожертв ясновельможного» // Пам'ятки України. 1991. №6. С.20-21.

[33] Адруг А., Г. Арендар. Видатна пам'ятка золотарства. Сіверянський літопис. 1999. №6. С.46-52.
Адруг А., Арендар Г. Срібнокарбований кіот пречистої Богоматері. Пам'ятки України. 2009. №1 (січень-лютий). С.10-12.

[34] Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв. Ленинград: Искуссво, 1981. С.96. С.96.

ведемо деякі письмові свідчення сучасників — людей XVII – XVIII століть. Французький дипломат Де Ля Невіль у своїх «Записках про Московію» писав про І. Мазепу, яким він його бачив у 1689 р.: «Цей князь з обличчя негарний, але людина дуже освічена і прекрасно говорить латинською мовою»[35]. Інший французький дипломат Жан Балюз писав у листі наприкінці 1704 р.: «Вигляд у нього суворий, очі блискучі, руки тонкі і білі, як у жінки, хоч тіло його міцніше, ніж тіло німецького рейтаря»[36]. В невиданих паперах Вольтера знайдені такі свідчення анонімного автора 1708 р.: «Мазепа був вельми негарний на обличчя й виглядав приблизно так, як малюють у римській історії великого Манлія»[37]. До того ж часу відносяться записи походного камергера шведського короля Карла XII: «Це був чоловік худий, середнього зросту, з зосередженим виразом обличчя та вусами, закрученими на польський лад» [38].

Несподівано питання про зовнішність І. Мазепи випливло в 1737 р. На іконі «Успіння» в Кам'янському монастирі було виявлено зображення осіб, які надавали допомогу цьому монастирю, – П. Полуботка, гетьманів І. Мазепи та І. Скоропадського. Кам'янський Успенський монастир заснований 1681 р. на березі річки Снов (нині це територія Климівського району Брянської області Російської Федерації). В 1687 р. монастир отримав Універсал і кошти від гетьмана І. Мазепи, було збудовано дерев'яну Успенську церкву, келії і трапезну на честь І. Предтечі (тезоіменного святого І. Мазепи)[39]. Для з'ясування осіб зображених були викликані генеральний підскарбій А. Маркович, генеральний суддя Забіла та генеральний осавул Лисенко. Вони встановили, що «при этом образе никто из написанных персон на гетьмана Скоропадского и изменника Мазепу, и полковника Полуботка нимало не похожи, ибо де гетман Скоропадский был сух, а изменник Мазепа волосом рудяв, долголик и с бородою, а полковник Полуботок был дороден и волосом русяв»[40]. Своєрідним підсумком наведених свідчень може бути опис зовнішності І. Мазепи, зроблений збирачем матеріалів з історії доби Петра І. Голіковим, який помер у 1801 р. Він збігається з іншими описами: «Трохи вищий середнього зросту, аскетичне обличчя, худий, із серйозним виразом та гордим, похмурим поглядом»[41]. Отже, обличчя І. Мазепи вродою не відзначалось і мало такі ознаки – видовжене обличчя («долголик»), рудуватість, можлива наявність бороди і вус.

Треба визнати вслід за іншими дослідниками, що автентичного портрета І. Мазепи (живописного чи графічного) до наших днів не збереглося. Але з-поміж відомих зображень можна виділити кілька таких, які найбільш близькі до наведених словесних описів. Перш за все необхідно назвати гравіровані зображення, вміщені на сторінках лейпціг-

[35] Січинський В. Чужинці про Україну. Київ: Довіра, 1992. С.120.
[36] Іван Мазепа / Упорядкування і передмова В.О. Шевчука. Київ: Веселка, 1992. С.76.
[37] Там само. С.60.
[38] Цит. за: Єнсен А. Мазепа: Історичні картини. Київ: Український письменник, 1992. С.89.
[39] Чернігівщина: Енцикл. довідник / За ред. А. В. Кудрицького. Київ: УРЕ, 1990. С.292.
[40] Цит. за: Жолтовський П. М. Український живопис XVI – XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. С.225.
[41] Єнсен А. Мазепа: історичні картини. Київ: Український письменнк, 1992. С.185.

ського видання «Die Europeische Fama» в 1706, 1708, 1712 роках. Ці гравюри виконав ще за життя І. Мазепи німецький художник Мартін Бернігерот. Вони правили за зразок для пізніших зображень. У Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника зберігається графічний портрет І.С. Мазепи 1706 р. роботи Мартіна Бернігерота (Г–30312). Виконаний в техніці гравюри на міді, відбиток на папері має розміри 14,8 х 8,8 см. Походить твір із колекції Яна Гвалберта Павліковського у Медиці біля Перемишля. Мартін Бернігерот (1670 – 1733 рр.) – німецький гравер, який з 1686 р. працював у Лейпцизі, з 1707 р. – гравер саксонського електора. Виконав багато портретних творів. У 1796 р. цей портрет повторив Даніель Бейел дещо більшого розміру (папір, мідьорит, 19х15 см)[42]. На малюнку в літопису Самійла Величка 1720 р. І. Мазепа виглядає якраз «долголиким» і, мабуть, з невеликою бородою.

Кандидати юридичних наук, професори Національної академії Служби безпеки України І. Гора та В. Колесник провели експертизу семи портретів, які вважають зображеннями І. Мазепи. Для проведення експертизи відібрали фото п'яти зображень, відомих як «портрети Мазепи». На першому етапі привели усі зображення до єдиного формату. На другому етапі звели відформотовані зображення у три таблиці. Далі провели порівняльне дослідження анатомії голови та обличчя портретованих. Порівняння проводилось за формою, розмірами та конфігурацією брів, розмірами і формами перенісся, кінчика носа, контуру облямівки нижньої губи, розміру й форм вушної раковини. Експертна група дійшла висновку, що І. Мазепа зображений на портреті з Андріївською стрічкою із Дніпропетровського художнього музею, на портреті з колекції І. Бутовича (з урахуванням пізніших нашарувань) і на портреті роботи М. Бернігерота. З деякими застереженнями експерти визнали зображення І. Мазепи в Успенському соборі Києво-Печерської лаври і в Літопису С. Величка[43]. На нашу думку, найбільш достовірним портретом І. Мазепи є робота М. Бернігерота. Інші твори ще потребують ретельного мистецтвознавчого дослідження спільно з художниками-реставраторами. Для проведення згаданої експертизи варто було б залучити і чернігівське малювання в Троїцькому соборі.

Таким чином, ми з'ясували, що гетьман І. Мазепа був ктитором чернігівського Троїцького собору. Він мав за небесного патрона святого Іоанна Предтечу (Хрестителя). Порівняння зображення обличчя І. Предтечі в Троїцькому соборі із словесними та гаданими художніми портретами І. Мазепи дозволяє висловити думку, що в образі святого І. Предтечі зображений І. Мазепа. На час виконання розписів у 1690-1695 рр. гетьману було приблизно 50-55 років. Майже на такий вік виглядає і І. Предтеча в Троїцькому соборі. Якщо це так, то перед нами найраніше із відомих прижиттєвих зображень гетьмана.

---

[42] Український портрет XVI – XVIII ст. / Автори-укладачі Г. Бєлікова, Л. Членова. 2-е вид. Хмельницький: Галерея, Київ: Артанія Нова, 2006. С.309, 310, 325.
Павленко С. Іван Мазепа. Прижиттєві зображення гетьмана та його наближених. Київ: Мистецтво, 2018. С.59-63.

[43] Ковалевська О. Нові підходи до пошуку достовірних зображень гетьмана І. Мазепи. Український історичний журнал. 2007. №3. С. 152-167.

На користь такої думки свідчить і така обставина. Коли реставратори зняли верхній пізніший шар фарби, то стало видно, що первісне зображення має численні втрати тиньку та живопису від навмисних пошкоджень. Як відомо, після подій 1708 р. всі зображення колишнього гетьмана були знищені, заховані чи затиньковані. Дуже схоже, що таке саме трапилось з подібними малюваннями і в Чернігові. Треба зазначити, що відомо кілька персоніфікованих зображень І. Мазепи, наприклад в образі Марса. Можна назвати мідьорити І. Щирського «Тріумф Марса» з книжки С. Яворського «Луна голосу, що волає в пустелі» 1689 р. та І. Мигури до панегірику на пошану І. Мазепі 1705 р. Тому виглядає вірогідним зображення І. Мазепи в образі І. Предтечі.

Чому ж навпроти нього в чернігівському Троїцькому соборі намальована великомучениця Тетяна? Може, і вона була тезоіменною святою конкретної особи? Ми вже згадували про такий випадок на прикладі іконостасу Преображенської церкви у Сорочинцях, де були встановлені в 1732 р. ікони тезоіменних святих гетьмана Данила Апостола та його дружини. Там також справа зображення тезоіменного святого гетьмана, а ліворуч – дружини. Подібне могло бути і в Чернігові у 1690-х роках.

У розділі Синодика столичного у XVII ст. Крупицько-Батуринського монастиря «Роды их милостей панов енераллов Войск Его царского пресветлого величества Запорозких» записано таке: «Род его милости пана Иоанна Мазепы. Помяни господи души усопших раб своих Стефана, Евдокии, Варвары, Татьяны, Елены, младеницы Варвары, Іоанна»[44]. Як зазначають дослідники, це єдиний відомий поминальний ряд роду І. Мазепи, який ще остаточно не розшифрований[45]. С. Павленко вважає, що в цьому списку згадано всіх найближчих родичів І. Мазепи, що померли від моровиці чи загинули під час нападу татар у 1674 р. Він висловив припущення, що Олена, згадана в Синодику, могла бути першою дружиною гетьмана. Малась на увазі Олена Загоровська, перший чоловік якої був володимирським суддею. С. Павленко також веде мову про Ганну Половець як дружину І. Мазепи. Вона була дочкою білоцерківського полковника Семена Половця. Перший її чоловік — полковник Самуїл Фридрикевич[46]. В.Л. Модзалевський також згадує дочку Семена Половця як дружину І. Мазепи. Однак дослідник не наводить її імені й називає прізвище її першого чоловіка — Самуїл Фридрихович Козма. За даними В.Л. Модзалевського дочка С. Половця стала дружиною І. Мазепи в 1668-1669 роках, а померла гетьманша в 1702 р.[47].

Здається зовсім не випадковим збіг згадки імені Тетяни в поминальному ряду роду І. Мазепи в Синодику і зображення великомучениці Тетяни в чернігівському Троїцькому соборі. Навпроти персоніфікованого зображення І. Мазепи у вигляді святого І. Предтечі

[44] Синодик Крупицько-Батуринського монастиря. Підгот. до друку та вступні зауваги І. Ситого. Сіверянський літопис. 1997. №5. С.56.

[45] Кривошея В. Синодик Крупицько-Батуринського монастиря як історичне джерело. Сіверянський літопис. 1997. №5. С.66.

[46] Павленко С. Міф про Мазепу. Чернігів: Сіверянська думка, 1998. С.171.

[47] Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. Киев, 1912. Т.3. С.288.

могло бути зображення його дружини у вигляді великомучениці Тетяни. Можливо, Тетяною звали дочку С. Половця (мабуть, не випадково В.Л. Модзалевський не називає її імені), а ім'я Ганна з'явилось у літературі помилково. Не можна виключати й того, що Тетяна – це християнське ім'я жінки. За підрахунками С. Павленка дочка С. Половця була на 5-6 років старшою від І. Мазепи[48]. Згадувані зображення в чернігівському Троїцькому соборі не виключають такої можливості.

Отже, на основі всього викладеного можна зробити такий висновок. Цілком вірогідно, що зображення І. Предтечі і великомучениці Тетяни в чернігівському Троїцькому соборі мають портретні риси І. Мазепи та його дружини. В цьому випадку маємо найраніше з відомих прижиттєвих зображень гетьмана. Обидві ці композиції є чудовими зразками українського живопису XVII ст., створеними в Чернігові в 1690-1695 рр.

За всіма ознаками до того ж часу відносяться відкриті малювання у квадратних нішах на західному фасаді чернігівського Троїцького собору. Варто зазначити, що зовнішні розписи давніх споруд мало вивчені. Дослідники до них звертались досить рідко. Найчастіше в літературі зустрічаються лише окремі згадки. Причина неуваги вчених до таких творів полягає перш за все в незадовільній збереженості зовнішніх розписів. Кліматичні і антропогенні впливи протягом багатьох століть загрожували їхньому існуванню і часто знищували декорації фасадів. В результаті дії цих чинників малювань збереглось дуже мало. Фрагментарність і погана збереженість становили і становлять серйозну перешкоду для їхнього наукового вивчення.

Розвиток традицій фасадних малювань в цілому майже не вивчався, і до цього часу метод досліджень зовнішніх розписів не розроблений. Спеціальних робіт з цієї тематики вельми мало і присвячені вони головним чином розписам пам'яток середніх віків. Перш за все варто назвати праці М.А. Орлової про розписи фасадів пам'яток Візантії, Давньої Русі і Балкан. У них давньоруські пам'ятки Чернігова з розписами лише згадуються[49]. До зовнішніх розписів споруд доби Київської Русі Києва й Чернігова звертались київські дослідники Ю.С. Асєєв та І.Ф. Тоцька. Певним чином торкався цього питання чернігівський дослідник А.А. Карнабід. Зовнішні розписи XVII – XVIII століть не вивчались, а малювання того часу в Троїцькому соборі залишились поза увагою дослідників.

Традиція оздоблювати фасади споруд монументальним живописом здавна існувала у країнах православного світу. На теренах Київської Русі фресковий монументальний живопис відомий уже з X–XI століть.Традиції оздоблення фасадів будівель продовжились на Лівобережній Україні і в Чернігові в XVII – XVIII вв. Одним із прикладів цього є чернігівський Троїцький собор 1679 – 1695 рр. Три його фасади мають рівноцінні композиції й пластичну обробку. Дещо відрізняється східний фасад з трьома апсидами. Оздоблення фасадів храму становлять своєрідно витлумачені ренесансно-барокові

[48] Павленко С. Міф про Мазепу, Чернігів: Сіверянська думка, 1998. С.171.

[49] Орлова М. А. О традиции наружных росписей древнерусских храмов XI – рубежа XV – XVI вв. Средневековое искусство. Русь. Грузия. Москва, 1978. С.106-117. Орлова М. А. Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Византия. Балканы. Древняя Русь. Москва: Наука, 1990. 240 с.

форми архітектурного ордеру, які виступають як декоративні елементи. Горизонтальні членування – міжповерховий та вінцевий карнизи, а вертикальні – пілястри. Своєрідну ордерну композицію мають портали входів. На всіх фасадах у двох ярусах влаштовані квадратні й прямокутні вертикально видовжені ніші. Вони обрамлені «вухастими» лиштвами з фронтончиками.

У прямокутних нішах першого ярусу замість скульптури (як у західній архітектурі) збереглися пізніші малювання – зображення святих XIX ст. В шести квадратних нішах у верхній частині першого ярусу західного фасаду Троїцького собору реставратори в 1970-х роках відкрили розписи 1690-х років. Мабуть, у XIX ст. малювання в нішах закрили товстим шаром тиньку в такий спосіб, що на їхньому місці утворилась площина на одному рівні з усією стіною. Квадратні ніші обрамлень чи лиштв не мають. Лише внизу є поличка з невеликим виступом. Всього таких ніш з розписами шість. По три з кожного боку західного входу. По дві ніші обабіч входу в площині західного фасаду та по одній на північній й південній стінах західних веж Троїцького собору. Ці малювання досі не вивчались. Після видалення заповнень квадратних ніш постали поясні зображення святих. Не всі вони збереглися в задовільному стані. Втрати зафіксовані в кожній композиції. Особливо постраждали малювання в південній частині західного фасаду храму. Мабуть, це сталось через те, що ця ділянка стіни завжди перебуває в тіні від південної вежі, і тому атмосферна волога інтенсивно руйнувала тиньк з живописом саме в цьому місці.

Щодо зображених в нішах осіб можна сказати, що круглі німби навколо голів символізують їхню святість. Одразу ліворуч від центрального входу у квадратній ніші зображений Ісус Христос у терновому вінці. Його голова дещо схилена до лівого плеча. Напівзакриті сумні очі звернені донизу. Видовжене обличчя обрамляє невелике волосся та круглий німб. Кисті обох рук знаходяться перед корпусом. Пальці лівої руки, яка лежить зверху, підтримують спис, загострена частина якого сягає майже верхнього лівого кута ніші. На оголене тіло І. Христа накинуто тканину з широкими складками. Права рука підтримує її перед собою знизу, яка своїми складками вигинається додолу. Тут маємо західний варіант цієї композиції. По всій композиційній площині втрати фарбового шару, особливо в нижній частині. Художник моделює об'єми головним чином за допомогою світлотіні. Він уникає дрібних і незначних деталей і враховує відстань малювань до глядача, яка становить більше п'яти метрів. Складки одягу і зображення рук мають узагальнені форми. Більше уваги маляр приділив обличчю з великими очима, видовженим носом, тонкими бровами і невеликими вусами. Характерно використання локальних кольорів.

Ліворуч у такій самій ніші намальовано поясне зображення Святого великомученика-воїна. Про це свідчить спис у лівій руці зображеного та галузка й хрест у правій. Ці атрибути та коротке волосся на голові дозволяють зробити припущення, що тут представлений Святий великомученик Георгій. Форма хреста в цій композиції походить від Т-подібного так званого «антонівського» хреста, пов'язаного з іменем Святого Антонія Великого. В руці Георгія він має форму семикінцевого, який часто зображувався в росій-

ських іконах[50]. Хрести подібної форми можна бачити в графічному творі І. Мігури 1700 р. (Свята великомучениця Варвара) та на титульному аркуші чернігівського видання «Нового заповіту» 1717 р. (І. Христос з хрестом)[51]. Треба згадати також подібне зображення хреста на заставці рукописного «Служебника Лазаря Барановича» 1665 р., створеного у Новгороді-Сіверському[52]. Корпус і голова святого представлені в фас. Ледь видовжене обличчя світлого вохристого кольору, в затінених місцях до темнокоричневого. Більш темними виділяються тонкі брови і невеликий рот. Ніс тонкий і довгий. Навколо голови світлий круглий німб, зовні обведений темнокоричневою смугою. Невелике волосся темного кольору. Нижній світлозелений одяг підперезаний нешироким поясом. Плечі і передпліччя вкриває накидка брунатного кольору. В тінях вона набуває темного червоного кольору, а на світлих місцях до білого. На грудях накидка з'єднана, мабуть, застібкою (тут утрачено фарбовий шар). Загальне тло композиції темного синього кольору.

Далі ліворуч на південній стіні північно-західної вежі в квадратній ніші намальована жіноча напівфігура. Свята підтримує руками перед собою хрест уже згаданої форми та галузку. Ліва рука її зупинена на грудях, а права майже на поясі. Навколо голови круглий німб. На фігурі і на тлі повсюдно втрати фарбового шару. Значно гірше збереглися живописні композиції праворуч від головного західного входу до храму. Дві композиції одразу вправо від входу представляють невідомих великомучениць з хрестами та гілками. Збереглися лише обриси постатей та деякі деталі. Наприклад, у другій ніші великомучениця тримає перед собою в лівій руці біля грудей книжку. Нарешті, в останній ніші на північній стіні південно-західної вежі можна розрізнити колесо. Цей атрибут свідчить, що перед нами зображення великомучениці Катерини. Образи великомучениць та Ісуса Христа в терновому вінку цілком вмотивовані у монастирському храмі. В кінці 1980-х років чернігівський Троїцький собор став діючим храмом, і ці ніші були закладені щитами із зображеннями інших святих.

Унікальний твір монументального малювання був створений у другій половині XVII ст. на південному фасаді чернігівської Іллінської церкви. Це стало відомо з книжки Д. Туптала «Руно орошенное», яка побачила світ у Чернігові 1697 р. Зокрема у виданні сказано таке «положена есть зде икона Пречистого Покрова еи з честным омофором, на нем же изображены суть часы, наукою математикою размеренны з вершами надписанными. Сей образ написан есть прекрасно на стене церковной Святого Пророка Илии от вне зряцной на полудень величеством в долготу локтей пяти, яко не токмо близ проходящий, но и поодаль лугом (там бо путь великий в Чернигов обретается) мимо ходящим поклоняються Пречистому ея образу. Сия икона прекрасно списаниа слону воссиявшу указует часы неложно во дни токмо. Сию преблагословенную Деву

[50] К.В.П. История развития формы креста. Краткий курс православной ставрографии. Москва, 1997. С.5-6, 18-19.

[51] Логвин Г. Н. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI – XVIII ст. Київ: Дніпро, 1990. Іл. 263, 316.

[52] Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. Київ: Видавництво АН УРСР, 1960. Іл.87 на с.137.

Богородицу в Чудотворном своем и Преудивительном образе в сем монастырю Святой и Живоначальной Троицы Ильинском Черниговском»[53]. Отже, на південному фасаді чернігівської Іллінської церкви була зображена композиція «Покрова Богородиці» висотою 2,25 м, тобто приблизно на 50-70 см вище людини середнього зросту. Щоб наочно уявити настінну композицію, треба звернутись до гравюри на міді, вставлену між аркушами 103 і 104 у примірнику видання, описаного Т.Н. Камєнєвою. Про те, що на цій гравюрі маємо зображення сонячного годинника, першою із дослідників написала саме Т.Н. Камєнєва[54]. До цього зображення сонячного годинника звернувся І.М. Ситий[55].О.І. Травкіна зазначила, що Покрова Богородиці представлена на гравюрі у західному варіанті у поєднанні з типом «Непорочне зачаття». Вона вважає причетними до створення годинника Л. Крщоновича і І. Щирського, хоча гравюра не має підпису[56].

Отже, маємо цікавий факт появи в Чернігові монументального розпису на південному фасаді Іллінської церкви у вигляді композиції «Покрова Богородиці» у західному варіанті разом із сонячним годинником. Стрічка з позначеннями годин сприймається як омофор, який Богоматір тримає перед собою. Тобто можна говорити про поєднання західної і східної традицій зображення «Покрови Богородиці». Вона стоїть на півмісяці гострими рогами догори. Цю овальну форму повторюють клубочки хмар внизу, які виступають своєрідною основою всієї композиції. Вгорі по центру представлено гномон у вигляді горизонтального стрижня на стіні, що кидає тінь, яка показує години. В правому горішньому куті (для глядача) зображення людського обличчя вказує напрямок сонячних променів. Графічна композиція обведена лінійною рамкою по периметру.

Книжка «Руно орошенное» у чверть аркуша, а гравюра у піваркуша, тобто гравюра може бутм самостійним станковим твором. Графічний твір міг виконати і Л. Крщонович (відомі його графічні твори), але думка схиляється більше до І. Щирського, який робив проєкти-замовлення гаптованих творів, витворів золотарів та художньої кераміки[57]. Хто ж втілив задум на фасаді Іллінської церкви? На нашу думку, живописний твір цілком міг виконати І. Щирський, який є автором підписаного власною рукою твору – ікони Лю-

[53] Туптало Д. «Руно орошенное» / Підгот. тексту, передмова та комент. О. Тарасенка. Сіверянський літопис. 2009. №4. С.166.

[54] Каменева Т. Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания. Гос. ордена Ленина библиотека СССР им. В.И. Ленина. Труды. Москва, 1959. Т.3. С.362.

[55] Ситий І. Дедикація ясновельможному Іоанну Мазепі – шедевр чернігівського друкарства. Україна між Польщею і Росією: матеріали міжнародної наук.-практич. конф., приуроченої до 330-ї річниці Вічного миру (1686) і 350-ї річниці Андрусівського перемир'я (1667)/ (23 грудня 2016, м. Київ. Ніжин, 2016. С.122-123. С.115-126.

[56] Травкіна О. І. Про сонячний годинник другої половини XVII ст. на Іллінській церкві при Антонієвих печерах м. Чернігова. Сіверщина в історії України. Ніжин, 2021. Вип. 14. С.128-132.

[57] Адруг А. К. Декоративне мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: SCRIPTORIUM, 2022. 152 с.: іл.

бецької Богоматері[58]. Тобто І. Щирський міг виконати настінний розпис не лише як графічний, а і як малярський твір. Якими матеріалами і технікою це було зроблено, зараз сказати важко. Про те, що це була живописна композиція, можуть свідчити слова Д. Туптала у згаданій книжці: «Сия икона прекрасно списанная».

Отже, в чернігівському Троїцькому соборі в 1690–х роках були створені внутрішні і зовнішні настінні розписи. Неповна і незадовільна збереженість малювань не дає змоги повністю відтворити всю систему стінописів. Ми розглянули докладніше, ніж це було зроблено раніше, історію обстеження живопису і відкриття фрагментів первісних внутрішніх малювань. Більш докладно викладені особливості іконографії первісних розписів на основі відкритих фрагментів. Відтворена система стінописів виглядає таким чином. У головному куполі знаходилось зображення Новозавітньої Трійці. На нашу думку, композиція була близькою до подібного малювання у Троїцькому соборі Густинського монастиря біля Прилук. Це – західний варіант. Бог-отець тримає перед собою мертве тіло І. Христа. В центрі голуб як символ Святого Духа. Обабіч і навколо – серафими, херувими та фігури архангелів. Між вікнами підбанника зображення пророків. На відкосах вікон – декоративні композиції із листя аканта. На площині барабанного кільця знаходився напис про побудову та освячення чернігівського Троїцького собору. Поряд з написом зображення херувима. У нижній чатині храму біля південних дверей знаходилась, мабуть, композиція із житія святої великомучениці Варвари. Всередині Троїцького собору обабіч західного входу відкриті живописні зображення Іоанна Предтечі та святої великомучениці Тетяни. На основі порівняльного аналізу та залучення писемних і образотворчих джерел ми дійшли висновку про вірогідність зображення в образах цих святих Івана Мазепи та його дружини. Встановлено, що первісні зовнішні розписи чернігівського Троїцького собору збереглися незадовільно. Традиційно на західному фасаді монастирського храму постали постаті великомучеників та Ісуса Христа в терновому вінку. Відкриті фрагменти первісного живопису засвідчують роботу досвідчених митців, у творчості яких виразно виявились риси бароко.

За свідченням Д. Туптала, на південному фасаді чернігівської Іллінської церкви знаходилась композиція «Покрова Богородиці», в іконографії якої поєдналися західна і східна традиції. Це – унікальний випадок, коли зображення Богоматері було частиною сонячного годинника. Автором і виконавцем твору цілком міг бути гравер і маляр І. Щирський, творчості якого властиві яскраві риси бароко.

3.2. Станковий живопис

3.2.1. Іконопис

Ікони в Чернігові з'явились ще за часів Київської Русі. В місті велось храмове будівництво, і для облаштування церков потрібні були ікони. Спершу їх привозили із Візантії.

[58] Міляєва Л. Чудотворні ікони Богородиці в Києві XVII ст. та образ Любецької Богоматері пензля І. Щирського. Записки наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. Праці секції мистецтвознавства. Львів, 1994. Т.227. С.124-140.

А згодом за візантійськими прототипами писались нові твори на нашій землі. Вірогідно і чернігівська чудотворна ікона «Єлецької Богоматері» XI ст. походила від візантійських зразків. У Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського протягом довгого часу знаходилась пам'ятка давнього українського живопису – чудотворна ікона «Єлецької Богоматері». Її фоторепродукції публікувались у спеціальній літературі. Описи твору, згадки про нього вміщувались у багатьох виданнях про Чернігів та українське мистецтво. Незважаючи на це, пам'ятка багато в чому залишається невідомою і загадковою. Вона являє собою своєрідну історичну композицію, яка поєднала зображення міського краєвиду, чудові мотиви чернігівської природи, елементи образотворчого фольклору. Сама ікона, що явилась на ялині, намальована вгорі на тлі розлогих гілок, які покривають собою Чернігів, зображений внизу.

Уперше про чернігівську ікону «Єлецької Богоматері» писав відомий український письменник XVII ст. архімандрит Єлецького монастиря в Чернігові Іоаникій Галятовський у своїй книжці «Скарбница потребная», (Новгород–Сіверський, 1676 р.). Ця книжка повністю присвячена чернігівській іконі «Єлецької Богоматері» з «чудами своїми», які називаються «великими скарбами». До книжки увійшли 32 легенди про ікону. І. Галятовський зокрема писав: «На том месцу од людей идучих образ пресвятой Богородици променями светлыми як огнем оточеный есть виденый и знайденый давних часов на дереве еловом. Потвержают гисторию тую и теперь обывателе теж московскіи, бо в Москве на ринку и по местах инших в России Великой образи такіи продают, где намаліовано дерево єловое альбо єлину з галузями зеленими, межи тими галузями зеленими високо сидячая єст намаліована родителка божая на своих коленах дитятко, Христа сидячого, под пахи левою рукою держачая, а Христос в левой руце держит хартию звитую. Такий образ пресвятой Богородици з Великой Россіи, з места Володимера, Никита Федорович Козел и брат его меншій Матвей Федорович Козел року 1676, месяца генваря, привезли до Чернигова на ярмарок под час Богоявления святого, который образ у них купивши Константин Константинович Мезопета оддал в Чернигове месяца того же генваря 11 дня до церкви Богородици Єлецкой, же в Чернигове на єлине знайденый єсть образ пресвятой Богородици, светлостю великою ся полыскуючый»[59]. Далі І. Галятовський зазначив, що ікона, знайдена в XI ст. на ялині, була з Чернігова до Москви перенесена під час війни, але якої саме, він не вказав[60].

У майбутньому це стало причиною того, що деякі дослідники по-різному визначали час вивезення до Москви давньої ікони. Одні вважали, що це відбулося в 1579 р., коли польські війська захопили Чернігів. Це твердження ґрунтувалось на згадці про цю подію у книжці І. Галятовського. Але ж він писав про неї лише з метою довести, що Чернігів у XVI ст. входив до складу Московської держави, і Єлецький монастир відновив тоді хтось із московських князів. Про захоплення Чернігова поляками в 1610 р. І. Галятовський роз-

[59] Галятовський І. Скарбница потребная. Галятовський І. Ключ розуміння. Київ, 1985. С.35.
[60] Там само.

повідав теж для підтвердження думки про перебування Чернігова під владою князів із Москви. І жодним словом письменник не обмовився про вивезення ікони з Чернігова під час тих подій.

О. Шафонський писав у 1786 р., що ікона «Єлецької Богоматері» в чернігівському Успенському соборі зовсім не та, що була знайдена на ялині, а лише її зображення. Справжня ж ікона невідомо куди поділась. Далі він повторив розповідь І. Галятовського про привезення ікони до Чернігова в 1676 р.[61]. О. Богаєвський повторив відомості про явлення ікони на ялині в 1060 р. Він писав про втрату справжньої ікони в 1611 р. Замість неї існує точна копія. Оригінал же знаходився на той час, за загальною думкою, в соборі міста Харкова[62]. В «Историко-статистическом описании Харьковской епархии» 1857 р. стверджувалось, що в Успенському соборі в Харкові в той час знаходилась справжня ікона «Єлецької Богоматері». Далі викладена історія ікони з посиланням на «Скарбницю» І. Галятовського. Мабуть, уперше представлена історія появи ікони у Харкові. За словами старожилів, у 1687 р. князь Данило Барятинський під час повернення із Кримського походу захворів у Харкові і, помираючи, передав ікону до харківського Успенського собору. Стверджувалось, що харківська ікона повністю відповідала її опису в «Скарбниці» І. Галятовського[63].

Варто відзначити помилковість твердження про те, що в 1470 р. київський князь Симеон Олелькович відбудував Єлецький монастир в Чернігові. З цього приводу І. Галятовський писав: «1470 р. Симеон Олелькович князь киевский, одновил и направил. Елецкая теж церковь, зопсованная од Батыя была потым (дается ведати) направлена от кого з великих князей московских»[64]. А далі автор доводив наявність Чернігова у складі Московської держави.

Ф. Гумілевський навів згадану цитату про явлення ікони із «Скарбниці» І. Галятовського. Зазначалось також, що під час війни в 1579 р. ікона «Єлецької Богоматері» була взята із Чернігова до Москви князями Барятинськими. Далі повторена оповідь про передачу ікони в 1687 р. до харківського Успенського собору. А в чернігівському Успенському соборі знаходиться «список» ікони «Єлецької Богоматері»[65].

Чернігівській іконі були присвячені окремі статті. Найбільш повна з них побачила світ на сторінках «Черниговских епархиальных известий» 1878 р. Автор допустив уже помилки в тлумаченні джерел[66]. П. Лебединцев вважав, що на іконі, яка явилась на дереві

---

[61] Шафонський А. Черниговского наместничества топографическое описание. Киев, 1851. С.267.

[62] Богаевский А. Краткое описание достопримечательных древностей города Чернигова. Черниговские губернские ведомости. 1851. №42. Отд. II. С.59. Часть неофиц.

[63] Историко-статистическое описание Харьковской епархии. Москва, 1857. Отд. II. С.10-13.

[64] Галятовський І. Вказ. праця. С.352-353.

[65] Гумилевский Ф. Елецкий монастырь. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн. 3. С.4, 30.

[66] Чудотворная икона Богоматері Елецкия Черниговския. Прибавления к Черниговским епархиальным известиям. №11. 15 марта 1878 г. С.169-171. Часть неофиц.

в XI ст., не було зображення ялини. Ікона, що знаходилась в чернігівському Єлецькому монастирі в 1890 – х роках (час написання статті), походить не з XI ст. З посиланням на «Историко-статистическое описание Харьковской епархии» автор писав, що справжня ікона «Єлецької Богоматері» взята до Москви під час війни 1579 р. В 1687 р. князь Д. Барятинський залишив ікону в Харкові. На думку П. Лебединцева, на цій іконі Богоматір зображена так само, як і в чернігівській. Він дійшов висновку, що явлена ікона XI ст. втрачена[67]. Незважаючи на це, в деяких виданнях продовжували стверджувати, що в Харкові знаходиться справжня стародавня ікона «Єлецької Богоматері» XI ст.[68].

Таку ж думку обстоював і П.М. Добровольський. Він розповів про переховування ікони в стіні Успенського собору, переповів, як потрапила вона з Чернігова до Москви, а потім і до Харкова. Автор процитував «Скарбницю» І. Галятовського, подав розміри чернігівської ікони[69]. О. Єфимов стверджував, що стародавня ікона «Єлецької Богоматері» знаходилась на початку XX ст. в харківському кафедральному соборі. Автор переповів історію ікони[70]. Ф. Васютинський вважав ікону «Єлецької Богоматері» з чернігівського Успенського собору давньою копією справжньої ікони, яку в XVI ст. князі Барятинські забрали до Москви. В 1686 р. князь Д. Барятинський передав її до харківського Успенського собору[71].

Г.Н. Логвин датував чернігівську ікону «Єлецької Богоматері» XVII ст. і вважав її копією більш давнього твору. Він висловив припущення, що чернігівську ікону створив художник Григорій Константинович, який у 1658 р. написав в Чернігові ікону «Іллінської Богоматері»[72]. П.М. Жолтовський відзначив барвистість, строгість і стриманість «у вирішенні внутрішнього і зовнішнього руху»[73]. П.О. Білецький розглядав чернігівську ікону «Єлецької Богоматері» не як копію втраченого давнього оригіналу, а як своєрідну історичну композицію. Він підкреслив «фольклорне мислення» художника-живописця високого фахового рівня, датував твір невідомого чернігівського художника кінцем XVII – початком XVIII століть[74].

В.Г. Пуцко вважав, що зараз не можна мати повного уявлення про загальний характер

---

[67] Лебединцев П. По поводу 900-летия черниговской архиерейской кафедры. Древние монастыри в Чернигове. Черниговский Елецкий Успенский монастырь. Киевская старина. 1892. Октябрь. С.7.

[68] Юбилейный сборник в память 900-летия епископской кафедры в г. Чернигове. Чернигов, 1893. С.104. 272.

[69] Добровольский П. М. Черниговский Елецкий Успенский первоклассный монастырь: историческое описание. Чернигов, 1900. С.5, 101-193.

[70] Ефимов А. Черниговский Елецкий монастырь Успения Пресвятыя Богородицы со времени основания и до наших дней (1060-1903 год): святыни и достопримечательности обители. Чернигов, 1903. С.12, 45-46.

[71] Васютинский Ф. Чернигов, его святые храмы, чудотворные иконы и месточтимые святыни. Чернигов, 1911. С.22.

[72] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. С.94.

[73] Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. С.52.

[74] Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть. Київ: Мистецтво, 1981. С.42-43.

давньої ікони «Єлецької Богоматері» XI ст. Зважаючи на копії ікони, він допустив можливість існування у другій половині XI ст. іконографічного типу, невідомого тогочасному візантійському мистецтву. На думку дослідника, прототип цієї ікони походить безпосередньо від італійського зразка доби Ренесансу. Появу саме такої ікони в чернігівському Єлецькому монастирі можна віднести до другої половини XV ст., коли за переказами віднайдена ікона, замурована в стіні Успенського собору[75]. Є.А. Ємельянова звернула увагу на взаємозв'язок між легендою про явлення ікони та заснування монастиря на грецькому острові Хіос на межі XVI – XVII століть і версією, викладеною І. Галятовським. Авторка статті коротко переповіла історію чернігівської ікони і зробила висновок, що після втрати ікони в 1610 р. новий варіант композиції наклався на давній, можливо, за участю І. Галятовського[76].

Підсумовуючи огляд літературних джерел, треба зазначити, що вони значною мірою базуються на свідченнях І. Галятовського, викладених у книжці «Скарбница потребная» 1676 р., яка вийшла з друку всього через кілька місяців після привезення ікони з Володимира. Автори видань XIX і XX століть використовували й інші джерела, висловлювали деякі нові міркування, які проте не завжди були достатньо вмотивовані. Більшість дослідників XIX і XX століть вважали, що ікону «Єлецької Богоматері» часів Київської Русі забрали до Москви в 1610 р. князі Барятинські. В 1687 р. тяжко хворий князь Данило Барятинський залишив ікону в харківському Успенському соборі. Дореволюційні автори вважали, що ікона із чернігівського Успенського собору написана невідомо ким і коли. Вона сприймалась лише як копія стародавньої ікони «Єлецької Богоматері», яка за усталеною думкою зберігалась в Успенському соборі у Харкові.

Таким чином, точно невідомо, коли була створена існуюча ікона «Єлецької Богоматері» для чернігівського Успенського собору. Невідоме й ім'я автора. Необхідно розглянути питання атрибуції, уточнити деякі моменти із історії цієї пам'ятки живопису, починаючи з часів Київської Русі. Постає завдання звернутись до матеріальної характеристики пам'ятки та особливостей її іконографії. Варто також порівняти ікону з іншими її варіантами та графічним зображенням у книжці «Скарбница потребная» І. Галятовського 1676 р.

Легендарне явлення ікони «Єлецької Богоматері» відбулося згідно з написом на іконі із харківського Успенського собору 6 лютого 1060 р. на ялині на одному з відрогів високого правого берега Десни на захід від чернігівського Дитинця. На тому місці згодом заснований монастир з головним храмом на честь Успіння Богоматері. Ікона XI ст., мабуть, являла собою зображення Богоматері з дитиною без архітектурного пейзажу. Якою вона була, зараз сказати важко. Ікону зображали пізніше на тлі гілок над містом, а також на великому портреті В. Дуніна-Борковського початку XVIII ст. В усіх випадках власне ікона

[75] Пуцко В. Про іконопис Чернігівщини. Літературний Чернігів. 1997. №10. С. 107. Пуцко В. Ренессансные схемы русских икон Богоматери, Елецкая и Казанская: Н. П.Кондаков (1844–1925). Личность, научное наследие, архив. К 150-летию со дня рождения. СпБ, 2001. С.91-99.

[76] Емельянова Е.А. «Сказание о чудотворной иконе Елецкой Богоматери в книге И. Галятовского «Скарбница потребная». Книжка в пространстве культуры. 2007. №1(3). С.135-142.

писалась однакового розміру. Під час монголо-татарської навали у жовтні 1239 р. Чернігів спалили й поруйнували. Можливо, тоді ікону (як вважають деякі автори) замурували в стіні Успенського собору.

Після відновлення монастиря ікону «Єлецької Богоматері» знову встановили в Успенському соборі. Коли це сталось, зараз сказати важко. До Москви ікону забрали князі Барятинські – нащадки чернігівського князя Святослава Ярославича, який і заснував Єлецький монастир. Це могло статись як у XVI ст., так і на початку наступного XVII ст. під час одного з нападів поляків на Чернігів, який тоді знаходився в складі Московської держави. Як писав І. Галятовський, в XVII ст. в Росії набули популярності живописні композиції із зображенням ікони «Єлецької Богоматері» на тлі міського пейзажу. Один з таких творів у січні 1676 р. привезли до Чернігова на Богоявленську ярмарку брати Микита і Матвій Козли з російського міста Володимира. Ікону в них купив К.К. Мезопета і передав її до Успенського собору Єлецького монастиря. К.К. Мезопета ще з часів Богдана Хмельницького служив офіцером царського війська солдатського полку чернігівського гарнізону. З січня 1671 р. до листопада 1682 р. – капітан, а в 1686 – 1687 роках – майор. У січні 1671 р. їздив до Москви з листом від архімандрита чернігівського Єлецького монастиря І. Галятовського до думного дворянина А. Матвєєва з проханням про допомогу. Помер після 1687 р.[77]. У «Розписному списку» чернігівської фортеці 1682 р. К.К. Мезопета значиться як капітан Чернігівського солдатського полку[78].

Скласти уявлення про привезену ікону можна лише за словесним описом І. Галятовського та гравюрою у книжці «Скарбница потребная» 1676 р. (на звороті титульного аркуша). Певно, це було зображення ікони на ялині на тлі архітектурного пейзажу. Мабуть, вона була дуже подібна до харківської ікони. Через деякий час з якихось причин вона була втрачена. Натомість написали нову ікону, яка увійшла до складу іконостасу Успенського собору, а потім потрапила до Чернігівського історичного музею. Це сталось, вірогідно, вже після смерті І.Г алятовського, яка настала в 1688 р. Інакше в зв'язку з появою нової ікони, напевно, залишилася б якась писемна згадка письменника про цю подію.

Ікона «Єлецької Богоматері» потрапила до Чернігівського історичного музею із Успенського собору Єлецького монастиря в 1930 р. Бомбардування Чернігова німецькою авіацією 23 – 27 серпня 1941 р. викликало велику пожежу і не дозволило евакуювати всі коштовності музею. 63 найбільш вартісні твори мистецтва (серед них й ікону «Єлецької Богоматері») замурували у підвалі будинку музею. Деякі твори, в тому числі й ікону, врятував від вогню інспектор у справах архівів, музеїв і заповідників С. Екземплярський і передав до німецької військової комендатури[79]. Згодом ікона опинилась у діючому чернігівському Спасо-Преображенському соборі. 16 – 17 липня 1945 р. комісія Комітету у справах архітектури при Раді Народних Комісарів СРСР обстежила пам'ятки архітекту-

[77] Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. Киев,1912. Т.3. С.263.

[78] «Росписной список» чернігівської фортеці 1692 р. /Підгот. до друку і вст. стаття С.О. Половникової. Чернігівська старовина: Зб. наук. праць, присвяч. 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.93.

[79] Арендар Г., Лихачова С. Чернігівський історичний музей у 20-90-і роки. Родовід. 1996. № 2 (14). С.52.

ри Чернігова. Члени комісії звернули увагу керівництва Чернігівського історичного музею на необхідність реставрації ікони «Єлецької Богоматері», яка являє велику історичну цінність. На той час ікона знаходилась у Спасо-Преображенському соборі[80]. В 1948 р. ікону «Єлецької Богоматері» повернули до Чернігівського історичного музею, де вона увійшла до складу постійної експозиції. За час перебування в музеї проводились реставраційні роботи. Вперше у 1954 – 1955 роках художник-реставратор Г.Р. Вдовиченко із Київських науково-дослідних реставраційних майстерень доповнив втрати шару левкасу у нижній частині, а також закріпив левкас і фарбовий шар. У 1985 р. художниця-реставраторка Чернігівського архітектурно-історичного заповідника Р.М. Боголюб провела комплекс реставраційних робіт[81]. 1 квітня 1999 р. ікона «Єлецької Богоматері» передана до Єлецького монастиря в Чернігові. У 2017-2018 роках реставраторка вищої кваліфікаційної категорії Національного науково-дослідного реставраційного центру України Л.В.Михайловська провела ряд реставраційно-консерваційних заходів. Було відновлено зв'язок між фарбовим шаром, левкасом та основою, видалено попередні реставраційні вставки, укріплена деревина. Підведено реставраційний левкас. Видалено пилове забруднення, записи та потоншене лакове покриття. Місця втрат тоновано в тон авторського живопису з елементами реконструкції. Твір укрито захисним шаром лаку[82].

Розглядуваний твір написаний темперними і олійними фарбами на левкасі на двох широких дерев'яних дошках, які із зворотного боку мають виразні сліди – заглибини після обробки стругом. Дошки скріплені між собою двома врізаними односторонніми шпугами, які не доходять до правого боку на 6 см. Протягом всієї довжини дошки скріплюють із зворотного боку п'ять дерев'яних врізаних «ластівчиних хвостів» та три металеві стяжки на шурупах. Верхня частина ікони заокруглена відповідно до архітектурних членувань іконостасу Успенського собору Єлецького монастиря (не зберігся). Загальна висота ікони 135 см, ширина 76 см, а товщина дощок 3 см. Варто вказати розміри зображеної на ялині ікони (з рамкою) – висота 49 см, ширина 33 см.

У центрі загальної композиції зображена велика ялина з міцним гладеньким стовбуром, який поділяє нижню частину твору навпіл. Усю верхню частину займають розлогі віти ялини, на тлі яких постала ікона «Єлецької Богоматері» в прямокутній різьбленій рамці простої форми.

Унизу праворуч від стовбура ялини серед окремих невеликих ялинок бачимо зобра-

[80] Державний архів Чернігівської області. Ф. Р-1046. Оп.1. Спр. 11. Арк. 3.

[81] Боголюб Р. М. Чудотворна ікона «Єлецької Богоматері». Деякі питання реставрації та дослідження. Чернігівські старожитності. Наук. збірник. Чернігів, 2010. Вип. ІІІ. С.73-75. Боголюб Р. М. Реставрація ікони «Єлецької Богоматері». 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.30-35.

[82] Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої). Ікона чернігівської «Єлецької Богоматері». Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Київ, 2018. 10 арк. (Фонди Чернігівського історичного музею ім. В.В.Тарновського).

ження західного фасаду Успенського собору Єлецького монастиря, зведеного в XII ст. Що це саме Успенський собор, побудований на місці легендарного явлення ікони «Єлецької Богоматері», свідчить і така характерна деталь. Обабіч собору дещо вдалині серед зелені намальовані темні дерев'яні палі, про які писав у своїй книжці І. Галятовський 1676 р. Успенський собор відрізняє і такий елемент архітектурного декору, як аркатурний пояс, ретельно прописаний художником. Успенський собор тут зображений у тому вигляді, якого він набув після відновлювальних робіт 1671 – 1679 років, про які писав О. Шафонський[83]. Майстри на замовлення І. Галятовського за українською традицією звели три бані по осі схід – захід. На схід від надбудованої центральної бані над головною апсидою звели нову баню, а також ще одну із заходу над хорами. Додатково дві бані змурували на місцях первісних давньоруських трохи західніше від центрального під банника над північною і південною навами[84]. Таким чином, об'ємно-просторова композиція Успенського собору набула рис українських дерев'яних п'ятибаневих церков – творінь народних майстрів. Бані отримали пружну барокову форму. Художник укрив бані на іконі сріблом з розграфленими чорними лініями, що досить удало імітують покриття даху бляхою.

Художник документально засвідчив влаштування нового даху споруди. За доби Київської Русі покрівлю із свинцевих листів укладали безпосередньо на склепіння над навами. Первісно західний фасад завершувався півкруглими закомарами. В 1670-х роках влаштували дах на кроквах з дерева. В результаті на фасаді утворились три трикутні фронтони. Живописець удало виявив матеріальність дерева у порівнянні з побіленою стіною. Такий дах (дещо перероблений) існував і протягом XIX – початку XX століть, що засвідчують фотографії.

Невдовзі після смерті чернігівського полковника Якова Кіндратовича Лизогуба, яка настала в 1698 р., біля південної стіни Успенського собору Єлецького монастиря почали будувати церкву Іакова для поховання покійного. Будівництво церкви-усипальні завершилось у вересні 1701 р.[85]. А на іконі «Єлецької Богоматері» усипальня відсутня. Схоже на те, що на час створення ікони церкви-усипальні ще не було.

Художник не зобразив над вікнами центральної частини західного фасаду Успенського собору керамічного рельєфу «Богоматір з дитиною». Ідентичний рельєф був встановлений на дзвіниці Борисоглібського монастиря (будинок чернігівського Колегіуму) в 1700 – 1702 роках. Мабуть, тоді ж такий самий рельєф прикрасив і Успенський собор. Отже, Успенський собор Єлецького монастиря в Чернігові зображений у тому вигляді, якого він набув між завершенням його відбудови і початком будівництва церкви-усипальні Я.К. Лизогуба, тобто в 1679 – 1698 роках.

Ліворуч від стовбура ялини бачимо на іконі зображення частини чернігівської фор-

[83] Шафонский А. Вказ. праця. С.266.

[84] Холостенко Н. В. Архитектурно-археологическое исследование Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове. Памятники культуры: исследования и реставрация. Москва, 1961. Вып. 3. С.60-61.

[85] Добровольский П. М. Черниговский Елецкий Успенский первоклассный монастырь: историческое описание. Чернигов, 1900. С.115.

теці, перебудованої в 1660 – 1680 роках. У центрі височить білостінний Спасо-Преображенський собор XI ст., звернений до глядача своїм головним західним фасадом. Споруду відбудували всередині XVII ст. та в 1675 р. Тоді були надбудовані апсиди, відновлені перекриття та бані[86]. Якраз після завершення цих робіт і зображений храм. В давньоруські часи його стіни не тинькували, а в XVII ст. стіни і підбанники поштукатурили й побілили. Барокові бані вкрили бляхою, яку імітує срібне покриття на іконі. Двоспадовий дах над кожною навою влаштований на дерев'яних кроквах. Невелика хрещальня біля південно-західного рогу собору в другій половині XVII ст. вже не існувала, а висока башта, яка стоїть на тому місці й зараз, збудована значно пізніше – у 1798 р.

Спасо-Преображенський собор знаходиться серед міської забудови, оточеної фортечними стінами з вежами. На першому плані – південно-західна стіна з бійницями, з яких виглядають гармати. Праворуч – кругла в плані башта з бійницями і гостроверхим дахом. Ліворуч якраз навпроти Спасо-Преображенського собору – кругла в плані башта більших розмірів з проїздом і перекидним містком над ровом. Мабуть, це – «київська брама». Про стіни не можна з певністю сказати, зроблені вони з дерева чи муровані. Всередині міста бачимо різні будівлі з червоними та зеленими двоспадовими дахами. На задньому плані постали стіни «верхнього замку», як названа ця частина фортеці на «Абрисі Чернігівському» 1706 р. Все говорить за те, що тут зображена чернігівська фортеця після кількох поновлень і перебудов протягом другої половини XVII ст.[87]. Зображення чернігівської фортеці на іконі «Єлецької Богоматері» погоджується з мальованим планом Чернігова («Абрис») 1706 р. Художник був людиною спостережливою і вніс у твір цікаві побутові подробиці, які підкреслюють життєву переконливість зображеного. Глядач бачить перед фортецею постаті козака й селянина. Вдалині близько берега Десни серед зелені йде чоловік з ціпком. Ліворуч пливе човен з двома веслярами, а в правій частині композиції човном править один чоловік.

Зображення власне ікони «Єлецької Богоматері» на вітах ялини оточує прямокутна рамка шириною 1,5 см. Вона виділяється з обох боків заглибинами в дереві. Художник зобразив Богоматір, що сидить начебто на хмарі. Вона одягнена в хітон, укритий зверху червоним омофором. Своєю лівою рукою Богоматір підтримує під ліву пахву хлопчика у зеленому поясному одязі та білій сорочці. Права рука жінки біля правої ступні дитини. Зображення дитини приваблює своєю життєвістю і безпосередністю. Цікаво, що художник намалював червоненьку зав'язочку на комірці сорочки дитини. Про таку деталь чоловічого одягу, поширеного на Чернігівщині, писав у 1786 році О. Шафонський[88]. Середній та вказівний палець правої руки дитини підняті догори. Її ліва рука стиснута в кулак і знаходиться на нозі ближче до пояса. Мабуть, вона трима-

[86] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Ил. справ.-каталог. Київ: Будівельник, 1986. Т.4. С.272.

[87] Адруг А. К. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів, 2008. С.20-21.

[88] Шафонский А. Вказ. праця. С.31.

ла сувій, але його зображення не збереглося. Сувій згадується в опису ікони в книжці І. Галятовського та в копіях твору.

Навколо голів Богоматері та дитини – круглі рельєфні німби. Тло верхньої половини ікони із позолоченого рельєфного левкасу майже наполовину втрачено, здебільшого вгорі. На нашу думку, іконографічний тип цієї ікони походить від давнього візантійського зразка. Найдавніша відома візантійська пам'ятка за такою іконографічною схемою, яку можна навести до прикладу, відноситься до XIV ст. Це – «Богоматір з дитиною» із візантійського музею в Афінах[89]. В.Г. Пуцко вважає, що ікона «Єлецької Богоматері» (чи її прототип), привезена до Чернігова в 1676 р., генетично пов'язана радше не з оригіналом XI ст., а з твором доби Ренесансу «Мадонна з немовлям і ангелами» пензля Маестро ді Сан Франческо аль Прато (Умбрія, треченто) із колекції Франьоне у Флоренції. Мадонна також «под пахи» лівою рукою підтримує дитину, а правою торкається її правої ступні[90]. На думку Є.А. Ємельянової, чернігівська ікона представляє пізній варіант, який, мабуть, виник на межі XVI і XVII століть на грецьких островах. Авторка послалась на статтю австрійського дослідника О. Демуса[91]. Ікона, якій присвячена стаття О.Демуса, походить з грецького острова Хіос і знаходиться в приватному зібранні у Відні. Вона написана на дошці розміром 21,5 х 17,5 см. На іконі представлена легенда про заснування монастиря Неа Моні на острові Хіос. Угорі зліва у печері – напівпостаті двох ченців. Ліворуч внизу стоїть ще один чернець. Перед ним у центральній частині композиції на гілках невисокого дерева висить майже квадратна ікона Богоматері[92]. Богоматір своєю лівою рукою так само як і в чернігівській іконі «Єлецької Богоматері» підтримує дитину. Відмінність полягає в тому, що права рука Богоматері зупинена на її грудях, а не тримає за ступню дитини як у чернігівській іконі. Для нас є важливим сам факт існування такого варіанту композиції твору, в якому представлено явлення ікони на дереві, що започаткувала монастир у Греції.

Автори деяких публікацій висловлювали сумніви щодо того, яке ж дерево зображено на чернігівській іконі – ялина чи пальма. Думку про пальму можна відкинути відразу, адже вони в умовах чернігівського клімату не можуть рости. Та й стовбур у пальми не гладенький, у неї інше кріплення гілок до стовбура. Для ялини ж характерно мутовчасте розташування гілок. У цьому випадку кілька гілок розміщуються навколо стовбура дерева на одному рівні[93]. Це ми й бачимо на чернігівській іконі «Єлецької Богоматері».

---

[89] Icone sa Balkana. Beograd –Sofija, 1972. Il. 58.

[90] Пуцко В. Г. Про іконопис Чернігівщини. Літературний Чернігів. 1997. №10. С.107. Пуцко В. Г. Ренессансные схемы русских икон Богоматери. Елецкая и Казанская. Н.П. Кондаков (1844–1925): Личность, научное наследие, архив. К 150-летию со дня рождения. СпБ, 2001. С.91-99.

[91] Ємельянова Е. А. «Сказание о чудотворной иконе Елецкой Богоматери» в книге Иоанникия Галятовского «Скарбница потребная». Книжка в пространстве культуры. 2007. №1(3). С.140.

[92] Демус О. Греческая икона основания. Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: искусство и культура. Москва, 1973. С.179-182. вся

[93] Жуковский П. М. Ботаника. Москва: Колос, 1982. С.136.

У чернігівському творі маємо приклад зображення давньої чудотворної ікони після її явлення на тлі міського пейзажу Чернігова. Перед нами композиція, в якій дуже сильне фольклорне начало. В цьому відношенні вона має багато спільного з літературними творами І. Галятовського, які є унікальними фольклорними збірками. В Україні аналогів такої композиції ми не віднайшли. В російському ж мистецтві другої половини XVII ст. набули поширення ікони з клеймами із зображенням «чудес» якоїсь певної ікони. Для прикладу можна назвати ікону «Богоматір Федорівська в чудесах» 1680-х років із Костроми, твір московських та тихвинських майстрів «Тихвинська Богоматір в чудесах» 1680-х років із церкви в Калузі та ікону «Кіпрська Богоматір в чудесах» 1682 р. із Ярославля. В Росії існували паралельно живописні й літературні пам'ятки («Федорівська Богоматір»).

На теренах Росії того часу поширились зображення подій, в центрі яких перебувала чудотворна ікона. Варто назвати твір московської школи «Стрітення ікони «Володимирської Богоматері» 1640-х років, «Богоматір Володимирська в чудесах» початку XVIII ст. із Переславля-Заліського. Більш відомі твори Симона Ушакова «Володимирська Богоматір (Дерево держави Московської)» 1668 р. та «Богоматір Донська» 1668 р.[94]. Живописець Г. Нікітін написав чимало списків з ікони «Федорівської Богоматері». Цикл чудес «Федорівської Богоматері» увійшов до складу настінних розписів Успенського собору в Костромі. У Федорівській церкві в Ярославлі в 1715 – 1716 роках зображено на стінах цикл чудес від ікони. Це свідчить про значний інтерес до історичної тематики[95]. Відома також ікона «Спас Нерукотворний» 1679 р. з клеймами із зображенням різних сцен з платом[96].

Композицію з іконою зустрічаємо серед доробку київського гравера Захарія Самойловича, який працював між 1691 і 1706 роками. Протягом деякого часу жив у Москві. В 1706 р. він награвірував тезу Терпиловського, де в горішній частині зображені Антоній і Феодосій Печерські, які підтримують ікону Богоматері у вінку. Внизу ліворуч бачимо зображення Нового собору Донського монастиря у Москві[97].

Інколи ікону в центрі композиції не малювали, а більш давню справжню вставляли в попередньо зроблений отвір. Це стосується ікони «Авраамій і Меркурій Смоленські» XVIII ст., яка походить із села Бастеновичі Мстиславського району Могилівської області Білорусі. Нині вона знаходиться в Державному художньому музеї Білорусі в Мінську. Невелику ікону «Богоматір Одигітрія Смоленська» московської школи початку XVI ст. вставлено у вирізаний отвір. Авраамій і Меркурій стоять на тлі міського пейзажу Смоленська[98]. Аналогічна ікона є в Успенському соборі в Смоленську[99].

---

[94] Брюсова В. Г. Русская живопись 17 века. Москва: Искусство, 1984. С.Іл.14, 17, 25, 39, 69, 79, 82.
[95] Брюсова В. Г. Гурий Никитин. Москва: Изобразительное искусство, 1982. С.134, 138, 144-145.
[96] Брюсова В. Г. Федор Зубов. Москва: Изобразительное искусство, 1985. С.133, іл.74-81.
[97] Жолтовський П. М. Графіка. Історія українського мистецтва. Київ,1968. Т.3. С.299-300,іл.218.
[98] Жывапіс Беларусі XII–XVIII ст. / аутар уступнаго тэксту Н.Ф.Высоцкая. Мінск: Беларусь, 1980. С.8, іл.58.
[99] Темперная живопись Белоруссии конца XV–XVIII веков в собрании Государственного художественного музея БССР: каталог / автор-составитель Н. Ф. Высоцкая. Минск: Беларусь, 1986. С.93-95.

Таким чином, подібна композиція була досить поширеною в Росії, мабуть, ще з XVI ст. Вона набула також відомості у Білорусі. До Чернігова зразок такої композиції привезли в 1676 р. брати Козли із російського міста Володимира. Тоді ж ікона потрапила до Успенського собору Єлецького монастиря. Вона зображала ікону на ялині на тлі міського пейзажу. Згодом цей твір з якоїсь причини був утрачений. Натомість з'явилась ікона, яку ми розглядаємо. Ця ікона увійшла до складу іконостасу Успенського собору Єлецького монастиря. Її розміри погоджуються з розмірами інших ікон іконостасу XVII ст. Ми порівнювали згадані розміри творів, спираючись на відомі фотографії іконостасу початку XX ст.

Усе промовляє за те, що автором розглядуваного твору був чернігівський живописець. По-перше, так зобразити чернігівську природу і пам'ятки архітектури могла людина, яка їх часто бачила і добре знала. Крім того, сам стиль живопису, яскравого і мальовничого, характерний для українського мистецтва того часу. Він помітно відрізняється від особливостей творів російських художників. Варто також зауважити, що манера зображення пейзажу з містом відмінна від написання власне ікони на ялині. Цілком можливо, їх виконали два художники. Навряд чи до цього причетний іконописець Григорій Константинович (маляр Дубенський), адже надто вже великий проміжок часу (майже 40 років) відділяє чернігівську ікону «Єлецької Богоматері» від написання в Чернігові ікони «Іллінської Богоматері» 1658 р.

Щодо часу написання ікони «Єлецької Богоматері» можна привести такі міркування. Ми вже зазначали, що Успенський собор на іконі представлений таким, яким він був між 1679 і 1698 роками. Спасо-Преображенський собор після перебудов 1675 р., а чернігівська фортеця після завершення великих будівельних робіт 1660 – 1680-х років. Виходячи з цього можна зробити висновок, що чернігівська ікона «Єлецької Богоматері» створена в 1690-х роках, до 1698 р. Цьому не суперечить матеріал та техніка живопису з поєднанням темпери та олійної фарби.

Ікона «Єлецької Богоматері» відома в кількох «списках» (копіях). Одна така копія в 1971 р. надійшла із Чернігівського Троїцького собору до фондів Чернігівського архітектурно-історичного заповідника (нині Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній»). У тому ж таки році провели невеликі реставраційні роботи. В 1988 р. художниця-реставраторка Р.М. Боголюб виконала консервацію живописного твору, підвела і закріпила левкас та фарбовий шар, у місцях утрат відновила грунт, затонувала в кількох місцях новий левкас[100]. Цей твір являє собою точну копію ікони, яка зберігалась у Чернігівському історичному музеї. Відмінність полягає лише в тому, що тут дитина тримає в лівій руці сувій. Розміри повністю збігаються. Написана остання на чотирьох дошках, які із зворотного боку гладенькі. Не можна виключати можливості, що

[100] Боголюб Р. М. Реставрація ікони «Єлецької Богоматері». 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.30-35.

ці дві ікони створені майже одночасно. В 1988 р. ікона передана до іконостасу діючого Троїцького собору в Чернігові.

У діючій Петропавлівській церкві чернігівського Єлецького монастиря також знаходиться одна із копій ікони «Єлецької Богоматері». Під левкас підкладено полотно, яке місцями відстало від дерев'яної основи. Живопис переписаний не один раз. Це – робота не дуже вправного художника з суттєвими похибками в побудові композиції. Дату створення ікони із Петропавлівської церкви за всіма ознаками можна віднести до XVIII – початку XIX століть. Одна із копій ікони «Єлецької Богоматері» XVII ст. виконана пізніше і знаходиться в Державній Третьяковській галереї в Москві[101]. Ікона «Єлецької Богоматері» (без пейзажу) намальована на портреті В. Дуніна-Борковського початку XVIII ст. Вона повністю повторила іконографічну схему досліджуваного твору.

Ікона «Єлецької Богоматері», яка знаходилась у харківському Успенському соборі, мала не дуже великі розміри (59 х 46 см, товщина дошки 2 см) і призначалася для хатнього вжитку, а не для іконостасу. Художник зобразив угорі Богоматір з дитиною на дереві в оточенні овалу із рельєфних язиків полум'я. Згідно з описом твору, який зробив на початку XX ст. професор Харківського університету Є.К. Рєдін на замовлення авторів книжки про історію міста Харкова, Богородиця зображена в червоному хітоні і мафорії, в чобітках на круглому підніжжі. Обома руками вона підтримує перед собою дитину в червоному одязі. Німби навколо голів також червоні. Тло зображення темночервоне, вгорі місцями до чорного.

Гірше зберігся живопис у нижній частині ікони. Праворуч від стовбура дерева постала трибанна церква в два поверхи. Ліворуч – башта й будинок і напис крупним шрифтом: «Образ пресвятыя Богородицы Елецкия Черниговской». Є.К. Рєдін вважав, що харківська ікона мала українське походження і створена в XVII ст. На його думку, ікона являла собою особливий виклад явлення купини із явною символізацією, хоча в даному випадку маємо явлення ікони на дереві[102]. Харківська ікона засвідчила існування ще однієї більш ранньої іконографічної схеми ікони «Єлецької Богоматері». Треба звернути увагу на велику подібність харківської ікони із зображенням ікони «Єлецької Богоматері» у книжці І. Галятовського «Скарбница потребная» 1676 р.

Які саме будівлі були зображені на харківській іконі, зараз сказати важко. На карбованій шаті ікони представлені харківський Успенський собор і дзвіниця станом на XIX ст. До того ж часу відноситься і виготовлення металевої шати. Це свідчить про те, що кожного разу, коли створювався якийсь варіант ікони, урбаністичний пейзаж з'являвся щоразу той, який найбільше відповідав місцю появи ікони. Варто згадати, що коли чернігівський архієпископ І. Максимович в 1712 р. був призначений митрополитом Тобольським і всього Сибіру, він привіз до Тобольська одну із копій ікони чернігівської «Єлець-

[101] Емельянова Е. А. «Сказание о чудотворной иконе Елецкой Богоматери» в книге И. Галятовского «Скарбница потребная». Книжка в пространстве культуры. 2007. №1 (3). С.135-142.

[102] Багалей Д. И., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655 по 1905 год). (XVII–XVIII вв.). Харьков, 1905. Т.I. С.354-356.

кої Богоматері». Невдовзі вона стала там відома як ікона «Тобольської Богоматері»[103]. Існують й інші «списки» Єлецької ікони.

Таким чином, ікону чернігівської «Єлецької Богоматері», яка довгий час зберігалась у Чернігівському історичному музеї імені В.В. Тарновського, написав невідомий чернігівський живописець у 1690-х роках (до 1698 р.). Про іконографію чернігівської ікони часів Київської Русі зараз сказати щось певне неможливо. На нашу думку, іконографічна схема досліджуваної ікони «Єлецької Богоматері» 1690-х років походить від давнього візантійського зразка, який, можливо, модифікувався за доби Ренесансу. Схема ж загальної композиції твору подібна до тих витворів, які набули поширення в Росії та Білорусі, а також робіт українських граверів. Чернігівська ікона «Єлецької Богоматері» – своєрідна історична композиція, яка слугувала зразком для інших творів.

У чернігівському Троїцькому соборі до початку ХХ ст. знаходилась чудотворна ікона чернігівської «Іллінської Богоматері». Нині місцезнаходження її невідоме. Вона належить до чудотворних ікон всеукраїнського значення і дуже відома не лише в Україні. Перша відома писемна згадка про цю чернігівську ікону з'явилась у 1677 р. 7 квітня в новгород-сіверській друкарні побачила світ книжка «Чуда девы Марии» без зазначення ім'я автора. У передмові згадується чернігівський архієпископ Лазар Баранович, з ініціативи якого і надрукована книжка. Вона написана тогочасною українською мовою, а наступні видання під назвою «Руно орошенное» – церковнослов'янською. Вказується ім'я автора – Дмитро Туптало. Описи чудес в новгород-сіверському та чернігівському виданнях «Руна орошенного» ідентичні. Книжки про чудеса від ікони виходили в чернігівській друкарні під назвою «Руно орошенноє» 6 разів – у 1683, 1689, 1691, 1696, 1697 та 1702 роках. У виданнях вміщено гравіровані зображення цієї ікони[104]. Книжка стала своєрідним бестселером.

Крім Д. Туптала, про чудотворну ікону в XVII ст. писали й інші автори. Лаврентій Крщонович у передмові до чернігівського видання «Тріоді цвітної» 1685 р. писав, звертаючись до Лазаря Барановича: «Вы украшаете чудотворную икону преблагословенной Девы Богородицы, что в нашем бедном монастыре»[105]. В «Чернігівському літопису» також є відомості про чудотворну ікону «Іллінської Богоматері». Під 1662 р. записано: «Сего ж 1662 году в Чернігові плакал образ Пресвятые Богоматери, который имеется ныні в обители Свято-Троицкой Иліинской Черниговской чудотворный»[106]. Свої вірші про чудотворну ікону «Іллінської Богоматері» та оповіді про її чудеса І. Максимович

[103] Святитель народився в Ніжині: духовні повчання Івана Максимовича/ Вст. стаття О. Морозова. Ніжин, 2001. С.26-27.

[104] Каменева Т. Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания. Труды Государственной ордена Ленина библиотеки СССР имени В.И. Ленина. Москва, 1959. Т.3. С.259, 260, 268, 269, 274, 276, 280. Текст видання «Руна» 1697 р. опубліковано: Туптало Д. «Руно орошенное» / підгот. тексту, передмова та коментарі О. Тарасенка. Сіверянський літопис. 2009. №1.С.30-50; №2-3. С. 206-227; №4. С.151-173.

[105] Цит. за: Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (в закрытом Ильинском монастыре). Историко-статистическое описание Черниговской епархии.Чернигов, 1873. Кн.2. С.33.

[106] Чернігівський літопис. /підгот. до друку. Передмова і коментар Ю. Мицика. Сіверянський літопис. 1996. №4. С.111.

помістив у книжці «Богородице Дево» (Чернігів, 1707 р.). В 1720 р. козацький літописець Самійло Величко писав про те, як у Чернігові в 1662 р. сталося чудо – плакала намісна ікона Богоматері. Автор посилався на книжку «Руно орошенное» Д. Туптала. Далі наведено текст вірша про цю ікону без посилання на ім'я поета[107]. О. Шафонський в своїй праці про чернігівське намісництво 1786 р. згадав ікону «Іллінської Богоматері» та шату кіота для неї. Він також зазначив, що після закриття Троїцько-Іллінського монастиря в другій половині XVIII ст. ікона перенесена 28 листопада 1786 р. до чернігівського Єлецького монастиря[108].

Популярність чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» була настільки великою, що в XVIII ст. відомості про її автора внесли до «Сказания о святых иконописцах». «Сказание» увійшло до складу так званого «Клинцовского иконописного подлинника» за списком Державної Публічної бібліотеки в Петербурзі (зібрання Титова, № 4763). «Иконописные подлинники» – збірники енциклопедичного характеру, що містили типові зображення композицій і окремих святих, відомості з технології живопису. В XVII–XVIII століттях додавались і такі статті як «Сказание о святых иконописцах». Про автора чернігівської ікони записано таке: «Преподобный отец Геннадий Черниговский иже в Ильинском монастыре живяше и написа чудотворный образ Пресвятые Богородицы, коя многое время плакала в лето 7160 (1652). Чти, есть книжка Руно орошенное. А прежде бе ему имя Григорий Константинович Дубенский, бывый в лето от Рождества Христова 1658»[109]. Треба зауважити, що в текст вкралася помилка (чи описка). Зазначено 1652 р. прославлення ікони замість 1662 р.

У XIX ст. до чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» зверталися у багатьох виданнях. З-поміж них можна виділити такі. Ф. Гумілевський теж спирався на матеріали «Руна орошенного» Д. Туптала[110]. І. Шангін використав матеріали з книжок Д. Туптала, І. Максимовича та публікацій Ф. Гумілевського, указав окремі дні особливого пошанування чудотворної ікони. Мабуть, вперше подано розміри ікони: (приблизно 95х65 см). Описано кіот, в якому знаходилась ікона, та її переміщення. Наведено також деякі тексти віршів І. Максимовича та описано чудеса від ікони «Іллінської Богоматері»[111]. В інших публікаціях у додатках до «Черниговских епархиальных известий», автори описали історію ікони, спираючись на свідчення Д. Туптала, С. Величка та І. Максимовича. Наведені розміри твору, подані тексти написів на дощечках, закріплених внизу ікони[112]. Ці ж відомості по-

[107] Величко С. Літопис / переклад з книжної української мови, комент. В.О. Шевчука. Київ: Дніпро, 1991. Т.2. С.18-19.
[108] Шафонский А. Вказ. праця. С.270.
[109] Сказание о святых иконописцах. Мастера искусства об искусстве. Москва, 1869. Т.6. С.14-25.
[110] Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом. С.33.
[111] Шангин И. Сказание о чудотворной иконе Божей Матери Черниговско-Ильинской. Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. 1874. №23. С.592-604. №24. С.643-651. Часть неофиц.
[112] Чудотворная икона Богоматери Ильинской Черниговской. Прибавления к Черниговским епархиальным известиям. 1878. №9. С.150-159.

трапили до ювілейних видань[113]. Новий матеріал відсутній і в праці П. Добровольського, спеціально присвяченій іконі «Іллінської Богоматері». Автор спирався на відомі нам попередні публікації[114].

Відомості про чудотворну ікону «Іллінської Богоматері» включили до повного ілюстрованого опису земного життя Богоматері та її чудотворних ікон[115]. У великому і багато ілюстрованому виданні вміщено лаконічні відомості про ікону «Іллінської Богоматері» та наведено її розміри. Дуже важливою була публікація великої якісної фотографії ікони[116]. Саме її згодом передруковували у багатьох виданнях.

Після Другої світової війни дослідники історії українського мистецтва, зважаючи на те, що місцезнаходження твору невідомо, публікують фотографію ікони 1911 р. П.М. Жолтовський процитував «Руно орошенное». Але чомусь автором цитати назвав І. Галятовського, а не Дм. Туптала. Дослідник зробив спробу з'ясувати, чи належав Григорій Костянтинович до числа переселенців з Правобережної України. Він написав (без посилань на джерела), що до 1941 р. ікона знаходилась у Чернігівському історичному музеї[117]. Г.Н. Логвин процитував літопис С. Величка і додав фотознімок ікони 1911 р.[118]. В.Г. Пуцко відзначив, що ікона «Іллінської Богоматері» не відійшла від принципів візантійської традиції і увібрала ренесансні елементи. Звернув увагу на деякі графічні зображення ікони[119]. Про копію ікони в чернігівському Єлецькому монастирі та її першотвір йдеться в історичному нарисі з історії цього монастиря[120]. Відомості про чудотворну ікону вміщені в багатьох виданнях різного характеру і призначення. Але більшість з них є інформативними і не містять нічого нового в порівнянні з тими публікаціями, про які йшлося раніше в цьому огляді. В багатьох виданнях опубліковано фотографію чудотворної ікони 1911 р.

Таким чином, з літературних джерел (перш за все з книги Д. Туптала) відомо рік створення і автор ікони чернігівської «Іллінської Богоматері», її розміри. Зафіксовано зовнішній вигляд ікони в шаті і без неї станом на 1911 р. Ці дані мають велике значення, бо місцезнаходження твору нині невідоме. Досі немає систематичного викладу історії

---

[113] Юбилейный сборник в память 900-летия епископской кафедры в городе Чернигове. Чернигов: Типография губернского правления, 1893. С.135-136.

[114] Добровольский П. М. Чудотворная икона Богоматери Троице-Ильинская Черниговская: исторический очерк. Чернигов: Типография губернского правления, 1900. 16 с.

[115] Богоматерь: полное иллюстрированное описание ея земной жизни посвященных ея имени Чудотворних икон/ Под ред. Е. Поселянина. СпБ, 1909. Кн.11. С.24-248, 324.

[116] Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории. Киев: Фото-лито-типлография «С.В. Кульженко», 1911. С.78-79. Фото ікони на вкладці між с.76 і 77.

[117] Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. С.4041. Його ж. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. С.139.

[118] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. С.95, 110-111.

[119] Пуцко В. Г. Мазепина срібна шата в Чернігові. Родовід. 1996. №2 (14). С.112-116.

[120] Тарасенко А. Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением «Скарбници потребной» И. Галятовского. Чернигов, 2013. С.187-192.

пам'ятки. Недостатня увага приділялась іконографії твору та її «спискам» (копіям). У якомога повному вирішенні зазначених питань і полягає мета дослідження.

На сьогоднішній день історію чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері» можна викласти таким чином. Завдяки книжкам Д. Туптала відомий рік написання і автор твору. Ікона створена в Чернігові 1658 р. Ґригорієм (у чернецтві Геннадій) Костянтиновичем. Д. Туптало назвав його «маляром дубенським». Цілком можливо, він походив з міста Дубно на Волині. Ікона була встановлена у намісному ряду іконостаса Іллінської церкви в Чернігові. Той іконостас не зберігся. З 1658 р. до 1662 р. про цю ікону жодних відомостей немає. Чудотворною ікона «Іллінської Богоматері» стала в 1662 р. Ось як про це писав Д. Туптало: «в лето от Рождества Христова 1662 месяца апреля, в монастыру Ильинском, при игумене того ж монастыря отцу Зосиме, образ пречистой и преблагословенной Девы Марии, в церкви от 16 числа до 24 плакал. На сіе чудо все людіе города Чернигова с многим ужасом смотряша»[121]. Самійло Величко про цю подію писав так: «Плакала тоді Пресвята Діва, жалуючи православних християн-малоросіян, вірних рабів сина свого і своїх, оскільки через незгоду, роздвоєння та чвари одні вже впали від смертельної зброї, інших, бідних, з вітчизни погнали в полон, третіх мали відігнати, а четверті ще мали покласти свої голови у вітчизні, керовані тодішніми, несамовитими владолюбними, що готувались до чвар, вождями своїми»[122].

Народ шанобливо ставився до чудотворної ікони. З різних місць ішли люди, щоб отримати чудодійне оздоровлення. Наприклад, Д. Туптало у 20 чуді чернігівського видання книжки «Руно орошенное» 1697 р. розповідає про жительку Сосниці Агафію, яка принесла на образ «Іллінської Богоматері» коралове намисто, сім срібних хрестиків і дві срібні таблички. Помолившись іконі, знайшла зцілення. Це було 26 серпня 1676 р. Пізніше вирішили оздобити шановану ікону. Про це писав у передмові до «Тріоді квітної», яка побачила світ у Чернігові 1685 р., ігумен Троїцько-Іллінського монастиря Лаврентій Крщонович. Вигляд ікони змінився, і це можна побачити в ілюстраціях багатьох видань у техніці ксилогравюри та гравюри на металі. Впадають у вічі зміни загального тла твору і корон на головах Богоматері й дитини зі срібла та коштовного каміння[123].

У 1695 р. завершились оздоблювальні роботи у новозбудованому Троїцькому соборі. Того ж року до цього храму перенесена чудотворна ікона «Іллінської Богоматері» з невеличкої Іллінської церкви. Ікона потрапила до Троїцького собору після його освячення, яке відбулося на храмове свято Трійці 12 травня (25 травня за новим стилем) 1695 р. Ікону встановили на новому місці, мабуть, у найближчий після Трійці день, коли особливо урочисто шанувалась «Іллінська Богоматір» – 20 липня (2 серпня за новим стилем) на свято пророка Іллі. Вірогідно, саме на час перенесення ікони для неї зроблено кіот

[121] Туптало Д. «Руно орошенное» / Підгот. до друку, передмова та коментарі О. Тарасенка. Сіверянський літопис. 2009. №1. С. 37.

[122] Величко С. Літопис. Київ: Дніпро, 1991. Т.2. С.18.

[123] Адруг А. Зображення чудотворних чернігівських ікон у графіці Чернігова та Новгорода-Сіверського другої половини XVII – початку XVIII століть. Сіверянський літопис. 2015. №4. С.3-9.

із срібною шатою. У 1786 р. чернігівський Троїцько-Іллінський монастир було закрито. До Троїцького собору приставили варту. За указом Синоду 26 листопада того ж року чудотворну ікону передали на тимчасове зберігання до Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові. Дещо пізніше Троїцько-Іллінський монастир перетворили на архієрейський дім. 18 квітня 1794 р. чудотворна ікона повернулась до Троїцького собору[124]. У XIX ст. ікона в шатах знаходилась у Троїцькому соборі з правого боку біля першого від вівтаря стовпа. Це південно-західний стовп, який разом з трьома іншими підтримує центральну баню. За спогадами ветерана музейної справи В.І. Мурашка чудотворна ікона разом із своєю шатою зникла у 1918 році під час перебування в Чернігові німецьких військ. Нині її місцезнаходження невідоме, а шата кіоту згодом потрапила до Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського, де знаходиться і нині.

Чорно-біла фоторепродукція чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» 1911 р. дає змогу говорити про композицію та іконографію твору. Образ написаний для іконостасу Іллінської церкви в Чернігові. Там вона і знаходилась до 1695 р., коли її перенесли до Троїцького собору. Тому ікона мала і відповідні розміри – приблизно 95 на 65 см. Це вертикально видовжена композиція, яка вгорі завершувалась півколом із двох білих ліній на відстані 3-4 см одна від одної. На знімку фрагментарно видно, що у двох верхніх кутах намальовані, вірогідно, розетки. Ікона написана на дереві. Це засвідчує і рельєфне (мабуть, вкрите позолотою) тло у верхній частині композиції, як це робилось зазвичай в іконах XVII ст. Перед глядачем постає поясне зображення молодої жінки, одягненої в хітон і мафорій. Своєю лівою рукою вона підтримує дитину за ноги. Дитина вбрана в білий одяг і підперезана темним поясом. Верхній темний одяг вкриває ліве плече і ноги. В опущеній до ніг лівій руці Христос тримає білий сувій. Його права рука з жестом благословіння зупинена на грудях матері. Права рука Богоматері вказує на Ісуса. Навколо голів матері і дитини круглі світлі німби. Монограми біля голів зображених не суперечать XVII ст.

Ікона чернігівської «Іллінської Богоматері» повторила іконографічний тип Одигітрії (Провідниці). Вважається, що ця назва походить від костянтинопольського монастиря Одегон. У візантійській іконографії це був один із провідних типів зображення Богоматері з дитиною на лівій руці. Він зустрічається в мистецтві Київської Русі, а пізніше в Україні, Росії та Білорусі. Різні варіанти цієї ікони отримували назву за місцем явлення чи створення[125]. В самій назві цього іконографічного типу закладена концепція всіх ікон Богородиці, бо Мати Божа веде людей до Христа, веде від гріховності до спасіння.

Чернігівська чудотворна ікона «Іллінської Богоматері» набула популярності. Відомі гравюри із її зображенням у Чернігові і поза межами України. В сербському Ковині віднайдена чернігівська гравюра із зображенням чудотворної ікони гравера Гавриїла 1725 р. Відомий варіант цієї гравюри 1727 р. знаходиться в наших зібраннях. Можливо, з Черні-

[124] Адруг А., Арендар Г. Видатна пам'ятка золотарства. Сіверянський літопис. 1999. №6. С.46-52.

[125] Темперная живопись Белоруссии XV–XVIII веков в собрании Госуд. художественного музея БССР: Каталог./ Автор-составитель Н. Ф. Высоцкая. Минск: Бєларусь, 1986. С.38.

гова потрапив не відбиток, а дошка, з якої друкували в Сербії гравюри[126]. З'явилось багато «списків» (копій) ікони, що мали, як вважалось, таку ж чудодійну силу як і оригінал. З-поміж них можна назвати копії XVII – XIX ст. в печерній церкві Гефсиманського скиту біля Троїце-Сергієвої Лаври, в церкві Святих Апостолів у Москві (вважалось, що вона написана одночасно з оригіналом), у Воскресенській церкві в Сосниці, в Гамаліївському монастирі біля Глухова[127]. В зібранні Національного художнього музею України в Києві зберігається копія XVIII ст. невідомого походження. Невідома й дата її надходження до збірки музею. Написана на дубовій дошці (левкас, олія, позолота). Інв.№ И-113 [128]. Інша копія «Іллінської Богоматері» XVII ст. після закриття Троїцько-Іллінського монастиря в 1962 р. зберігалась у черниці Агнії, яка і передала її до чернігівського Єлецького монастиря з нагоди його відкриття у 1992 р. В кінці 1996 р. образ реставрувала художниця-реставраторка Р.М. Боголюб. В Єлецькому ж монастирі знаходиться ще один «список» чудотворної ікони в срібній шаті. Спочатку ця ікона знаходилась в Єлецькому монастирі до його закриття. Від 1962 до 1988 р. вона зберігалась у однієї черниці в Києві, яка передала її намісннику Києво-Печерської лаври. В 1994 р. повернута до Єлецького монастиря в Чернігові[129]. Одну з копій можна побачити в Національному архітектурно-історичному заповіднику «Чернігів стародавній». Вона написана олією на дереві. Розміри – 98 х 79 см. Під зображенням напис: «Изображение чудотворной иконы Пресвятыя Богородицы Троицко-Ильинской Черниговской». На виставці в Національному архітектурно-історичному заповіднику «Чернігів стародавній» представлена інша копія розміром 95 х 63, 5 см (дерево, олія). Внизу напис чорним по білому: «Истинное изображение и мера чудотворного образа Пресвятыя Богорожицы Троицко-Ильинской в Черниговском монастыре находящегося. 1778 года июня дня 2».

Виділяється ікона 1696 р., подарована Петру I після взяття турецької фортеці Азов. Нині вона знаходиться в Державному музеї історії релігії в Петербурзі. Розміри її досить значні – 184 х 112см. У центральній частині композиції знаходиться зображення чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» в натуральний розмір. Його оточують з обох боків і зверху 7 алегоричних композицій в барокових картушах, присвячених Богоматері. Під зображенням ікони на білому тлі зроблено напис: «Истинное изображение и мера с чудотворной иконы Пресвятыя Богородицы в монастыре Свято-Троицком Черниговском». Цікаво відзначити, що відношення висоти до ширини зображення відповідає «зо-

[126] Міляєва Л. Російсько-українсько-сербські зв'язки XIV–XVIII століть. Образотворче мистецтво. 1976. №4. С.29.

[127] Богоматерь. Полное иллюстрированное описвание ея земной жизни посвященных ея имени Чудотворных икон (Под ред. Е. Поселянина). СпБ, 1909. Кн.11. С.240-248, 324.

[128] Український іконопис XII–XIX століть з колекції Національного художнього музею України: Альбом. / Автор ст. Л. Членова, упоряд Ю. Литвинець. Хмельницький : Галерея; Київ: Артанія Нова. 2005. с.242, іл. 104.

[129] Тарасенко А. Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением «Скарбницы потребной» И. Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. С.192.

лотому перетину». У творі 1696 р. на головах Богоматері й дитини можна бачити корони. Вже згадувалось про появу корон на зображеннях ікони в чернігівських стародруках. Цей факт ще раз засвідчив зміни у вигляді ікони.

Ліворуч від голови Богоматері в овальному картуші вміщено вітання. Під ним напис в два рядки: «Нижайший богомолец Лаврентий Крисанович игумен Черниговский». Справа від голови Богоматері у картуші на червоному тлі – двоголовий орел. На його тулубі на білому тлі зображений святий Георгій. У правій лапі орла – меч, в лівій – держава з ключем від фортеці Азов. У центрі горішньої частини в овальному картуші знаходиться найбільша композиція, де зображене вознесіння Богоматері на небо разом з ангелами серед оливкових дерев. Інші шість картушів розміщені обабіч зображення ікони (по три з кожного боку). У правому горішньому куті бачимо Богоматір, яка спускається на кулі в хмарах на землю. Зверху святий дух у вигляді голуба. Ліворуч – дерево. У картуші нижче Богоматір стоїть на хмарі і тримає на руках позад себе розгорнутий червоний мафорій. Це нагадує іконографічну схему Покрови в західному варіанті. Нижче в картуші Богоматір стоїть на скелеті людини із складеними на грудях руками. Перед нею – дерево.

У картуші в лівому горішньому куті на задньому плані зображено краєвид міста Азова. На передньому плані над деревом у хмарі Богоматір, що тримає в правій руці корону, а в лівій – сніп колосся. Нижче в картуші Богоматір стоїть перед деревом над людиною, що піднімається із землі на кладовищі (начебто воскресає). В правій руці вона тримає лавровий вінок, а в лівій – щит. І, нарешті, в останньому, сьомому картуші Богоматір зображена в хмарі на серпі місяця. В правій руці вона тримає державу, в лівій – букет квітів. Праворуч дерево, під яким сидить старий чоловік, що уособлює час. Над кожним картушем можна бачити шестикрилого серафима, а нижче в невеликих картушах вміщені на білому тлі текст молитви і цитати із Біблії, які є словесними еквівалентами зображеного.

У центрі нижньої частини композиції двоголовий орел з трьома коронами (державний герб Росії). Посередині птаха – зображення Богоматері з дитиною на лівій руці. Права її рука стискає списа. У лівій лапі орла – держава разом з кедром (символ міцності і сили), у правій – меч і оливкова галузка (емблема війни і миру).

Під орлом зображений оголений до пояса дідусь, який уособлює час (на його голові знаходиться годинник). Ліва рука його з молотком піднята догори, права тримає різець (чи зубило), яким він вирізьблює на світлому камені план фортеці Азов. Над планом напис у два рядки: «На сем камени созижду церьковь мою и врата адовы не одолеют ея». Під планом напис в один рядок: «Новый Азов строением царским обновлен». Ліворуч від каменя бачимо графічне зображення азовської фортеці. Вся права нижня частина зайнята зображенням Троїцького собору чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, з якого виходить довга процесія на чолі з патріархом Адріаном (про це свідчать написи). Під зображенням процесії вміщений на білому тлі багатослівний напис – привітання ігумена чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Лаврентія Крщоновича.

У колористичному вирішенні твору домінують голубий, червоний та чорний кольо-

ри. До них долучається зелений в зображенні квіткових стебел та краєвидів. Голубий становить загальне тло, на яке начебто накладені всі зображення. Темні, майже чорні смуги обрамовують весь твір і домінуюче зображення самої ікони. Вони об'єднують окремі частини в цілісну композицію. Золотаві круглі німби навколо голів Богоматері і дитини зорово виділяють смисловий центр цього цікавого твору. Червоний (від малинового до темночервоного) несе відповідальне навантаження у важливих частинах твору – в одязі Богоматері, в зображенні гербів, червоне тло написів, на бічних гранях каменю в центрі долішньої частини. Поєднання голубого фону, темнозеленого до чорного, просвітленість жовтого, звучні акценти червоного надають всій композиції урочистого звучання і своєрідного «подарункового» характеру. І в загальній композиції твору, і в деталях, у поєднанні релігійної і державної символіки, зображень алегоричних і реальних, у вигадливості декоративних картушів виявився стиль бароко, який на той час домінував в українському мистецтві.[130].

Цей твір дуже близький до графічних аркушів, відомих під назвою «конклюзії». Конклюзії – це складні алегоричні композиції, які об'єднували різноманітні елементи з обов'язковим поєднанням світу небесного і земного. Приблизно з 1720-х років їх стали називати тезами. Неодмінними компонентами конклюзій були тексти, які відігравали важливу графічну роль і були літературними еквівалентами зображення, а також портрети, краєвиди, картуші, герби. Жанр графічних конклюзій був поширений в Україні та Росії від середини XVII ст. до середини XVIII ст.[131]. Картуші на чернігівській іконі 1696 р. вельми подібні до зображень на мідних кліше, які походять із чернігівської друкарні[132].

Ікона «Іллінської Богоматері» 1696 р. написана одразу після взяття турецької фортеці Азов у липні того ж року. І загальна композиція твору, і характер живопису, і точність у зображенні чернігівського краєвиду свідчать про українське і чернігівське походження твору. Хто ж міг бути автором цієї цікавої композиції? На це запитання нині можна дати таку відповідь. В написі на іконі йдеться про те, що її Петру І підніс «нижайший богомолец Лаврентий Крисонович Троицкий игумен с братиею». Відомо, що в 1696 р. ні Петро І, ні патріарх в Чернігові не перебували. Відомо також, що Л. Крщонович доволі часто бував у Москві з різними дорученнями. В один із таких приїздів до Москви у другій половині 1696 р. він міг особисто вручити ікону цареві. Спочатку ікона потрапила до Успенського собору Московського Кремля, а згодом у церкву митрополита Петра в Петербурзі.

Треба мати на увазі, що Л. Крщонович мав і особисту зацікавленість у піднесенні ікони цареві. Саме в 1696 р. залишилась вакантною посада чернігівського архієпископа через смерть Феодосія Углицького 2 лютого того ж року. Архієпископом і бажав стати Крщонович. Піднесенням ікони він хотів заручитися підтримкою царя в своїх намаган-

[130] Адруг А. Ікона Чернігівської Іллінської Богоматері 1696 р. Сіверянський літопис. 2001. №6. С.46-49.
[131] Алексеева М. А. Жанр кнклюзий в русском искусстве конца XVII – начале XVIII вв. Русское искусство барокко: материалы и исследования. Москва, 1977. С.18.
[132] Адруг А. Гравірувальні дошки чернігівської друкарні XVII–XVIII століть. Сіверянський літопис. 2014. №6. С.15-21.

нях. Архієпископом Л. Крщонович так і не став, а в березні 1697 р. був висвячений архімандритом чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря.

Лише порівняно недавно стало відомо, що Л. Крщонович був не лише письменником, а й вправним художником і гравером. Він є автором батальної гравюри «Хотинська битва» 1674 р., що відображає панорамний вигляд ландшафту. Він створив також ілюстрацію для титулу панегірика на честь Б. Мадалинського 1674 р. Більшість його творів не збереглися, а згадані дві роботи засвідчують вправну руку майстра[133]. Існує думка, що Л. Крщонович був автором початкового проєкту Троїцького собору в Чернігові[134]. Адже він безпосередньо опікувався будівництвом Троїцького собору від початку і до завершення, про що свідчив первісний напис у нижній частині центрального підбанника храму: «.усердным же тщаніем и трудолюбіем всечестнаго отца игумена Лаврентія Крещоновича»[135]. Л. Крщонович добре знав Чернігів, бо прожив тут більше двадцяти років. Цим можна пояснити точність в зображенні Троїцького собору.

Цікаві автобіографічні дані виклав Л. Крщонович в листі до гетьмана І. Мазепи від 16 листопада 1696 р. В ньому він писав про себе як можливого наступника померлого чернігівського архієпископа. Там зокрема говорилось: «Не згадую я тут справ та дій (у київському виданні «Літопису» С. Величка 1855 р. на с. 418 останні слова наводяться як «конклюзии и афикции») у Малій Росії перед тим небувалих, а тепер присвячених багатьом особам, почавши від самого монарха, з Київського Колегіуму, так і з Чернігова, на заздрість римлянам, все це ішло за власним моїм старанням та починанням.» [136]. Як бачимо, Л. Крщонович прямо наголошує на своїх виняткових заслугах у творенні і поширенні в Україні панегіриків і конклюзій, до того незнаних (дедикація). Отже, цілком можливо, що ікону чернігівської «Іллінської Богоматері» 1696 р. написав саме він. На нашу думку, не треба виключати іншого варіанту. Верхню частину композиції міг виконати інший чернігівський художник, а більш графічна долішня частина може належати Л.Крщоновичу, як і загальний задум.

Існує припущення, що Петру І тоді подарували дві такі ікони. Бо згідно з іншим переказом Петро І заповів піднесену йому ікону своїй дочці Єлизаветі, яка згодом передала її до петербурзького Смольного монастиря[137]. Відомо також, що подібна ікона (але написана олійними фарбами на полотні) перебувала в тій самій церкві митрополита Петра

---

[133] Gebarowicz M. Wawrzyniec – Laurenty Krzczonowicz, nieznany sztycharz drugiej polowy XVII wieku. Folia historiae artium. Krakow, 1981. T.XVII. S.49-120.

[134] Адруг А. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.149.

[135] Модзалевский В. Л. Савицкий П. Н. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов / Підгот. до друку і передмова О. Коваленка. Чернігівська старовина. Зб. наук. праць, присвяч. 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.137.

[136] Величко С. В. Літопис / Переклад з книжної української мови, коментар В. О. Шевчука. Київ: Дніпро, 1991. Т.2. С.537.

[137] Russische ikonen und Kultgerat aus St.Petersburg. Koln: Du Mont Buchverlag, 1991. S.114.

в Петербурзі[138]. Варто відзначити, що такі композиції набули популярності. Є відомості про існування аналогічних ікон в містечку Городні на Чернігівщині та в Курську[139]. До 1941 р. в Чернігові зберігалась ікона чернігівської «Іллінської Богоматері», написана темперними фарбами на дереві. Розміри її близькі до розмірів описаної ікони 1696 р. (177х113см). Але треба мати на увазі, що поля ікони вгорі і внизу були трохи зрізані. Під час війни її вивезли німці, а в 1950 р. вона із Берліна потрапила до Москви в Державну Третьяковську галерею[140]. Ще одна ікона знаходиться у Ризположенській церкві (неподалік від Донського монастиря в Москві), яка збудована на початку XVIII ст.

Тут варто згадати про традицію творення в Чернігові своєрідних історичних композицій, які поєднали зображення міського краєвиду і споруд. Центральне місце в них посідає зображення чудотворної ікони. Мається на увазі перш за все чернігівська ікона «Єлецької Богоматері», написана в Чернігові в 90-х роках XVII ст. (до 1698 р.), тобто майже одночасно з іконою чернігівської «Іллінської Богоматері» 1696 р.[141]. Існування таких ікон засвідчує наявність у Чернігові на той час певної іконографічної традиції. Отже, ікона чернігівської «Іллінської Богоматері» написана в Чернігові в кінці літа-восени 1696 р., найбільш вірогідно, відомим письменником і художником, ігуменом чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Лаврентієм Крщоновичем та є цікавою історичною і мистецькою пам'яткою[142].

Про чудотворну ікону чернігівської «Іллінської Богоматері» поети XVII–XVIII століть складали вірші. Текст одного з них включив до свого літопису С. Величко. Його приписують перу Івана Величковського, який працював у Чернігові в 1680-х роках.

О иконе чудотворной
Иллинской Черниговской
Тысяча шестьсот шестьдесят второго року,
яко Христос родися от чистаго боку,
В монастыру Иллинском икона плакаше
Девы, да и человек не скачет являше,
Аще не бы девая слез до сына за ны
приносила, имели быхом многи раны;
Но яко виде слезы, и бог ужалися,
тем же и бысть, яко враг от нас удалился.
Всує слез мати твоя да не истачает,
запрети, скиф християн да не погубляет.

[138] Карпинский К. Сведения об иконе Божией Матери Троицко-Ильинской Черниговской, поднесенной по взятии Азова в 1696 г. императору Петру Великому. Вера и жизнь. 1913. С.45-55.
[139] Там само. С.46.
[140] Русская живопись XVII–XVIII веков. Каталог выставки. Ленинград, 1977. С.103.
[141] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2013. С.38-53.
[142] Там само. С.64-69.

Аще и в самой церкви татарове быша,
но обаче иконы сея не видеша,
Уже и ко самому дерзнуша престолу,
и вся иконы в церкви поверзоша долу,
Єдин обаче образ девы у пророка
во всех приключившихся избит без порока.
Братія вся от страха в пещеру бежаша,
юже трудолюбієм своим соделаша,
Тако же ходатайством присно девы здравы
пребиша, хваляще ю, яко матер славы;
Дверми до них татаре прійти не могоша,
бо непроходиму двер – деву – обретоша.
Множества чудесєм образ сей соделовает,
не исходит тощ, кто в нем веру полагает;
Глухим слух отверзает, хромим дает ноги,
безумных умудряєт, чуда творит многи.
Бесноватих без числа присно свобожлает,
недужних возставляєт, слепих просвещает,
И коим ли недугом кто изнемогает,
притекая ту, тунє целбу почерпает;
Тем вси до илинской девицы теците,
спасет от бед, точію «Помилуй» реците.
Ілинская девице, внегда сама за ны
плачеши, сын твой будет милосердний на ны;
Ты плачеши ач за ны, мы возвеселимся,
єгда от всякіх скорбій и бед освободимся.
Имаши манастир Илинский и лишше,
о чом радоватися дано тебе свышше;
Имаши, игумене, в чесом ся хвалити
со всею братією и радостен биты,
Єгда благоизволи бог твоєго веку
даровати благодать людєм ся велику.
Зосим Марією зде болшею ся хлюбит
яве, яко со старцем бог Марію любит,
Им же образом пчели до улій летают,
сице ко девы чистой вся да прибегают;
Царіє к ней да текут, она им корона
по временной вечная горняго Сіона.
Тысяща щит у девы, гетмане, спешися,

даст победу воинству, токмо помолися,
Не косны много, кождий во своей потребе
бежи ко ней, будеши воистинну в небе[143].

Вірш Івана Максимовича, присвячений чудотворній іконі «Іллінської Богоматері», побачив світ у книжці «Богородице Дево», що була надрукована в Чернігові у 1707 р. :

В монастиру Илинском сливущом
При игумене Зосиме там сущом
Отцу, житіем Ангелоподобну,
Богоугодну.
В тысящном шесть сот шесть десятом году
Втором, егда Бог Сын человеку роду
Явися в плоти, беззаконій деля
В числах Апреля.
Образ Пречистой Маріи Девици,
Богоматере, Небесной Царици,
В церкви явственно чрез дній осм слезивый
Аки бы живый.
На сей чуд мнози людіе смотряху
Из Чернигова града прихождаху,
Маріи слезы слезьми утоляли,
К Ней проипадали[144].

У дослідників і раніше виникало питання щодо походження автора ікони «Іллінської Богоматері» 1658 р. Григорія (Геннадія) Костянтиновича. Д. Туптало назвав його «маляром Дубенським». Чи можна з певністю говорити, що цей маляр з волинського міста Дубно? Як зазначав ще в 1970-х роках П.М. Жолтовський, остаточної і вичерпної відповіді поки що дати неможливо. Дослідник звернув увагу на намісні ікони в церкві Мільченського монастиря біля Дубно І. Христа і Богородиці, створені після 1640 р. У типажі цих ікон є дещо спільне з чернігівською чудотворною іконою, що може засвідчувати приналежність автора «Іллінської Богоматері» 1658 р. до кола волинських малярів[145]. З цією думкою можна погодитись і нині.

Отже, чудотворна ікона чернігівської «Іллінської Богоматері» написана в Чернігові в 1658 р. для намісного ряду іконостасу Іллінської церкви в Чернігові. Нині її місцезнаходження невідоме. Автор ікони «маляр Дубенський» Григорій (Геннадій) Костянтинович, вірогідно, походив з Волині і належав до переселенців із Правобережної України. Ікона стала чудотворною і дуже популярною серед народу. Їй була присвячена книжка Дмитра Туптала, яка витримала кілька видань і стала своєрідним «бестселером» другої полови-

[143] Величковський І. Твори. Київ: Наукова дкмка, 1972. С.147-148.
[144] Максимович І. Богородице Дево. Чернігів, 1707. Арк.18 зв.
[145] Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII століть. Київ: Наукова думка, 1978. С.41.

ни XVII – початку XVIII століть. Графічні зображення ікони неодноразово друкувались на сторінках стародруків і стали відомими не лише в Україні, а і в Росії, Білорусі, Сербії. «Списки» (копії) чудотворної ікони мають чудодійну силу і є самостійними пам'ятками історії та мистецтва. Для ікони «Іллінської Богоматері» 1658 р. створена видатна пам'ятка золотарства – шата кіота 1695 р. День вшанування ікони припадає на 16 квітня (29 квітня за новим стилем). Цього числа ікона прославилась 1662 р. Вшановують ікону також у день Святої Трійці (храмове свято) та на Святого пророка Іллю (2 серпня за новим стилем). Таким чином, чудотворна ікона чернігівської «Іллінської Богоматері» залишила помітний слід в історії і культурі України. І нині її образ знаходить відгук у душах людей.

Про популярність відомих ікон немісцевого походження в Чернігові у другій половині XVII – початку XVIII століть свідчить знахідка восени 1978 року у похованні Леонтія Полуботка у фамільному склепі біля Успенського собору Єлецького монастиря. Там віднайшли мідну пластинку розміром 15,7 см х 11,5 см, з одного боку якої зображена ікона Ченстоховської Богоматері. З іншого боку – Розп'яття із зображенням донатора. Давня ікона Ченстоховської Богоматері мала особливе значення як пам'ятка міжнародних культурних взаємин. За результатами досліджень первісна ікона написана у Візантії, мабуть, десь у XII ст. Звідти вона потрапила до Галичини, а згодом в кінці XIV ст. до Польщі. За традицією створення ікони відносять до І століття і автором називають євангеліста Луку. Згідно з легендою її знайшли в Єрусалимі, а звідти перенесли до Костянтинополя. Із Костянтинополя до міста Белза її переніс галицький князь Лев Данилович. У 1372 р. Белзьке князівство перейшло під владу опольського князя Владислава. На думку дослідників, найбільш вірогідним часом появи ікони на Галичині можна вважати другу половину XII ст. Коли Владислав Опольський перевозив ікону у своє князівство, візок з нею чудодійно зупинився в Ченстохові, і це було сприйнято як веління Боже залишити її в цьому місті. Такі деталі характерні для легенд і про інші ікони, зокрема, про Володимирську Богоматір.

Як вважає А.І. Рогов, ікони Ченстоховської Богоматері як пам'ятки візантійського і давньоруського живопису нині не існує. В 1434 р. вона була написана по-новому на давній дошці. Як показали дослідження польського реставратора Р. Козловського від первісного живопису нічого не залишилося. Навіть грунт був замінений. Відомо, що давня ікона зазнала руйнації під час захоплення Ченстохова іконоборцями-таборитами в 1430 р. В 1434 р. ікону привезли до Кракова і для відновлення твору запросили майстрів із українських і білоруських земель. Спроби художників прописати ікону за тими контурами, які збереглися, зазнали невдачі. Фарби просто спливали з поверхні. Нині це пояснюють тим, що першотвір був написаний восковими фарбами. А тоді це викликало здивування. Лише після того, як наклали новий грунт, художники змогли намалювати нову ікону. Так з'явилась ікона в готичному дусі. Вважається, що авторами її стали вже інші митці. Нова ікона стала стилістично далекою від візантійського зразка. В своїй основній компози-

ційній схемі вона відтворила іконографічний тип Одигітрії. Наявність книжки у дитини свідчить, що автор (чи автори) існуючої ікони були пов'язані із західною традицією.

В іконі «Ченстоховської Богоматері» відзначають риси, властиві лише їй. Мається на увазі, перш за все, відтворення в 1432 р. живописними засобами двох смуг на правій щоці, які залишились на давньому образі від ударів холодної зброї. Майстри навіть намагались повторити прийоми своїх попередників, які працювали в техніці енкаустики. Цей твір є зразком візантійських, давньоруських і польських культурних взаємин доби середньовіччя[146]. Чудотворна ікона «Ченстоховської Богоматері» – одна з найбільш шанованих святинь Центральної Європи. Вона вважається головною святинею Польщі. Нині знаходиться в капеллі Діви Марії монастиря Павлинів Ясна Гора в польському місті Ченстохова. Її шанують як католики, так і православні. Католики відзначають свято ікони 26 серпня, православні – 6 березня за юліанським календарем (19 за григоріанським). Ікона написана на панелі з дерева (122,2 х 82,2 х 3,5 см), оздоблена срібною рамкою 1673 р. і вставлена у вівтар із чорного ебенового дерева (1645–1650 рр.). Нині в Росії, Україні і Білорусі є чимало давніх списків чудотворної ікони «Ченстоховської Богоматері». Їх у Польщі називають «слов'янками». Вони відрізняються несхожими обличчями і технікою виконання від ясногорського взірця. «Списки» (копії) знаходяться у багатьох православних і католицьких монастирях і храмах. Копії робляться і в наш час. В сучасному українському місті Белз Сокальського району Львівської області «список» з ченстоховської ікони називають Белзькою і зберігають в спеціальній меморіальній каплиці[147].

Чернігівська ікона із поховання Леонтія Полуботка являє собою один із зразків згаданих вже «слов'янок». Вона виконана, найбільш вірогідно, в Чернігові в першій половині 1690-х років. На користь того, що це копія з чудотворної ікони «Ченстоховської Богоматері» свідчить шрам на правій щоці жінки. Але в інших деталях чимало розбіжностей. Німби із зубцями навколо голів з коронами як і в ясногороському образі позолочені. Але в чернігівському творі золоте тло займає всю горішню частину. Нижня частина композиції збереглася не дуже добре. Художник відділив її лінією з вигинами під обличчями матері й дитини. Тут на темному тлі розкидані візерунки, подібні до взірця. Понад лінією видніється темний одяг матері та червоний дитини. Корону Богоматері граційно підтримує біля лівої її скроні ангел, дуже подібний до тих, які намальовані із зворотного біля зображення Розп'яття. Крім того, чернігівська ікона має дещо інший формат, який наближається до квадрата. Автор чернігівської ікони не ставив завдання створити точну копію, а, можливо, відштовхувався від «списків», де вона зображена саме так. Подібний підхід виявив гравер І. Щирський, який певний час співробітничав з чернігівською друкарнею. Перебуваючи у Вільно, він у 1680 р. виконав мідьорит, відтворивши в графічній

[146] Рогов А. И. Ченстоховская икона Богоматери как памятник византийско-русско-польских связей. Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. Москва, 1972. С.316-321.

[147] Романова Н. Загадки иконы. К вопросу об иконе Божией Матери «Ченстоховская».[Електронний ресурс]. Режим доступу: : file: // lokalnost/ G: / Ченстоховская % 20 икона % 20 Божией % 20 матери/ skrest 10 / mht.

техніці образ «Ченстоховської Богоматері». На думку Д.В. Степовика, художник не ставив перед собою завдання зробити точну копію. В ясногорському зразку – поясне зображення Богоматері, а у І. Щирського – погрудне. І. Щирський не позначив шату[148]. Він зобразив Богоматір з дитиною в овальному вінку. Внизу ангели підтримують гірлянду з квітів і плодів. Вгорі на стрічці вміщені слова із молитви «Радуйся».

Про поширеність копій ікон «Ченстоховської Богоматері» свідчить зразок однієї з них із Київщини 1765 р. (Національний художнй музей України в Києві)[149]. Ікона із зібрання Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній» виконана народним майстром. Богоматір зображена в образі української жінки між стилізованими квітками півоній. Хоча рана на щоці не позначена, напис «Чистоховская» говорить про те, який це образ[150].

30 квітня 1902 р. в ризниці чернігівського Єлецького монастиря серед старих речей знайдена ікона «Донської Богоматері», написана в Україні в 1690-х роках. Про це свідчив напис на звороті кіота внизу: «Сию икону Пресвятыя Богородицы Донскія, дал на честь и хвалу до храму Ея ради преславного Успения в монастиру Елецком. Слуга Иван в Богу Преосвященного Его Милости Господина отца Феодосия Угличского православного архиепископа Черниговского, Новгород-Северского и всего Севера архимандрита Елецкого Алексея Павловича; року 1694 Марта 1 дня». За повідомленням П.М. Добровольського ікона була намальована по левкасу на липовій дошці. Замість шпуг підклеєна дубовою фанеркою. Образ був оздоблений коронами над головами. Після їхнього зняття фарбовий шар біля облич обсипався. Цю ікону згодом помістили в будинок Феодосія у чернігівському Єлецькому монастирі[151]. До наших днів не збереглася.

Поява ікони «Донської Богоматері» в Чернігові зовсім не випадкова. Адже вона пов'язана з московським Донським монастирем, в якому в той час часто зупинялись делегації з України, в тому числі і з Чернгова. Ікона «Донської Богоматері» з 1930 року знаходиться в Державній Третьяковській галереї в Москві. Написана на липовій дошці (86 х 68 см). Це – двостороння виносна ікона. На лицьовому боці – ікона Богоматері (Замилування), на другому – Успіння Богородиці. За легендою донські козаки принесли її із собою на Куликовську битву 1380 року[152].

Доцільно розглянути також ікону «Любецької Богоматері», написану в 1698 р. Іваном Щирським в Любечі, де він був ігуменом Антонієвого монастиря. Автор плідно працював

[148] Степовик Д. В. Іван Щирський: поетичний образ в українській бароковій гравюрі. Київ: Мистецтво, 1988. С.31-33.

[149] Національний художній музей України: альбом. / Наук. керівник та упорядник О. Лагутенко. Київ: Артанія Нова, 2003. С.137.

[150] Левченко О. В. Збірка народних ікон Богородиці із фондів Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній». Матеріали наук. конф. «Архітектурні та археологічні старожитності Чернігово-Сіверської землі». Чернігів, 2006. С.92-93.

[151] Добровольский П. Древняя икона времени Святителя Феодосия, архиепископа Черниговского. Прибавления к Черниговским епархиальным известиям. 1902. №11. С.367-368. Часть неофиц.

[152] Терехов В. П. Богоматерь Донская. Москва: Книжка, 1990. С.6-12.

як графік і активно співробітничав із чернігівською друкарнею. Нині ікона знаходиться в Національному музеї історії України в Києві (Інв. № 1344). Написана на липовій дошці яєчною темперою. Розмір 66 х 40 см. До створення ікони І. Щирський підійшов як гравер. Це засвідчив вельми ретельний попередній рисунок – граф'я на левкасі. Як вважає дослідниця твору Л.С. Міляєва, образ для історії українського мистецтва має непересічне значення. Він започаткував цілий напрям в українському живопису, в якому виявились стилістичні риси бароко. Ікона «Любецької Богоматері» пензля І. Щирського стала своєрідною варіацією на тему давнього чудотворного образу, який по-своєму прославив першотвір. Композиція побудована в трьох регістрах. Її основу становить зображення Богоматері Одигітрії в центральній частині. Ліворуч від неї – Премудра Ганна, а справа – Іоанн Золотоустий. Симетрична композиція не відбиває барокової напруженості. Але дух бароко виявився у певній дидактичності, якій і підпорядкована вся композиція. Барокова сутність ікони полягає в її концептуальності, яка передбачала від глядача і читача (текстів на іконі) активної роботи задля сприйняття. В цьому творі виявились характерні риси українського бароко – віра в добро, гармонійність, відсутність трагедійності і відчаю[153].

Більшість творів чернігівського іконопису другої половини XVII – початку XVIII століть не збереглися. Серед утрачених варто назвати такі пам'ятки живопису як ікони іконостасів Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові 1670-х років (до його складу входила і чудотворна ікона «Єлецької Богоматері»), Введенської церкви чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, першого (1690-х років) і другого (1731 – 1734 років), іконостасів чернігівського Троїцького собору. Фотографії деяких з них не можуть дати достатнього уявлення про їхні особливості, адже вони поновлювались не один раз, і робилось це часто нефахово. Для виконання таких відповідальних замовлень потрібні були кваліфіковані майстри. Як вважають дослідники, в чернігівському Троїцько-Іллінському монастирі діяла малярська майстерня, де здійснювали і професійну підготовку художників[154]. У першій половині XVIII ст. навчали майбутніх художників у малярні Києво-Печерської лаври та Києво-Могилянській академії. Не треба забувати і про вихованців чернігівського Колегіуму, де навчання здійснювалось за зразком київського навчального закладу.

Художники часто перебували на службі у представників вищого православного духовенства і козацької старшини. Наприклад, серед багатьох осіб супроводу чернігівського архієпископа Л. Барановича під час поїздки до Москви у 1666 році був іконописець Григорій. Відомо лише його ім'я. В своїх «Дневных записках» Дмитро Туптало (Ростовський) згадував про те, як він у січні 1689 р. доручив своєму живописцю (ім'я його не названо) написати точну копію чудотворної ікони «Руденської Богоматері». Він у той час

[153] Міляєва Л. Чудотворні ікони Богородиці в Києві XVII століття та образ Любецької Богоматері пензля Івана Щирського. Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. 1994. Т.227. С.129-139.

[154] Уманцев Ф. С. Живопис другої половини XVII – XVIII століть. Нариси з історії українського мистецтва. Київ, 1966. С.88.

був проповідником чернігівської єпархії[155]. Крім автора чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» Григорія Костянтиновича, відоме ім'я чернігівського живописця Якима Глинського. В 1727 р. він отримав запрошення для виконання відповідального замовлення – малювання ікон для іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври[156]. Це свідчить про високий фаховий рівень і авторитет чернігівських митців. У Центральному державному історичному архіві України в Києві зберігається справа під назвою «Про сницарів і малярів, котрі в соборну церкву іконостас робили коштом гетьмана Скоропадського». До цієї справи входять документи 1715 – 1729 років. Із листів гетьмана Івана Скоропадського та його дружини і стало відоме ім'я художника. В листі дружини гетьмана до архімандрита Києво-Печерської лаври зазначалось: «маляра на іконостасну роботу на мальовання целого іконостаса печерского великой церкви Іоакима Глинского, маляра Черниговского... Не хто иний тилко он той іконостас делати будет...». Далі йшлося, що «Яким Глинский по нашему слову прибувши в Глухов учинил с нами контракт целий иконостас делати своим золотом, своими добрыми фарбами и всем своим за суму 10 тысяч золотых, борошна житного осмаков 50, пшеничного 1, горелки 4, баранов 30, гречки 8»[157].

Можна припустити, що Яким Глинський був автором ікон первісного іконостасу чернігівської Катеринінської церкви (не зберігся). На звороті однієї із ікон намісного ряду було написано: «року 1715 стали иконы сии трудами Якима»[158]. Можливо, пензлю Якима Глинського належала ікона «Успіння Богородиці», написана в 1716 р. для Кам'янського Успенського монастиря, заснованого 1681 р. на кам'янистому березі річки Снов[159]. Нині на території Климівського району Брянської області Російської Федерації. Серед художників того часу переважали представики міщанства. Іноді малюванням займались люди шляхетного походження. П.М. Жолтовський, не посилаючись на джерела, зазначав, що Анастасія Полуботок займалась іконописанням[160]. Анастасія Степанівна Полуботок (Леонтович) (1732 – 1802 рр.) була дружиною внука Павла Полуботка[161].

Отже, в результаті проведеного комплексного дослідження з'ясовано, що згадану ікону чернігівської «Єлецької Богоматері» написав невідомий чернігівський живописець у 1690-х роках (до 1698 р.). Про іконографію давньої ікони часів Київської Русі нині важко сказати щось певне. На наш погляд, іконографічна схема ікони «Єлецької Богоматері» по-

[155] Ростовский Д. Диариуш. Летопись иже во святых отца нашего Дмитрия митрополита Ростовского. СпБ, 1796. С.366.

[156] Сіткарьова О. В. Формування архітектурного ансамблю Києво-Печерської Лаври XVII – XX ст. У 4-х ч. Частина ІІ. Ансамбль Києво-Печерської лаври за доби гетьманів І. Скоропадського і Д. Апостола: історичний, архітектурний та мистецький контекст. Київ: Музична Україна, 2006. С.64.

[157] Там само. С.128-129.

[158] Гумилевский Ф. Чернигов. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1874. Кн.5. С.66.

[159] Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII століттях. Київ: Наукова думка, 1983. С.124.

[160] Там само. С.47, 62.

[161] Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. Киев, 1914. Т.4. С.188.

ходить від давнього візантійського зразка XIV століття, який, можливо, модифікувався за доби Ренесансу. Схема загальної композиції твору подібна до тих зразків, що набули поширення на теренах Росії і Білорусі, а також творів тогочасних українських граверів. Це – своєрідна історична композиція з елементами місцевого чернігівського пейзажу і зображенням конкретних споруд, яка стала взірцем для інших малярських творів.

Дослідження чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері» ускладнила відсутність першотвору. Відома вона лише за чорно-білою фотографією 1911 року. Ікона була написана в 1658 році для намісного ряду іконостасу чернігівської Іллінської церкви. В 1662 р. вона «плакала», стала чудотворною і дуже популярною серед народу. В 1695 р. перенесена до новозбудованого Троїцького собору чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря і встановлена у спеціальному кіоті зі срібною шатою. Автор ікони – «маляр дубенський» Григорій Костянтинович. Шанованій іконі та її «чудам» було присвячено кілька видань книжки Д. Туптала. Графічні зображення ікони друкувались на сторінках чернігівських стародруків і стали відомими не лише в Україні, а і в Росії, Білорусі, Болгарії і Сербії. Відома в багатьох малярських копіях. Чудотворній іконі «Іллінської Богоматері» присвячені вірші поетів XVII – XVIII століть.

У Чернігові в той час набули поширення і ікони немісцевого походження. Вперше спеціально ми розглянули ікону «Ченстоховської Богоматері» із поховання Леонтія Полуботка. Ікона «Любецької Богоматері» пензля І. Щирського, який плідно співробітничав з чернігівською друкарнею, стала яскравим зразком барокового твору. Взагалі чернігівський іконопис другої половини XVII – початку XVIII століть засвідчив відхід від візантінізму і появу стилістичних рис бароко. З'являється світло-тіньове моделювання об'ємів. Художники використовують як темперні, так і олійні фарби.

3.2.2. Портрет

Українське портретне малярство XVII – XVIII століть – цікаве явище в історії вітчизняного мистецтва. Сірійця Павла Алеппського, який проїздив Україною в середині XVII ст., вразили тодішні місцеві портрети. Він писав, що козацькі живописці «вельми спритні в зображенні людських облич з повною схожістю і мають велику вигадливість у відтворенні людей, як вони є»[162].

Творів портретного малярства Придніпров'я кінця XVII – початку XVIII століть майже не збереглося. Саме тому портрет В.А. Дуніна-Борковського викликає значний науковий інтерес. Нині ця видатна пам'ятка зберігається в Чернігівському обласному художньому музеї (Інв. № Ж 38). Цей твір ще у XVIII ст. звернув на себе увагу дослідників. Тому не випадково в 1786 р. О. Шафонський зазначив, що В.А. Дунін-Борковський в І702 р. похований в Успенському соборі Єлецького монастиря в Чернігові і перед його похованням знаходиться портрет небіжчика[163]. В XIX ст. портрет згадувався в статтях, уміщених

[162] Алеппский П. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Москва, 1897. Т.II. С.41.

[163] Шафонский А. Вказ. праця. С.267.

у різних виданнях. В 1886 р. газета «Черниговские губернские ведомости» передрукувала статтю про Єлецький монастир в Чернігові із журналу «Благовест». У ній повідомлялось, що на стіні арки, яка відділяє Успенський собор від нартексу, знаходиться мідна дошка, вкрита сріблом. Вона була оздоблена карбованою військовою арматурою та іншими зображеннями і містила текст епітафії над похованням В.А. Дуніна-Борковського[164]. В І890 р. в Чернігові побачила світ праця, присвячена родоводу Дуніних-Борковських. У ній викладені основні відомості з життя Василя Андрійовича Дуніна-Борковського, його предків та нащадків. Указано посади, які він займав, перелічено благодійницькі справи, розповідається про його багатство і скупість, переповідається легенда про вурдалацтво. Згадується, що над похованням В.А. Дуніна-Борковського в Успенському соборі Єлецького монастиря вміщено віршований напис. Текст його подається[165].

О.М. Лазаревський зазначив, що портрет генерального обозного разом з надгробком (написом) висів над його похованням в Успенському соборі, а в 1894 р. він уже знаходився у зібранні В.В. Тарновського і був одним із кращих в цій колекції. Подається текст надгробку і чорно-біла репродукція портрета[166]. В каталозі музею українських старожитностей В.В. Тарновського відомості про портрет В.А. Дуніна-Борковського вміщено під № 672. Зазначено, що це – «оригинал на доске». Подано розміри твору – 3 аршини 1/2 вершка х 1 аршин 3/4 вершка[167]. О. Єфимов зазначив, що над могилою В.А. Дуніна-Борковського висить біла металева дошка. На ній вирізана епітафія (її текст подається). Автор указує, що за свої труди В.А. Дунін-Борковський похований у нартексі Успенського собору з правого боку. Раніше там висів портрет на повний зріст[168]. Цікаво, що в історичному музеї Чернігівської губернської вченої архівної комісії на початку XX ст. зберігалась акварельна копія «сучасного портрета» В.А. Дуніна-Борковського, яка була показана на XIV Археологічному з'їзді в Чернігові 1908 р. (не збереглася). Зараз важко сказати, чи це була копія портрета, про який тут іде мова, чи якогось іншого. У виданні про згаданий музей зазначається, що над могилою генерального обозного збереглась мідна дошка з віршованою епітафією[169].

В.Л. Модзалевський і П.М. Савицький в нарисі про давнє мистецтво Чернігова (напи-

---

[164] Елецкий монастырь в Чернигове. Черниговские губернские ведомости. 1886. №19. С.3. Часть неофиц.

[165] Родословная дворян и графов Дунин-Борковских (герба Лебедя). Чернигов: Типография губернского правления, 1890. С.2.

[166] Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты. Киевская старина. 1882. №5. С.341. А.Л. Генеральный обозный Василий Каспарович Борковский (1640–1702). (К портрету). Киевская старина. 1894. №3. С.530-536.

[167] Каталог украинских древностей коллекции В.В.Тарновского. Киев, 1898. С.71.

[168] Ефимов А. Черниговский Елецкий монастырь Успения Пресвятыя Богородицы со времен основания и до наших дней (1060–1903 год). Святыни и достопримечательности обители. Чернигов: Типография губернского правления, 1903. С. 44-45.

[169] Добровольский П. М. Описание исторического музея Черниговской губернской ученой архивной комиссии. Часть 2. Исторический отдел; быт военный и домашний. Чернигов: Типография губернского правления, 1905. 51 с. (окремий відбиток).

саний в 1914 р., а опублікований в 1992 р.) розповідаючи про життєвий шлях В.А. Дуніна-Борковського відзначали, що його скупість переважала честолюбство. Автори вважали, що надгробок над його похованням являв собою срібну дошку, оздоблену гравіруванням в бароковому стилі. На тій дошці збереглася віршована епітафія, складена чернігівським архієпископом і поетом Іваном Максимовичем, який і ховав померлого генерального обозного. Він же, за народними переказами, перепинив з хрестом у руках дорогу В.А. Дуніну-Борковському, коли він у товаристві чортів переїздив Красний міст. Автори писали, що до 1914 р. в музеї українських старожитностей В.В. Тарновського зберігалось два портрети В.А. Дуніна-Борковського. Один портрет на повний зріст відтворений у журналі «Киевская старина» в 1894 р. Другий портрет-поясний і ще не опублікований. В нижній частині портрета зображений родовий герб Дуніних-Борковських. Зазначається, що зробити фото надгробку неможливо, бо краї дошки в ніші частково зафарбовані і всього тексту не видно. В горішній частині дошки вміщено герб портретованого і вся вона оздоблена алегоричними фігурами. Наводиться текст надгробка за його публікаціями в «Черниговских губернских ведомостях» I886 р. та «Киевской старине» 1894 р.[170].

Не залишили без уваги портрет В.А. Дуніна-Борковського дослідники і після Другої світової війни. Г.Н. Логвин подав короткий опис твору і відзначив, що звучність і піднесеність його колориту підпорядковані головному завданню виділити обличчя, возвеличити образ людини. Подана чорно-біла репродукція портрета[171]. Л.С. Міляєва відзначила, що згадуваний портрет, разом з іншими творами початку XVIII ст. привертає увагу імпозантністю загального задуму, красою силуета, декоративною гармонією. В книжці про українську ікону дослідниця звертається до зображення ікони Єлецької Богоматері на портреті В.А. Дуніна-Борковського[172].

Велика заслуга у вивченні досліджуваного твору належить відомому досліднику українського портретного живопису П.О. Білецькому. Він уперше поставив український портрет в контекст західно-європейського і східнослов'янського мистецтва, а також виявив його оригінальні риси. П.О. Білецький типологічно поділив українські портрети XVII–XVIII століть відповідно до функціонального призначення на кілька груп. Портрет В.А. Дуніна-Борковського представляє ктиторські епітафіальні портрети, і його написав, очевидно, іконописець одного з чернігівських монастирів. Учений справедливо згадує і цитує «Руно орошенное» Дм. Туптала про факт придбання оздоб для чудотворної ікони Іллінської Богоматері в Троїцько-Іллінському монастирі коштом В.А. Дуніна-Борковського. На цій основі П.О. Білецький зробив висновок, що на портреті зображена саме ця ікона. Але насправді на портреті представлена інша – чернігівська чудотворна ікона «Єлецької Богоматері», яка знаходилась в іконостасі Успенського собору Єлецького

[170] Модзалевский В. Л., Савицкий П. Н Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. Підгот. до друку і передмова О.Б. Коваленка. Чернігівська старовина. Зб. наук. праць, присяч. 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.116, 116. 139-141.

[171] Логвин Г. Н.Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. С.80, 94-96.

[172] Milyaeva. L. The Ukrainian Icon 11-18 th centuries. From Bizantine sources to the Barogue. Bournemouth: Parkstone, Petersburg Aurora, 1996. Il 175.

монастиря, ктитором якого був портретований. Дослідник проаналізував композицію твору і подав її схему. Показав також відмінність від західноєвропейського портретного малярства, яка була зумовлена не лише смаками замовників, а й особливостями інтер'єру Успенського собору і мистецького середовища іконостасу та настінних малювань. П.О. Білецький висловив цікаві спостереження щодо особливостей живописної манери художника, подав цитату віршованої епітафії. Дослідник датував портрет першими роками XVIII ст. У публікаціях П.О. Білецького вміщено чорно-білі та кольорові репродукції згадуваного портрета та його фрагментів[173].

В.Д. Віроцький стверджує, що портрет створений лише на кілька десятків років пізніше за чернігівську ікону «Єлецької Богоматері», а між ними велика різниця «в мистецьких задачах». Насправді ікона написана приблизно на 7–10 років раніше. Автор коротко переповідає біографію портретованого, його діла і репутацію серед людей[174]. Ф.С. Уманцев відзначив, що художник ще не вміє встановлювати композиційні зв'язки між предметами, а зображення обличчя позначене новою манерою. Все ж відчувається рука іконописця. Незважаючи на те, що портретований за свого життя зажив слави деспота, перед глядачем постає визначний воєначальник і ктитор[175].

У серпні 2009 р. у Чернігівському художньому музеї проведено фотографування портрета В.А. Дуніна-Борковського в ближніх інфрачервоних та у відбитих ультрафіолетових променях. На основі зроблених фотографій І.А. Нетудихаткін у своїй статті зробив висновок, що клейнод у правій руці В.А. Дуніна-Борковського має «пір'їни», характерні для пірнача – символа влади козацького полковника. Автор статті виділив цей клейнод і книжку на столі (на його думку, зображено саме те Євангеліє, яке в 1685 р. В.А.Дунін-Борковський офірував до Єлецького монастиря в Чернігові) як головні датуючі ознаки «іконографічної схеми» портрета. Як зазначив І.А. Нетудихаткін, В.А. Дунін-Борковський перебував на посаді чернігівського полковника до 1685 р. і того ж року він надав до Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря Євангеліє. Звідси автор статті зробив висновок, що портрет В.А. Дуніна-Борковського створений за його життя, а не є епітафією. На підтвердження цієї думки він приводить міркування, що зображення шапки на столі і покладена рука з клейнодом символізують складання повноважень чернігівського полковника 1685 р. На думку І.А. Нетудихаткіна, інтриги та боротьба за владу підірвали душевні сили В.А. Дуніна-Борковського. Тому він звертається до Бога – офірує до чернігівських монастирів коштовні речі та замовляє 1685 р. свій портрет для Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. Саме в цьому автор статті вбачає причини написання портрета, про який іде мова[176].

---

[173] Білецький П. Український портретний живопис XVI – XVIII ст. : проблеми становлення і розвитку. Київ: Мистецтво, 1969. С.152-155, 157, 160. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1981. С.99-101.

[174] Віроцький В. Д. Храми Чернігова. Київ: Техніка, 1998. С.105-107.

[175] Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України: історичний нарис. Київ: Либідь, 2002. С.261-262.

[176] Нетудихаткін І. Дослідження портрета Василя Дуніна-Борковського в ближніх інфрачервоних та у відбитих ультрафіолетових променях: історична інтерпретація. Сіверянський літопис. 2010. №1. С.116-123.

Одразу варто зазначити, що фотографії фрагментів твору в інфрачервоних і ультрафіолетових променях і опубліковані в згаданій статті нічого суттєвого і нового не несуть. Щоб у цьому впевнитись, достатньо порівняти якісні репродукції портрета В.А. Дуніна-Борковського (наприклад, в каталозі-альбомі виставки українського портрета в Києві) і знімка в статті І.А. Нетудихаткіна. На обох знімках (а також і в оригіналі – в самому портреті) при достатньому освітленні можна побачити ті деталі, які І.А. Нетудихаткін вважає «пір'їнами» пірнача. Написи на портретах і підписи під ними в літературі свідчать, що люди у XVIII і XIX століттях звертали не досить пильну увагу на те, який клейнод зображений. Наприклад, на звороті портрета Павла Полуботка із Національного художнього музею України зберігся напис: «Полковник Черниговский и наказный гетман Малоросійський Павел Леонтович Полуботок». Зображений пірнач, а представлений наказний гетьман. Ми раніше не наважувались робити з цього якісь певні висновки через недостатню збереженість твору і втрату верхнього фарбового шару. Мабуть, варто було б додатково дослідити збереженість фарбових шарів у різних частинах композиції і не обмежуватись лише фотографуванням у ближніх інфрачервоних та відбитих ультрафіолетових променях. Проте попри все таке припущення, без сумніву, має право на існування. Більш схоже, що художник зобразив не конкретну книжку, хоча найчастіше це було Євангеліє. Тут ми бачимо на окладі книжки наріжники просто декоративні, а на Євангеліях на чотирьох кутах зазвичай знаходились пластичні або гравіровані зображення євангелістів. Зовсім не можна беззастережно говорити, що на цьому портреті намальовано саме те Євангеліє, яке В.А. Дунін-Борковський надав до Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря в 1685 р. Якби воно збереглося до наших днів, можна було б порівняти оригінал із зображенням.

Викликає заперечення тлумачення жесту на портреті В.А. Дуніна-Борковського. Портретований не поклав клейнод на шапку, як вважає І.А. Нетудихаткін. Він міцно тримає його перед собою, спираючись ліктем на книжку. Причому, тримає клейнод посередині ручки, кінець якої майже торкається шапки. Створюється враження, що якби В.А. Дунін-Борковський розімкнув долоню, то клейнод міг би впасти на підлогу, а не залишитись на столі. Якщо В.А. Дунін-Борковський хотів покласти клейнод на шапку, то клав би на неї не ручку, а голівку. Варто нагадати, що на портретному зображенні гетьмана Івана Самойловича на стіні храму Густинського монастиря поблизу Прилук на столику біля портретованого лежать шапка й булава, хоча на час написання твору не йшла мова про відставку. Подібне можна бачити і на портреті Павла Полуботка, відомого за копією XIX ст. Отже жест, на якому зосередив свою увагу І.А. Нетудихаткін, не свідчить про покладення клейноду на шапку і складання повноважень чернігівського полковника. Ні згаданий жест, ні зображення книжки на столі не є аргументами на користь датування портрета 1685 роком. До того ж не зовсім визначена дата складання повноважень чернігівського полковника В. Дуніним-Борковським і набуття ним посади генерального обозного.

1685 р. викликає сумніви і запитання. Справа полягає в тому, що немає єдиної дум-

ки дослідників щодо того, коли ж В.А. Дунін-Борковський полишив посаду полковника. О.М. Лазаревський називав 1686 р. В.Л. Модзалевський в першому томі «Малороссийского родословника» вказує роки полковництва 1672 – 1687, а перебування на посаді генерального обозного 1687 – 1702 рр. В той же час в четвертому томі того ж видання В.Л. Модзалевський зазначив, що Григорій Іванович Самойлович був чернігівським полковником у 1685 – 1687 роках. Виходить, що одночасно у 1685 – 1687 роках у Чернігові було два полковники. Але такого не могло бути. Тут варто звернутись до тексту епітафії, яку склав Іоанн Максимович. На час її написання він вже був чернігівським архієпископом, а не архімандритом Єлецького монастиря, як вважає І.А. Нетудихаткін. В епітафії зазначені головні посади, які займав В.А. Дунін-Борковський і вказано скільки років він прожив.

«Лет шестьдесят два пожив не себе самому...
Годов пятнадесят полк Черниговский правил,
Посем Бога енеральним обозним прославил,
Лет шестьнадесят славно пребил на той1 чести».

Якщо відрахувати від зафіксованої дати смерті В.А. Дуніна-Борковського в 1702 р. згадані в тексті епітафії роки, то вийде, що генеральним обозним портретований став у 1686 р. Так писав і О.М. Лазаревський. Чернігівським полковником він став відповідно в 1671 р. Різницю на рік можна пояснити розбіжностями в місяцях. Але все ж таки питання залишаються і остаточного висновку ще не зроблено. Тому і з цього боку 1685 р. не може бути точною датою написання портрета В.А. Дуніна-Борковського. Некоректним є висловлювання автора згадуваної статті, що саме в 1685 р. створена «іконографічна схема» цього портрета. Необхідно нагадати, що традиційна композиційна схема таких портретів сформувалась ще в XVI ст. у Речі Посполитій і потім перейшла на терени України. Відтак відпадають визначені автором статті причини написання портрета В.А. Дуніна-Борковського саме в 1685 р. Незрозумілим є твердження автора статті про те, що «аналіз іконографії» портрета в інфрачервоних і ультрафіолетових променях дозволяє стверджувати про роботу одного майстра. Але ж композиційна схема твору добре читається і сприймається й у звичайному світлі. Відомо, що у практиці іконописців існувала традиція – найвідповідальніші місця твору писались більш досвідченими майстрами, а інші виконували художники з меншим досвідом. Досить значні розміри портрета В.А. Дуніна-Борковського (216,5 х 122,5 см, а з рамою 243 х 141 см) свідчать про те, що він призначався для конкретного місця біля поховання портретованого в нартексі Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. В інтер'єр людського помешкання ні за його особливостями, ні за розмірами явно не вписувався. Необхідність створення цього портрета з'явилась лише в 1702 р. після смерті В.А. Дуніна-Борковського. В 1685 р. такої потреби просто не існувало. Але це зовсім не означає, що не створювались прижиттєві портрети іншого характеру і призначення. Саме на них спирались художники, коли виникала потреба написати епітафіальний портрет.

Таким чином, портрет В.А. Дуніна-Борковського протягом трьох століть від часу створення і до наших днів неодмінно привертав до себе увагу. Спочатку як портрет відомої особи над її похованням, а згодом як пам'ятка мистецтва у музейному зібранні. У багатьох виданнях вміщено чорно-білі та кольорові репродукції портрета, надруковано текст епітафії. Епітафія була вигравірована на посрібленій мідній пластині і являла собою мистецький твір, який необхідно розглядати лише разом з живописним портретом. Але цього не зробив жодний автор. Найбільш детально портрет В.А. Дуніна-Борковського проаналізований П.О. Білецьким. Він виявив оригінальні риси цього твору, зробив цікаві спостереження над творчою манерою художника, висловив міркування щодо авторства та часу створення. Але портрет В.А. Дуніна-Борковського вивчений ще недостатньо. Важливість і актуальність цього дослідження полягає і в тому, що портрет один з небагатьох, які збереглися від межі XVII і XVIII століть. Є необхідність доповнити історію походження і долю твору, виправити деякі неточності, допущені попередніми дослідниками. Потрібно також врахувати деякі особливості твору, що виявились під час останніх реставраційних робіт. Актуальним є розгляд живописного портрета і надгробка як єдиного твору, характерного для доби бароко. Варто звернутись до питань атрибуції і своєрідності портрета В.А. Дуніна-Борковського при його безсумнівній типології.

Сьогодні історію створення й існування портрета В.А. Дуніна-Борковського можна представити таким чином. Після смерті генерального обозного в 1702 р. портрет висів над його похованням у південній частині нартексу Успенського собору Єлецького монастиря. Як уже згадувалось, у середині XIX ст. він знаходився в архімандритських покоях, а в кінці того ж століття потрапив до зібрання Музею українських старожитностей В.В. Тарновського. У травні 1919 р. він був перейменований на 1-й Радянський музей[177]. У 1923 р. всі п'ять чернігівських музеїв об'єднано в один, який дістав назву – Чернігівський державний музей. У 1935 р. він став Чернігівським державним історичним музеєм.

Тяжкі часи настали з початком Другої світової війни. Пожежі, які виникли в Чернігові після бомбардувань 23-27 серпня 1941 р., перешкодили евакуації всіх цінностей Чернігівського історичного музею. Найбільш цінні твори мистецтва були замуровані в підвалі будинку музею. Інші матеріали продовжували знаходитись у приміщенні фондів на першому поверсі. Від прямого влучання бомб пожежа в будинку музею тривала досить довго. В результаті пошкоджені перекриття фондів. Експонати, які знаходились у будинку, загинули або зазнали значних утрат. Інспектору в справах архівів, музеїв і заповідників С. Екземплярському вдалося врятувати деякі твори мистетцва. Серед них був і портрет В.А. Дуніна-Борковського. В перші дні окупації Чернігова ці речі С. Екземплярський передав до німецької військової комендатури. Більшість з них була втрачена. Після звільнення Чернігова у вересні 1943 р. місцеві жителі повернули музею деякі експонати, в тому числі і портрет В.А. Дуніна-Борковського[178].

[177] Половникова С. Музей історичних старожитностей ім. В.В. Тарновського. Родовід. 1996. №2 (14). С. 38.
[178] Арендар Г., Лихачова С. Чернігівський історичний музей в 20-90-і роки. Родовід. 1996. №2(14). С.52.

З відкриттям у 1965 р. художнього відділу Чернігівського історичного музею в будинку Лизогуба XVII ст. портрет В.А. Дуніна-Борковського експонувався поряд з іншими творами мистецтва. В 1983 р. почав діяти Чернігівський художній музей, і портрет увійшов до складу його колекції. В 1957 р. портрет реставрований у Державній науково-дослідній реставраційній майстерні Міністерства культури УРСР. У 1986-1995 роках реставратор вищої категорії В.І. Цитович у Національному науково-реставраційному центрі в Києві провів комплекс реставраційних заходів. Підставою для реставрації стали прогресуючі руйнування ґрунту та фарбового шару, а також поновлення, які спотворили первісний твір. Дерев'яна основа портрета деформована, місцями розтріскалась. Повсюдно зафіксовано втрати ґрунту та фарбового шару. Втрати первісного ґрунту та фарбового шару становили понад 10% загальної площі поверхні твору. Потертості живопису становили 15%. Під час втручань і реставрацій попередніх років місця втрат були заповнені ґрунтом і виконано багатошарове тонування олійними фарбами із заходом на первісний живопис. Більше половини площі твору вкрито лаком. Пізніше записи змінили свій колір і потемнішали. Постала необхідність провести консервацію, зробити часткове розкриття пізніших нашарувань та вибіркове живописне відтворення.

У результаті вжитих заходів дерев'яній основі портрета повернуто цілісність. Процес руйнування фарбового шару призупинено. Вибірково було видалено грубі пізніші записи і проведено тактовне живописне відтворення. Портрет В.А. Дуніна-Борковського набув експозиційного вигляду[179]. В 2000 р. портрет повернувся до Чернігівського обласного художнього музею. Вперше за тривалий час глядачі мали змогу побачити цей твір у серпні 2001 р. на виставці до 10-ї річниці Незалежності України «Рід наш козацький» у приміщенні музею. На початку 2003 р. він став окрасою виставки українського портрета, яка діяла в Чернігівському художньому музеї, а в 2005 р. на великій виставці в Києві.

Портрет, про який іде мова, був створений як ктиторський і висів над похованням В.А. Дуніна-Борковського в південній частині нартексу Успенського собору в Чернігові. Ктитор – це людина, яка допомагала коштами церкві чи монастирю. Портрети ктиторів малювались переважно після їхньої смерті, Василь Андрійович (Касперович) Дунін-Борковський народився в 1640 р. і походив із сім'ї полковника королівського війська польського. Його батько мав багато земель. Після Андрусівського договору про перемир'я між Росією і Польщею 1667 р., не бажаючи втрачати землі, Василь Дунін-Борковський прийняв православ'я і вступив на козацьку службу. В 1668-1672 роках був сотником вибельським, у 1672-1686 роках – полковником чернігівським. З 1686 р. і до самої своєї смерті в 1702 р. служив генеральним обозним (друга посада після гетьмана). По собі залишив удову, двох заміжніх дочок і синів – Михайла та Андрія[180].

Благодійницька діяльність В.А.˚Дуніна-Борковського відображена у тексті великої

[179] Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури. Портрет В.А. Дуніна-Борковського (Фонди Чернігівського обласного художнього музею ім. Г. Галагана). Відреставровані твори з музеїв України: каталог вставки / Кер. творчого колективу С. Гордєєва. Київ, 2000. С.25, 26. іл.41.

[180] Родословная дворян и графов Дунин-Борковских (герба Лебедя). Чернигов, 1890. С.2-3.

епітафії, яку написав чернігівський архієпископ і письменник Іоанн Максимович. Вона була вигравірована на мідній посрібленій пластині і висіла над похованням поряд з портретом. Цей «надгробок» зроблений за 15 років після смерті В.А. Дуніна-Борковського. В ньому написано:

НАДГРОБОК

Блаженнія памяти благороднаго его милости
Пана Василія Борковского Дунина, Его Царского
Пресветлого Величества Войск Запорозких обозного
Енерального Року господня 1717 месяца генваря 9 написанний
В год господен тисящний и седмсотной вторій
От временной сей жизни в небеснія двори
Марта дня четвертого духом преселися,
А зде в храме Оуспенском телом положіся
Пан Василій Борковскій от Дунинов дому,
Лет шестьдесят два пожив не себе самому,
Но Богу, царем и всей Россійской отчизни,
Верній был сын и слуга в весь век своей жизни,
Годов пятнадесят полк Черниговскій правил,
Посем Бога енеральним обозним прославіл,
Лет шестьнадесят славно пребыл на той чести,
Всегда царем и вождам служаше без лести,
Первій бе по гетману праведно славимый,
Всем бо бяше любезен делами своими,
Церкви и обители оусердно любляше,
Благолепіе оных везде розшераше.
Церков соборна чрез брань бяше опустела,
Его тщаніем вскоре сотворися цела,
Своим ю именіем претвори на нову
В честь преобразившуся Христу Богу Слову.
Его тщанія дело и храм Воскресенскій
Каменный, его память храм Благовещенский,
Их же создав, оукраси иконами зело,
Чая себе от Бога мзды за сіе дело.
Он от основанія девичу обитель
Воздвиже и бысть оной прещедрій кормитель.
Он святых страстотерпец олтар попремногу
Дражайшыми сосуды оукраси в честь Богу.
Сія такожде церков Елецка названна,
Оными отновися и трапеза созданна

И келій каменніи иная многа
Чрез него имать сия обитель оубога,
Он даде иконостас, фелоны, сосуды
Сребраніе, его то уклад, кошт и труды.
Много добра духовным и мірским творяше,
Всех любя и сам от всех зело любим бяше.
Бог благослови его в наследіи рода,
Да не останет древо добрее без плода,
Двох сынов в старости даде и остави,
Да будут наследницы родителской славы,
Сам от временной к вечной жизни преложися
И на сем святом месте телом положися.
Проводи его семо Іоанн реченній,
Пастир Черниговскій и ввесь чин освященній,
Погребен в храме, в нем же Пречистая Дева
Славится оуспеніем и по смерти жива.
И Василій Борковскій да живет во веки
С Богородицею и со ангелскими лики,
Молить оусердно мимо гроб его ходящих,
Глас от гроба возносить спастися хотящих,
Молитеся, людіе, о мне Христу Богу,
Да получу от него милость в небе многу
Аминь, аминь, аминь[181].

І. Максимович був чернігівським архієпископом з 1697 р. до 1712 р. 11 березня 1712 р. призначений митрополитом Тобольським і всього Сибіру. Помер 10 липня 1715 р. в Тобольську, де і похований. С.О. Павленко вважає, що надгробок в 1717 р. був поновлений. У першому варіанті тексту, мабуть, згадувався І. Мазепа, що створювало незручності родині Борковських [182]. На нашу думку, текст епітафії написаний одразу після смерті В.А. Дуніна-Борковського в 1702 р., а вигравірований на металевій пластині в силу різних причин дещо пізніше. За деякими відомостями, дошка з надгробком зберігалась до 1941 р. в Чернігівському історичному музеї.

У народній пам'яті В.А. Дунін-Борковський залишив недобру славу. Про це згадують багато авторів. У переказах він постає дуже скупим, жадібним до грошей, злим, який багато поганого зробив людям. Їв скоромне в страсну п'ятницю, ґвалтував дочок і дружин своїх підданих. А селян одягав у ведмежі шкури і травив собаками. Як твердить

[181] Модзалевский В. Л., Савицкий П. Н. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов / Підгот. до друку і передмова О. Б. Коваленка. Чернігівська старовина: Зб. наук. праць, присвяч. 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.140-141.

[182] Павленко С. Чернігівський полковник, генеральний обозний Василь Дунін-Борковський. Сіверянський літопис. 2002. №5. С.118.

легенда, вже наступного дня після поховання люди бачили, що В.А. Дунін-Борковський їхав шестіркою вороних коней Красним мостом через річку Стрижень у товаристві чортів. Чутки про цю подію швидко поширились серед людей, його прокляли і він разом зі своєю компанією провалився в річку Стрижень. Одразу після цього відкрили домовину і побачили тіло з червоним обличчям і виряченими очима – тіло вурдалака. Начебто, ці події згодом зобразили на стіні Троїцького собору, лише в першому десятиріччі XIX ст. ця композиція була зафарбована[183]. Існує думка, що В.А. Дунін-Борковський хворів на акромегалію. Згідно з сучасними уявленнями медицини це – нейроендокринне захворювання, пов'язане з порушенням функції гіпоталамуса чи (або) гіпофіза (залози внутрішньої секреції). Хвороба виявляється суттєвою зміною зовнішнього вигляду людини. Риси обличчя стають грубими, збільшуються надбрівні дуги, ніс, нижня щелепа, порушується прикус зубів, розширюються проміжки між зубами. Стають більшими стопи ніг і кисті рук (здебільшого в ширину), спостерігаються викривлення хребта, грудна клітка товстішає. Шкіра потовщується і утворює грубі складки. Збільшуються в розмірах гортань, язик і голосові зв'язки. В результаті голос стає низьким і хриплим. Порушується робота внутрішніх органів. Людину переслідує головний біль, головокружіння, слабшає зір, виснажує блювота. Такі симптоми цього захворювання і могли стати підставою для появи переказів про вурдалацтво В.А. Дуніна-Борковського.

Про захворювання В.А. Дуніна-Борковського йдеться у чернігівському виданні 1697 року книжки Д. Туптала «Руно орошенное». У другому чуді додатків про чудеса від ікони 1680-х – 1690-х років оповідається, що В.А. Дунін-Борковський після Пасхи 1687 р. приїхав з Батурина до Чернігова і дуже захворів та опух. Стан був такий тяжкий, що він сам не міг навіть повернутися в постелі. Встати самостійно також не мав змоги. Недуга продовжувалась довго, і тому із Батурина був присланий від гетьмана лікар з різними ліками. Також запросили лікаря із Литви, але жодного полегшення хворий не отримав. Якраз на той час до двору генерального обозного зайшов чернець чернігівського Іллінського монастиря ієродиякон Феофіл, який порадив жертвувати на чудотворну ікону «Іллінської Богоматері» і вона полегшить страждання від хвороби. На це В.А. Дунін-Борковський з гнівом відповів, що не треба його вчити і що він сам своїми очима бачив як вона плакала і як ішли до неї люди. Далі він сказав, що бачив багато чудес від неї, завжди на неї жертвував і має на неї віру й надію. Після цього обозний сердечно звернувся до Богородиці, йому полегшало, він повернувся на другий бік, потім ще. Затим позвав дівчину-служницю і попросив, щоб вона подала йому черевики та допомогла підвестись. Але встав сам і почав ходити по світлиці. Покликали дружину. Вона злякалась від такої звістки, прибігла і почала його утримувати. В.А. Дунін-Борковський попросив, щоб дали йому спокій. Одужав і послав людей до монастиря відправити молебень перед чудотворною іконою «Іллінської Богоматері». Доктор медичних наук В.П. Шипулін в особистій

[183] Черниговская старина по преданиям и легендам (Очерк П.И. Иловайского). Чернигов: Типография губернского правления, 1898. С.17.

розмовві по телефону висловив думку про те, що акромегалія у В.А. Дуніна-Борковського була ускладнена серцевою недостатністю.

Однак позитивні риси В.А. Дуніна-Борковського, мабуть, переважали, і тому в Синодику чернігівського Єлецького монастиря з'явився такий запис: «Род пана Василия Борковского, обозного генерального, ктитора обители Елецкой, который на монастырь Елецкий надал села и мельницы на прокормление братии Елецкой»[184]. У проєкті розпису Спаського собору в Чернігові, складеному в 1814 р., передбачалось у західній частині споруди «изобразить Черниговского полковника и генерального войск запорожских обозного Василия Андреевича Дунина-Борковского с подписом, что сей благочестивый и ревностный христолюбец устраивая в граде сем вновь храмы Божие и обновляя обветшалые, возобновил святолепко и сей всемилостивого Спаса храм и богатыми утварьми снабдил в 1672 и 1685 годах, но бывшим затем в 1750 г. в мае месяце сильным пожаром – и паки храм сей лишился внешнего покрова и почти всего внутреннего имущества и благолепия»[185]. Проте цей задум не був утілений у життя.

Портрет В.А. Дуніна-Борковського написаний на дерев'яній основі. Як зазначено в «Паспорті реставрації пам'ятки», її складають чотири дошки, вірогідно, липові, тангентального розпилу (у площині вздовж стовбура на деякій відстані від осі) товщиною 2,4-2,5 см. Ширина кожної дошки від 29 до 33 см. Дошки склеєні на торцях і скріплені двома горизонтальними правобічними врізними зустрічними шпугами. Авторський первісний ґрунт двошаровий, тонкий, білого кольору. За даними лабораторних досліджень ґрунт емульсійний і складається із крейди, каоліну, казеїнового клею і олії. Фарбовий шар доволі тонкий. Живопис виконаний змішаною технікою із застосуванням олійних фарб, яєчної темпери і золота, що характерно і для іконопису того часу. Розміри портрета досить значні – 216,5 х 122,25 см, а з рамою – 243 х 141 см.

Композиційна схема портрета В.А Дуніна-Борковського для свого часу була доволі традиційною. Портретований зображений майже в центрі композиції на повний зріст. Постать зміщена дещо праворуч. З лівого боку (для глядача) фігуру врівноважують внизу стіл, вкритий майже до підлоги килимом, і вгорі чудотворна ікона «Єлецької Богоматері». Величність фігурі надає перш за все її домінуюче положення. Плечі В.А. Дуніна-Борковського розвернуті майже фронтально до глядача, а голова повернута майже на три чверті зліва. Портретований стоїть упевнено. Його права рука тримає булаву і опирається ліктем на книжку, що лежить на столі. Ліва рука стискає ефес шаблі, яка висить при лівому боці. На столі поряд з книжкою – висока червона кругла шапка з темною хутряною опушкою (трохи зрізана лівим краєм композиційної площини). Одягнений генеральний обозний у жупан насиченого темно-зеленого кольору, поверх нього на плечі накинутий кунтуш сріблясто-сталевого кольору із зав'язкою на грудях. З лівого плеча

[184] Черниговская старина по преданиям и легендам. (Очерк П.И. Иловайского). Чернигов: Типография губернского правления, 1898. С.18.

[185] Добровольский П. М. Архив черниговского кафедрального собора. Труды Черниговской губернской архивной комиссии. 1900-1902. Вып. 4. Отд.2. С.7.

виходить «вильот» (вильот – фальшивий рукав). З-під жупана видно ступні ніг у червоних чоботях на невисоких чорних підборах. Впадає у вічі така особливість – права і ліва ноги помінялись місцями. Таке враження, ніби людина сидить, схрестивши ноги під жупаном. Тут ноги лише умовно виконують функцію опори для зображеної фігури. Можливо, над портретом працювали кілька художників і тому вийшов такий різнобій. Може також бути, що для автора (чи авторів) це було не так важливо.

Портрет В.А. Дуніна-Борковського являє собою цікаве і важливе історичне джерело, яке дає уявлення про одяг, зброю, пам'ятки живопису та декоративно-прикладного мистецтва того часу. Вбрання представлено верхнім чоловічим одягом, який зазвичай носила козацька старшина, жупан являв собою давній тип слов'янського одягу. У XVII – XVIII століттях жупан входив до складу святкового одягу козацької старшини і був ознакою заможності й високого соціального стану. Шили жупани з дорогої тканини найчастіше синього чи зеленого кольору. Вони були довгими, майже до п'ят, приталені, часто зі стоячим коміром і манжетами. Жупан, як правило, носили в парі з кунтушем (теж старовинним одягом), який одягали зверху. Кунтуш шився з дорогого кольорового сукна, парчі (часто зеленої) з довгими «фальшивими» рукавами (вильотами). Прикрашалися золотими або шовковими шнурами. Носили кунтуш розстібнутим спереду, щоб було видно з-під нього жупан[186]. Саме такі жупан з кунтушем і бачимо на портреті В.А. Дуніна-Борковського. Про поширеність такого одягу свідчить і опис майна чернігівського полковника і наказного гетьмана Павла Полуботка, зроблений у Чернігові в 1724 р. Перевіряючі налічили 30 жупанів і 21 кунтуш з різних тканин. З-поміж багатьох речей значилась і «шапка соболья, верх бархатный малиновый»[187]. Вельми подібну шапку бачимо на портреті В.А. Дуніна-Борковського. Вбрання генерального обозного доповнюють червоні сап'янові чоботи на невисоких підборах і, можливо, з підківками. Як відзначають дослідники, подібне взуття входило до обов'язкового вбрання козацької старшини[188]. В червоних чоботях ходили візантійські імператори, а в Україні в XVII – XVIII століттях ця традиція була продовжена.

Стіл, біля якого стоїть В.А. Дунін-Борковський, укритий великим килимом, що звисає майже до підлоги. Це зображення ще раз засвідчило широке поширення килимових виробів у тодішньому житті та побуті. Використання килимів було розмаїтим. Ними вкривали столи, ослони, скрині, постелі, стіни, підлогу. Під час поховань килимами вкривали труну. Форма та розміри килимів залежали від їхнього призначення. Настільні

[186] Шафонский А. Вказ. праця. С.31-32. Білан М. С., Стельмащук Г. Г. Український стрій. Львів: Фенікс, 2000. С.42, 43, 47.

[187] Милорадович Г. Книжка 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 обществе истории и древностей российских при Московском университете. Москва, 1862. Кн.3. V. Смесь. С.10-13.

[188] Яворницький Д. Історія запорозьких козаків. Київ: Наукова думка, 1990. Т.1. С.207. Білан М. С., Стельмащук Г. Г. Український стрій. Львів: Фенікс, 2000. С.43.

килими наближались за формою до квадрата, а для ослонів призначались довгі і вузькі. Вироблялись вони із овечої вовни з використанням природних барвників. Відомо, що в селі Михайлівка у маєтках чернігівського полковника Павла Полуботка діяла килимова майстерня. Там жили і працювали «послужник Кумицький з жінкою майстринею-килимаркою та дівчат коверних п'ять». У спеціальній літературі згадується килим Полуботка початку XVIII ст.[189] В описі маєтностей чернігівського полковника і наказного гетьмана Павла Полуботка доволі часто згадуються килими, які вкривали столи, лави, висіли на стінах. Неодмінно згадується «на столе ковер пестрый»[190]. Подібний «пестрый» килим зображений і на портреті В.А. Дуніна-Борковського. Найбільш вірогідно, він має прямокутну форму. На темно-жовтому загальному тлі недалеко від краю по периметру йде широка смуга (кайма) геометризованого рослинного орнаменту. Він подібний до того, який був поширений в українському гаптуванні того часу. Особливо це характерно для вишитих окрайок (лиштв) – смуг краю різних виробів – скатертин, простирадл, одягу[191].В центральній частині килима бачимо велику блакитну пляму з обрисами виступаючих пелюсток квітів. По периметру тут намальовані коричневим контуром п'ятипелюсткові квітки сімейства гвоздичних. Можливо, це трав'янці (трав'янка – польова гвоздика), які часто зображали на чернігівських писанках[192]. На думку дослідників, цей килим мав турецьке походження[193]

Як згадувалося, лівою рукою В.А. Дунін-Борковський тримає за ефес шаблю. Шабля була, мабуть, найбільш поширеним різновидом холодної зброї, а саме січної ріжучо-колючої. Як вважають дослідники, вона сформувалась у кінці VI – на початку VIII століть н.е. На території України зразки шабель знайдені у похованнях VII – XIII століть. У XVII – XVIII ст. в Україні не було вироблено свого особливого типу шабель, що пов'язано з цілим комплексом чинників. До XVIII ст, утворилось кілька територіально-виробничих традицій виготовлення шабель, які набули поширення в Україні. За зразками зброю виготовляли і в Україні. Відомо, що шабельники працювали в Києві, Чернігові, Стародубі, Ніжині, Острі, Переяславі та інших містах[194] Тому не випадково відомий український поет Климентій Зіновіїв, який мешкав у другій половині XVII – на початку XVIII століть і на Чернігівщині, присвятив шабельникам окремий вірш. В ньому він, зокрема, писав:

[189] Запаско Я. Українське народне килимарство. Київ: Мистецтво, 1973. С.16, 17, 21.
[190] Милорадович Г. Книжка пожиткам. С.1-2.
[191] Вишивка козацької старшини XVII-XVIII століть: каталог колекції чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Автор вст. статті та укладач каталогу В. Зайченко. Київ: Родовід, 2001. С.10, 12, 21-23.
[192] Адруг А. Писанки Чернігівщини: історія і сучасність. Чернігів: КП «Видавництво «Чернігівські обереги». 2005. 60 С.: іл.
[193] Адруг А. Декоративне мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Scriptorium, 2022. С.39.
[194] Тоїчкін Д. В. Козацька шабля XVII–XVIII ст.: історико-зброєзнавче дослідження. Київ: ВД «Стилос», 2007. 368 с.: іл.

И шабельники вещь воєнну виставляють:
поневаж премудрые шабли изробляют...
И шбельников же вы святые сохраняйте:
И здравия и спасения им примножуйте[195].

Шабля на портреті В.А. Дуніна-Борковського близька до польської шаблі під назвою «корабеля». Клинок зображеної шаблі не дуже викривлений. Ефес складається із рукояті з голівкою, хрестовини з перехрестям, оздоблених орнаментом. Піхви обтягнуті чорною шкірою. Устя і наконечник зроблені із золота і оздоблені коштовним камінням. Від так само прикрашеної обоймиці йдуть два вузьких ремінці, за допомогою яких шабля підвішена до пояса. Подібним чином описується така шабля у спеціальних працях. Д. Тоїчкін зазначив, що верхів'я шаблі, зображеної на портреті В. Дуніна-Борковського, «ятаганного» типу. Це дуже рідко можна бачити в українських портретах XVII – XVIII ст. Дослідник дійшов висновку, що згадана шабля генерального обозного виготовлена чернігівськими майстрами. Адже згідно з переписом 1666 р. в Чернігові працювали три шабельники[196]. Такі шаблі із колекції В.В. Тарновського зберігаються нині в Чернігівському історичному музеї імені В.В. Тарновського і походять, мабуть, із Чернігівщини[197]. Вони являють собою визначні пам'ятки історії та мистецтва.

У правиці В.А. Дунін-Борковський тримає булаву. Булава – це старовинна холодна зброя ударної дії довжиною 0,5-0,8 м. Вона являє собою дерев'яну ручку з кам'яною чи металевою голівкою. У Західній Європі поширилась з XIII ст. Тоді ж з'явилась і на Русі. Булава слугувала символом влади. Її носили турецькі паші, польські та українські гетьмани, козацькі отамани[198]. В українських козаків як клейнода булава являла собою срібну позолочену кулю, оздоблену дорогоцінним камінням і надіту на металеву чи дерев'яну ручку[199]. Різновидом булави є пірнач, який теж слугував холодною зброєю. На нашому портреті булава символізує владу генерального обозного (першого заступника гетьмана), яким був В.А. Дунін-Борковський до самої своєї смерті. В Чернігівському історичному музеї імені В.В. Тарновського зберігаються зразки таких булав. Репродукцію однієї з них опубліковано [200].

У лівому горішньому куті портрета зображена чудотворна ікона чернігівської «Єлецької Богоматері». Її легендарне явлення відбулося 6 лютого 1060 р. на ялині на одному з відрогів високого правого берега Десни на захід від чернігівського Дитинця. На тому місці згодом заснований Єлецький монастир з головним храмом на честь Успіння

[195] Зіновіїв К. Вірші. Приповісті посполиті. Київ: Наукова думка, 1971. С.156-157.
[196] Тоїчкін Д. Козацька шабля XVII–XVIII ст. Історико-зброєзнавче дослідження. Київ: ВД «Стилос», 2007. С.218.
[197] Черниговский исторический музей: каталог коллекции холодного оружия. Сост. ст. науч. сотрудница Кривова И. А. Чернигов, 1990. С.12.
[198] Советская военная энциклопедия. Москва: Воениздат, 1990. Т.1. С.520.
[199] Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків. Київ: Наукова думка, 1990. Т.І. С.228.
[200] Грушевський М. Ілюстрована історія України. Київ: Наукова думка, 1992. С.376.

Богоматері. Ікона написана в 1690-х роках замість більш давньої, тобто за кілька років до смерті В.А. Дуніна-Борковського[201]. П.О. Білецький помилково вважав, що на портреті зображена чернігівська ікона Іллінської Богоматері з місцевого Троїцько-Іллінського монастиря. Ми вже згадували, що насправді там представлена інша чернігівська чудотворна ікона «Єлецької Богоматері». За розмірами зображення ікони «Єлецької Богоматері» на портреті В.А. Дуніна-Борковського і на історичній композиції 1690-х років однакові, але не ідентичні. На портреті художник намалював Богоматір з дитиною на темному тлі, а у вторинній композиції фоном слугує рельєфна позолочена поверхня левкаса у верхній половині і біла хмарина внизу. Різниться в кольорі одяг дитини, але це, можливо, через те, що з часом фарби змінили колір. На портреті зображення одягу і облич Богоматері й дитини більш узагальнені, спрощені, без розробки складок і дрібних деталей. Можливо, художник виходив з того, що портрет В.А. Дуніна-Борковського має значні розміри, і зображення ікони знаходиться дещо далі від глядача.

Праворуч угорі бачимо фамільний герб В.А. Дуніна-Борковського. Це зображення збігається з його описом у спеціальній літературі. На щиті з червоним полем намальований білий лебідь. Щит увінчаний дворянським шоломом з короною. Зверху також бачимо лебедя[202].

Уже згадувалось, що до 1914 р. в Музеї українських старожитностей В.В. Тарновського зберігався ще один портрет В.А. Дуніна-Борковського – його поясне зображення з фамільним гербом унизу. Доля його нині невідома. В 1956 р. одна із предствниць нащадків В.А. Дуніна-Борковського жителька Москви Катерина Дмитрівна Дуніна-Борковська передала Чернігівському історичному музею портрет В.А. Дуніна-Борковського (інв. № ХЖ-247). в овальній рамі. Написаний він на полотні олійними фарбами. Перед глядачем постає поясне зображення чоловіка похилого віку в темно-зеленому жупані із дрібними ґудзиками. Поверх жупана накидка із хутровою оторочкою з горностая. Підперезаний червоним поясом. Лиса голова звернута до глядача в 3/4 повороті справа. Біляві вуса, вірогідно, доповнює коротка борідка. Чоловік тут виглядав значно старшим від того, який на портреті із Успенського собора Єлецького монастиря. В нижній частині полотна підведена риска і під нею бачимо фамільний герб Дуніних-Борковських. Найвірогідніше, це копія другої половини XVIII ст. одного із прижиттєвих портретів В.А. Дуніна-Борковського, які слугували джерелом для написання ктиторсько-епітафіального портрета. Розміри овалу – 91 х 69 см.

До музею цей портрет надійшов у дуже пошкодженому вигляді. Виникла потреба в реставраційних заходах. У Державній науково-дослідній реставраційній майстерні Міністерства культури УРСР у Києві закріпили фарбовий шар, зняли поверхневі забруднення, у місцях утрат нанесли новий ґрунт, провели дублювання під вакуумом. Провели

[201] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть.Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2013. С.38-52.

[202] Лукомский В. К. Малороссийский гербовник. Київ: Либідь, 1993. С.49-59. (Репринтне відтворення).

також тонування фарбового шару, вкрили живописну поверхню дамарним лаком, а полотно натягли на новий підрамник. У листопаді 1970 р. портрет повернувся до Чернігівського історичного музею[203].

Хоча схема портрета В.А. Дуніна-Борковського, який висів у Успенському соборі Єлецького монастиря в Чернігові, доволі традиційна і близька до польських «сарматських» портретів, він стилістично від них відмінний. Як підкреслював П.О. Білецький, західноєвропейські художники виділяли обличчя портретованого освітленням, а костюм і тло затемнювали. Чернігівський художник не міг так зробити. Іншого підходу вимагали і смаки замовника, і місцеві мистецькі традиції, і художнє середовище, в якому повинен був знаходитись портрет. Як уже зазначалось, портрет висів над похованням В.А. Дуніна-Борковського з правого боку в нартексі Успенського собору Єлецького монастиря. Кожний, хто заходив до храму, одразу бачив його. Трохи звернувши погляд ліворуч, глядач не міг відвести очі від іконостасу, який замикав центральний неф зі сходу і був емоційною та психологічною домінантою внутрішнього простору. Створений у 1672 – 1676 роках за сприяння коштами чернігівського полковника В.А. Дуніна-Борковського, він являв собою визначну пам'ятку українського мистецтва того часу. Цей твір поєднав живопис ікон, позолочене різьблення на дереві та срібні шати ікон намісного ряду[204]. Доповнювали оздоблення інтер'єру Успенського собору Єлецького монастиря настінні розписи як XII, так і XVII століть. Тому надгробний портрет стилістично мусив не випадати із художнього ансамблю інтер'єру, в якому поєднались твори мистецтва різних часів.

За доби бароко одним із найважливіших жанрів, який найбільш яскраво виявив основні особливості тогочасного мистецтва, став жанр емблеми. Саме в ньому зосереджувались і перехрещувались ідейні і художні тенденції епохи. Жанр емблеми набув поширення в літературах Польщі, Чехії, України, Росії. В культурах цих країн відбувалось взаємопроникнення літератури та образотворчого мистецтва. Побутувала думка, що художні засоби образотворчого мистецтва переважають за своєю силою літературні. Це і зумовило звернення до емблеми і жанрів, з нею пов'язаних. У бібліотеках Стефана Яворського і Феофана Прокоповича зберігались емблематичні збірники. С. Яворський згодом передав свою бібліотеку до ніжинського монастиря.

Структуру емблеми становили зображення, девіз (напис) і епіграматичний текст. Емблематика слугувала основою для створення загального алегоричного фону[205]. Емблемно-символічне мислення епохи виявилось і в портретному малярстві. В цьому випадку емблема виступає як особлива мова, в якій одночасно перебувають зображення і слово, зображення не лише зорово відтворюють якісь предмети чи людей, але й осібно

[203] Чернігівський обласний історичний музей ім. В.В. Тарновського. Фондова документація, оп.615. Арк. 40,45.

[204] Адруг А. Декоративне мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть.Чернігів: Scriptorium, 2022. С.14-24.

[205] Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко: Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. Москва, 1979. С.13-33.

означають певні поняття. Зображення більше означає, чим власне зображує. Як відзначають дослідники, цілісність і єдність загального комплексу скульптурного чи живописного надгробка, в якому беруть участь архітектура, скульптура, живопис і література, є типовими для мислення XVII ст. Надгробні епітафії – це по суті панегірики, які були одним із видів тогочасної «масової» літературної продукції[206]. Це було характерно як для Польщі, так і для України. Про поширеність емблематичного мислення свідчить і те, що пояснення емблеми вміщені у багатьох поетиках, створених викладачами Києво-Могилянської академії. У відомій поетиці М. Довгалевського 1736 р. зазначено, що емблема – це «фігурне зображення, яке одним своїм виглядом ясно передає характер і життя речі». Вона повинна бути «вдалою: приємною для зору, помірною»[207]. Емблематичне мислення перебувало навіть на побутовому рівні. Це засвідчив і лист Л. Барановича до Феодосія Углицького 1672 р., в якому він дякує за отриманий подарунок – чорнильницю. Зокрема, Л. Баранович писав: «Із задоволенням отримав інструмент, на якому грають перами, дуже вам вдячний за нього... Зробив хтось над чорним орлом напис: «Чорне, але гарне», дати б і цьому приладові такий напис: «Чорний подарунок, але гарний»[208].

Пояснення емблематичної поезії подав Л. Баранович у листі до В. Ясинського 1665 р. Він мав передовсім на увазі титульні аркуші в книжках (форти). Вважається, що й сам термін «емблематична поезія» належить Л. Барановичу[209]. Зображення (малюнок) в емблемі представляє образотворче мистецтво, а інші елементи словесне (літературу). В цьому випадку маємо взаємопроникнення двох мистецтв, певний їхній синтез. Тому портрет В.А. Дуніна-Борковського треба розглядати разом з епітафією. Сама епітафія, вигравірувана на мідній посрібленій пластині в оточенні алегоричних зображень, являла також поєднання образотворчого мистецтва і літератури. Як вважають дослідники історії української літератури, у другій половині XVI – XVIII століттях широко культивувались жанри етикетної поезії. Варто назвати епітафіони – натрунні вірші і контерфекти – віршовані підписи під портретами[210]. Епітафії-тексти становили літературний жанр і стали невід'ємним атрибутом поховальної культури козацької старшини зазначеного періоду[211]. Саме ці названі жанри поєднались у надгробному вірші І. Максимовича до портрета В.А. Дуніна-Борковського, про який іде мова.

Уже зазначалось, що і матеріали, і техніка живопису портрета В.А. Дуніна-Борковського характерні для іконопису. Це свідчить на користь того, що автором був іконо-

[206] Тананаева Л. И. Сарматский портрет: из истории польского портрета эпохи барокко. Москва: Наука, 1979. С.145-149.

[207] Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). Київ: Мистецтво, 1973. С.236.

[208] Листи архієпископа Лазаря Барановича про літературу і мистецтво. Хроніка. 2000. 1993. №6. С.115.

[209] Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII століть та їх роль у розвитку теорії літератури в Україні. Київ: Наукова думка, 1983. С.178.

[210] Крекотень В. І., Микитась В. Л., Мишанич О. В. Література другої половини XVII–XVIII століть. Історія української літератури. Київ,1987. Т.І. С.129.

[211] Попружна А. В. Епітафія як атрибут поховальної культури козацької старшини другої половини XVII–XVIII ст. Гілея: науковий вісник: Зб. наукових праць. Київ, 2014. Вип. 88. С.14-18.

писець. В силу цього він був добре обізнаний з іконописом і не міг не враховувати навколишнє оточення для портрета. Логічно було б думати, що художник-іконописець перенесе всі прийоми і засоби іконопису і в портрет, як це можна бачити в портретах московських царів другої половини XVII ст. (наприклад, портрет Федора Олексійовича. Його розміри близькі до розмірів портрета В.А. Дуніна-Борковського). Але цього не можна сказати про українські ктиторські портрети XVII – XVIII ст. Як справедливо зауважив П.О. Білецький, художні засоби начебто нагадують іконописні, а образ в цілому, загальне враження від твору суттєво відрізняються. Саме портрет В.А. Дуніна-Борковського являє собою приклад удалого вирішення завдань, які стояли перед художником. Можна погодитись з думкою П.О. Білецького, що успіх митця у цьому випадку ґрунтується на протиставленні узагальнено і м'яко написаного обличчя і детально, графічно виписаних деталей антуражу. Цей контраст не порушує стильової єдності твору, бо між протиставленнями є «перехідний місток». Килим і рука з булавою теж контрастують з одягом, шаблею та іконою і одночасно не заважають обличчю.

Головною рисою ктиторських портретів (і портрета В.А. Дуніна-Борковського) є яскрава декоративність. Саме вона значною мірою сприяє піднесеності образу, створенню загального урочистого настрою. Ця декоративність допомогла художнику досягти стилістичної єдності з живописом ікон іконостасу та малюванням стін Успенського собору Єлецького монастиря. Вона стала також вигідним тлом для зображення обличчя портретованого. Воно не губиться серед декоративного розмаїття завдяки узагальненому тлумаченню його форм. Це враження підсилюють більшість композиційних ліній твору (особливо лінії, які поділяють ряди плиток на підлозі). Відкриті очі дивляться прямо перед собою. Але вони не акомодовані на якомусь певному об'єкті. Вони розфокусовані, і тому погляд сприймається як такий, що звернений всередину самого себе. В.А. Дунін-Борковський на малюванні занурений у позачасовий стан. Портрет тут виступає як живописний пам'ятник померлій людині над її похованням. Це перегукується з постулатами маньєризму. Людина в цьому випадку не стільки зображена, скільки позначена. Вона як умовний знак ідеального образу. Портретна схожість майже нічого не змінює. Такий портрет вимагає коментування і воно з'явилось у вигляді надгробка-епітафії. Художник створив образ козацького ватажка таким, яким він повинен бути і яким його уявляли люди. Образ цей вийшов переконливим, хоча він, звичайно, далеко не в усьому відповідав реальному прототипу.

Колорит портрета побудований на декоративних засадах. На темному тлі, як це зазвичай робилось в народному мистецтві, кольорові плями зображень набувають особливої насиченості і звучності. Ще раз варто нагадати, що портрет В.А. Дуніна-Борковського входив до комплексу інтер'єру Успенського собору Єлецького монастиря. Він був підпорядкований архітектурі, іконопису, стінопису, декоративно-прикладному мистецтву і музиці. Величний спокій і нерухомість постаті портретованого засвідчують продовження традицій мистецтва Київської Русі, як це і зазначав П.О. Білецький. У той же

час чернігівський твір характером образу близький до портретів російських царів, які стояли біля їхніх поховань в Архангельському соборі московського Кремля. Хоча між ними й існують стилістичні відмінності.

Відрізнялись вони і технікою виконання. В Москві під листове золото готували полімент червоно-оранжевого кольору, до складу якого входили віск, яйця, сурик та інші складники[212]. В портреті В.А. Дуніна-Борковського золочіння виконувалось за допомогою трафарету без поліменту на вохристій підкладці. Жупан, шаблю з піхвами, книжку на зрізі аркушів укриває золотий рослинний орнамент. В цих місцях він виглядає масштабно до розмірів фігури і предметів. Але на червоному одязі Богоматері на іконі узор занадто великий, він площинний на противагу об'ємному моделюванні постаті. На кунтуші поверх фарбового шару нанесено трафаретний узор сріблом на підкладці холодного тону. Це добре видно при уважному візуальному обстеженні твору. Обстеження засвідчило також утрату верхнього фарбового шару на булаві, видно тільки залишки втрачених оздоб. На лобі портретованого намічені зморшки, під очима «мішки» і сліди тонування під час реставраційних робіт.

Хто ж міг бути автором портрета В.А. Дуніна-Борковського? П.О. Білецький вважав, що автором, можливо, був художник-чернець одного із чернігівських монастирів. І з цим не можна не погодитись. Адже в Чернігові в кінці XVII – на початку XVIII століть велося інтенсивне муроване монументальне будівництво. Художники займались оздобленням споруд, працювали в чернігівській друкарні. Саме тоді створена в Чернігові чудотворна ікона Єлецької Богоматері, композиція з чудотворною Іллінської Богоматері 1696 р., пов'язана з ім'ям Лаврентія Крщоновича – архімандрита чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, вправного гравера і художника[213]. Варто згадати ще і І. Щирського, який малював ікону Любецької Богоматері. Отже, безумовно, цей твір належить пензлю чернігівського художника. Не треба виключати можливості роботи кількох митців. Час написання портрета В.А. Дуніна-Борковського П.О. Білецький визначив в останній своїй праці 1701 – 1703 роками[214]. На нашу думку, початок роботи над цим твором треба віднести до 1702 р. – року смерті В.А. Дуніна-Борковського. А закінчилась вона, мабуть, на початку 1717 р., коли остаточно вигравірована епітафія на мідній посрібленій пластині.

Таким чином, портрет В.А. Дуніна-Борковського написаний невідомим чернігівським художником (чи художниками) між 1702 і 1717 роками. Твір являє собою важливе історичне джерело. Він документально засвідчив зразки тогочасного одягу козацької старшини, клейнодів, зброї та килимарства. Хоча типологічно портрет близький подібним творам із інших країн, для нього характерна стилістична відмінність і своєрідність. Це можна бачити і на прикладі техніки виконання. Надгробний портрет уходив до худож-

[212] Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII в.: материалы и исследования. Москва: Искусство, 1955. С36.

[213] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2013. 182 с.: іл.

[214] Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1981. С.99-100.

нього ансамблю Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові. В ньому яскраво виявився жанр емблеми як ознака барокового стилю. Емблематичне мислення побутувало в той час як у художній творчості, так і на побутовому рівні. Портрет В.А. Дуніна-Борковського являє собою видатну пам'ятку українського мистецтва того часу.

З Черніговом пов'язаний цікавий живописний твір, в якому представлено портретне зображення іншого представника роду Дуніних-Борковських – сина генерального обозного Василя Дуніна-Борковського Михайла Васильовича. Він займав посаду бунчукового товариша. Був одружений з Параскою Данилівною Апостол – донькою гетьмана. Цей твір мав складну композицію і являв собою образотворчий панегірик на честь М.В. Дуніна-Борковського. Зображення доповнював розлогий текст унизу як словесний відповідник до того, що бачить глядач.

Варто зауважити, що в XVII ст. панегіризм поширився в усій Європі. В Україні панегірики складали як відомі представники письменства, так і автори, імена яких залишились невідомими. Панегірики писали на пошану гетьманам, іншим представникам козацької старшини, вищому духовенству. В Чернігові створені і надруковані панегірики Л. Крщоновича, І. Величковського, О. Бучинського на честь І. Самойловича, Л. Барановича[215].

Згаданий твір на честь М.В. Дуніна-Борковського вміщений в Каталозі колекції українських старожитностей В.В. Тарновського 1898 р. під № 673. Зокрема зазначалось, що це копія з оригіналу і походить вона із села Холми тодішнього Сосницького повіту. На той час вона зберігалась у О.М. Лазаревського. Подано також короткий опис роботи та її розміри[216]. Чому саме вона віднайдена в Холмах, стає зрозумілим, якщо згадати, що Холми, починаючи з часів полковництва Василя Дуніна-Борковського, в XVII ст. і до середини XIX ст. належали Дуніним-Борковським[217]. З 1925 р. ця копія зберігається в Національному художньому музеї України в Києві (И – 67). Демонструвалась на кількох виставках (особливо у 1990-х роках) у Києві, Вінниці, Луганську та Дніпропетровську. Написана олійними фарбами на полотні розміром 87 х 57 см. Твір реставрувався в Національному художньому музеї України в Києві 1997 р.[218].

У горішній частині композиції у хмарах представлена Новозавітня Трійця. І. Христос постав ліворуч з хрестом, а Бог-Отець справа тримає державу. Над ними херувими. Вгорі в центрі Бог-Святий Дух у вигляді голуба. Обабіч від цієї групи проступають обриси серафимів. В центрі цієї частини композиції фігура Богоматері на колінах, яка тримає в руках перед собою омофор. Ним вона покриває групу в долішній частині. Отже, вгорі поєднались дві композиції – Новозавітньої Трійці та Покрови Богоматері (обидві в православних варіантах).

Унизу бачимо собор архістратига Михаїла – небесного патрона Михайла Борковско-

[215] Колосова В. П. Віршова література. Історія української літератури. Київ, 1967. Т.І. С.452-453.
[216] Каталог украинских древностей коллекции В. В.Тарновского. Киев, 1898. С.71. №673.
[217] Чернігівщина: енцикл. довідник. За ред. А. В. Кудрицького. Київ: УРЕ, 1990. С.837.
[218] Реставратор С. Кулаков. Український портрет XVI–XVIII століть: каталог-альбом / Автори-укладачі Г. Белікова, Л. Членова. Хмельницький: Галерея; Київ: Артанія Нова 2006. С.164.

го. Святий в оточенні сонму ангелів тримає в лівій руці круглий щит з написом «Кто яко Бог» (Михаїл в перекладі з давноєврейської мови значить «Хто як Бог» або «Хто рівний Богу»), а правицею підтримує на постаменті портрет М. Борковського в круглій рамі, обвитій лавровими гілками, що символізують славу. Під портретом герб з лебедем і літерами М і Б (Михайло Борковський). Поясне зображення М.В. Борковського представлено на оливковому тлі. Він зображений у темнозеленому вбранні із золотим позументом, який іде по вертикалі від шиї донизу. На плечах червона накидка з коричневою опушкою із середини. Правої руки не видно, а в лівій М.В. Дунін-Борковський тримає пірнач. Зачіска «під черепок». І це, мабуть, єдина індивідуальна риса в цьому зображенні. Автор копії був не дуже вправним художником. І навіть розміри голови й руки не масштабні по відношенню до тіла. Взагалі всі обличчя в цьому творі написані однотипно. Щоправда, розміри твору не дозволяли докладно виписувати деталі. Натомість кольорове вирішення досить удале. На загальному оливковому тлі зринають звучні акценти червоного (до брунатного) і синього кольорів. Місцями золотом виблискує жовте на одязі. В цілому композиція панегірика нагадує монументальні розписи храмів того часу.

В обрамленні рамки внизу вміщено текст, який доповнює і пояснює зображення. «Бодроє защыщеніє Святаго Михайла Воєводи Хоров Агглских Патрона и вовсем тщателного хранителя, Его Млсти Пана Михайла Борковскогw, цветущой отьрасли / Блажєннія Памяти Благороднаго Пана Василїя Борковскогw обозногw Енєралного Изображєнноє:/ Милость нєwписанна й Благость приємного, Їис. Хрта, / нашого Всєщєдраго Бга, Едина дає стража / чєловечєской твари, Да не падєт напрасно/ насмєртніє мары. Тебе жє мнози служать/ Агглскїє лики. Да нєпрєткнєши ноги w камінь/ Во веки. Ниже та где Встрелить тяжких / скорбей горє, Там излїється Бжія Благодати Ма...рбє». На гравюрі, зробленій з живописного твору, остання фраза звучить так: «Покриває МРІА Благодати Морє». Цей портрет М.В. Дуніна – Борковського розміром і форматом нагадує вже згаданий портрет його батька, подарований в 1956 р. Чернігівському історичному музею жителькою Москви К.Д. Дуніною-Борковською. Це свідчить про існування родової портретної галереї Дуніних-Борковських, від якої майже нічого не збереглося. Варто зазначити, що до 1941 р. у зібранні Чернігівського історичного музею знаходилось чимало оригінальних живописних портретів та пізніших копій зображень представників козацької старшини.

Родова портретна галерея була і в чернігівського полковника (згодом і наказного гетьмана) Павла Леонтійовича Полуботка. Згідно з описом майна у його помешканні в Чернігові за Стрижнем знаходилось кілька прижиттєвих портретів – батька Леонтія Артемовича Полуботка, самого Павла Леонтійовича, його синів та дружини. До поля зору аудиторів 1724 р. потрапили й портрети імператора та імператриці[219].

Оригінальних прижиттєвих портретів ні самого Павла Полуботка, ні членів його родини до наших днів не збереглося. Завдяки членам сімей родичів дійшло лише кілька копій головним чином першої половини XIX ст. Вважається, що автентичний портрет

[219] Милорадович Г. Книга пожиткам. С.2-4.

Павла Полуботка зберігався у родині Милорадовичів у Любечі. Давня копія цього твору знаходилась у любецькій Воскресенській церкві. Згодом вона опинилась у зібранні українських старожитностей В.В. Тарновського. З портретами Полуботків в XIX ст. сталася плутанина. П.О. Білецький вважав, що надто реальний образ Павла Полуботка у портреті (відомому за копією в Національному художньому музеї України в Києві) видався непридатним для популяризації через публікації. Тому почали пропагувати портрет батька Павла Полуботка – Леонтія Артемовича. Початок цьому поклала гравюра А. Воробйова, вміщена в «Собрании портретов россиян знаменитых» російського видавця П.П. Бекетова. Платон Петрович Бекетов (1761 – 1836) був головою «Общества истории и древностей Российских», членом «Общества любителей российской словесности». В 1801 р. заснував найкращу на той час друкарню. Зразком для згаданої гравюри став портрет, який пізніше потрапив до Чернігівського музею. Цей портрет повторили у виданні книжки Д. Бантиш-Каменського «История Малой России от водворения славян в сей земле до уничтожения гетманства». В четвертому виданні книжки 1903 р. зазначалось, що графічний портрет Павла Полуботка (насправді Л.А. Полуботка) зроблений з оригінала, що зберігався у його родичів у Полтаві. У каталозі музею В.В. Тарновського 1898 р. під № 685 зафіксовано наявність поясного портрета Леонтія Полуботка невеликого розміру (76 х 60 см). Зазначалось, що він походив із дому Чернишів і був уміщений у всіх виданнях «Истории Малой России от водворения славян в сей стране до уничтожения гетманства» Д. Бантиш-Каменського під іменем Павла Полуботка. Справжній портрет Павла Полуботка опублікував Г. Милорадович в дванадцятому числі журналу «Киевская старина» за 1870 р. 1898 р. в каталозі Музею українських старожитностей В.В. Тарновського опубліковано портрет Павла Полуботка та його першої дружини. В 1914 р. В.Л. Модзалевский в четвертому томі «Малороссийского родословника» також опублікував ці портрети, а також додав зображення другої дружини Павла Полуботка – Ганни Лазаревич. Оригінали їх утрачені, а вони відомі лише за копіями, що знаходяться в деяких музеях[220]. З-поміж них виділяється твір із Національного художнього музею України в Києві. Можна погодитись з думкою дослідника давнього українського портрета П.О. Білецького, що ця робота є доволі точною копією прижиттєвого портрета, написаного з натури[221].

Згаданий твір із зібрання Національного художнього музею України в Києві (ж-796) написаний олійними фарбами на полотні розміром 122,5 х 93,5 см. Він демонструвався на кількох виставках в 1920-х та 1990-х роках. Походить із села Сулимівки, де мешкала дочка Павла Полуботка Ганна – дружина чоловіка із роду Войцеховичів, до яких перейшло село від Сулим[222]. Крім того, сестра Павла Полуботка Варвара Леонтіївна була заміжня за Іваном Сулимою.

Ця копія засвідчила, що прижиттєве зображення Павла Полуботка являло собою

[220] Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII ст. Ленинград: Искусство, 1981. С.188-189.
[221] Там само, С.189.
[222] Український портрет XVI–XVIII століть: каталог-альбом. Автори-укладачі Г. Белікова, Л. Членова. Хмельницький. Галерея; Київ: Артанія Нова, 2006. С.221. №233.

магнатський парадний портрет. Невідомий художник представив Павла Полуботка, який стоїть біля столу, вкритого килимом з рослинним орнаментом. Цей килим деякі автори помилково називали скатертиною. Портретований своєю правицею спирається на стіл, на якому ближче до глядача лежить пірнач – символ влади полковника. Ліва рука тримає за ефес шаблю, підвішену до пояса на ремінцях. Масивна й колоритна фігура полковника вбрана в зелений жупан, підперезаний широким поясом. На плечах накидка, оторочена хутром. Округле обличчя в ¾ повороті справа. Волосся й вуса темного кольору. У правому горішньому куті композиційної площини – герб П. Полуботка. На щиті кавалерський хрест, серце з чорними стрілами і літери навколо. Існує думка, що цей твір єдине достовірне зображенням Павла Полуботка із зібрання Національного художнього музею України в Києві[223]. Проте, мабуть, більш правий П.О. Білецький, назвавши його досить точною копією прижиттєвого портрета (про це ми вже згадували). Нині ця копія датується кінцем XVIII – початком XIX століть[224].

Парним твором до зображення Павла Полуботка із зібрання В.В. Тарновського був портрет його першої дружини Євфимії Василівни Самойлович. Вона представлена на повний зріст у довгому кунтуші біля столика з Розп'яттям. Права її рукк покладена на книжку, а ліва зупинена на грудях. Зоровим центром композиції є округле обличчя Євфимії, обрамлене білою кибалкою. Герб відсутній. В каталозі зібрання В.В. Тарновського 1898 р. портрет Євфимії та її чоловіка вміщені на одному аркуші. Мабуть, так само портрети (та їхні копії) висіли в будинку П. Полуботка і музеї. З цими творами контрастує портрет другої дружини Павла Полуботка Ганни Романівни Лазаревич, відомий за двома копіями XIX ст. за оригіналами початку XVIII ст. в Харківському художньому музеї та Лебединському краєзнавчому музеї. Був опублікований в четвертому томі «Малороссийского родословника» В.Л. Модзалевського та в книжці П.О. Білецького про український портретний живопис 1981 р. Мабуть, в оригіналі жінка була зображена на повний зріст. Сумний погляд і відсутність індивідуальних рис в округлому обличчі привели П.О. Білецького до думки, що оригіналом слугував епітафіальний портрет[225].

Про популярність портретного жанру в зазначений період свідчить і той факт, що доволі часто зображення відомих осіб включали до пам'яток сакрального мистецтва. У виставковому залі Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній» (у будинку Колегіуму) демонструється велика ікона «Покрова Богоматері» невідомого художника першої половини XVIII ст. (КВП – 195/3). Вона написана на трьох липових дошках темперними й олійними фарбами із золоченням левкаса. Розмір 115,5 х 78,3 см. Вважається, шо ікона походить із дерев'яної Покровської церкви в Новгороді-Сіверському, яка до наших днів не збереглася. Після 1927 р. вона потрапила до Новгород-Сіверського краєзнавчого музею. В роки війни 1941 – 1945 років передана до

[223] Пархоменко І. До історії портретів Полуботка. Людина і світ. 1992. №4. С.51-53.

[224] Український портрет XVI–XVIII століть: каталог-альбом. Автори-укладачі Г. Белікова, Л. Членова. Хмельницький: Галерея; Київ: Артанія Нова, 2006. С.221.

[225] Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII ст. Ленинград: Искусство, 1981. С.189.

діючого Успенського собору в Новгороді-Сіверському. З 1983 р. перебуває на тимчасовому зберіганні в Національному архітектурно-історичному заповіднику «Чернігів стародавній[226].

У популярних серед народу іконах «Покрови Богоматері» зображувались і цілком реальні люди, взяті із життя. В цій іконі дія відбувається всередині тогочасного українського храму, можливо, новгород-сіверської церкви. На тлі іконостасу вгорі у хмарах серед сонму святих Богоматір покриває своїм омофором духовні і світські персонажі, які двома великими групами стоять унизу. Серед них дослідники намагались віднайти реальних людей. Наприклад, Г.Н. Логвин вбачав на іконі царя з царицею, полковника Журавка з сином і їхніх дружин[227]. Найчастіше у крайньому справа представникові козацької старшини розумівся Павло Полуботок. Він вдягнений у світло-жовтий жупан та темно-коричневу кирею. Ліва рука підтримує широкий пояс. Округле обличчя з невеликими тонкими вусами і темним волоссям, підстриженим «під черепок». Погляд широко відкритих очей звернений на глядача. Але треба одразу сказати, що цей чоловік досить далекий від згадуваних зображень Павла Полуботка на портретах із зібрань В.В. Тарновського та Національного художнього музею України в Києві. Цю несхожість підтвердила і справа про намісну ікону «Успіння Богоматері» із Кам'янського Успенського монастиря, що на правому березі річки Снов (нині на території Климівського району Брянської області Російської Федерації). В 1737 р. виявилось, що в іконі «Успіння Богоматері» були затерті обличчя зображених осіб, як припускалося, Павла Полуботка, гетьманів І. Мазепи та І. Скоропадського. Згадані люди свого часу надавали допомогу Кам'янському Успенському монастирю. Спершу не вдалося вияснити, хто ж був зображений на іконі.

Для з'ясування цього питання запросили людей, які особисто знали згаданих осіб. Генеральний підскарбій А. Маркович, генеральний суддя Забіла та генеральний осавул Лисенко дійшли висновку, що «при этом образе никто из написанных персон на гетмана Скоропадского и изменника Мазепу, и полковника Полуботка нимало не похожи, ибо де гетман Скоропадский был сух, а изменник Мазепа волосом рудяв, долголик и с бородою, а полковник Полуботок был дороден и волосом русяв». Для остаточного розв'язання цієї проблеми прийняли рішення послати ікону до Синоду[228]. Отже, Павло Полуботок за життя гарно виглядав і мав русяве волосся. На іконі «Покрова» із Новгорода-Сіверського козак у світлому жупані обрисами обличчя відрізняється від зображення на найбільш близькій копії до оригіналу портрета Павла Полуботка із Національного художнього музею України в Києві. На новгород-сіверській іконі волосся козака має темний колір, що не відповідає свідченням людей, які особисто знали Павла Полуботка за його життя.

У Лебединському міському художньому музеї зберігаються поясні портрети синів

[226] Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. Київ, 2006. С.101.

[227] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. С.179.

[228] Сапожников Д. Загадочные портреты. Киевская старина. 1884. Т.9. Август. С.739. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII століть. Київ: Наукова думка, 1978. С.225.

Павла Полуботка – Андрія та Якова. Походять вони із зібрання Капністів і, мабуть, є копіями XVIII ст. Андрій Павлович (інв.№ ж – 6; полотно, олія, 68 х 55 см) представлений у трьохчетвертному повороті справа. Художник передав тонкі риси обличчя портретованого, характерні вуса та чорні лінії брів. Багато місця на композиційній площині займає одяг з яскраво виявленими декоративними особливостями. Портрет Якова Павловича Полуботка (інв.№ ж-5; полотно, олія, 70,5 х 55 см) в загальних рисах повторює попередній твір. Тут художник зосередив увагу на майже круглому обличчі з крупними характерними рисами. Ці твори дають наочне уявлення про розміри і художні особливості складових родових портретних галерей того часу.

З сім'єю Полуботків пов'язана ще одна пам'ятка живопису, віднайдена восени 1978 р. під час проведення консерваційних робіт в Успенському соборі чернігівського Єлецького монастиря. Дещо праворуч від західного входу зовні споруди на глибині 1 м виявлений цегляний склеп. В ньому були поховані троє дорослих і дитина. Визначити, хто ж був похований, допоміг гравірований напис на срібному хресті (12,5 х 10 см, товщина 1,5 мм), який прибили до дерев'яного віка труни вісьмома цвяхами. У верхній частині зображено розп'яття. Напис внизу свідчить, що Леонтій Артемович Полуботок помер 29 вересня 1695 р. і тіло його поховано в Єлецькому монастирі. У похованні знаходилась двостороння іконка, написана на мідній пластинці олійними фарбами (15,7 х 11,5 см). З одного боку зображено «Розп'яття з донатором», а з іншого Богоматір з дитиною. Автори публікації про речі із згаданого поховання припустили, що зображений поряд з розп'яттям козак навколішках з конем і є Леонтій Полуботок. На їхню думку, автором був місцевий народний художник, а його манера має ознаки народного примітиву[229]. 1980 р. реставратор П.І. Войтко провів комплекс реставраційних робіт в Українській спеціальній науково-реставраційній проєктно-будівельно-виробничій корпорації «Укрреставрація». Нині цей твір знаходиться в Національному архітектурно-історичному заповіднику «Чернігів стародавній» (№ І 385)[230].

З твердженням про роботу народного майстра можна погодитись лише частково. Адже варто лише поглянути на верхню частину композиції, де досить вправно написано тіло розіп'ятого І. Христа. Особливо вдалися граційні зображення ангелів обабіч Розп'яття. В той же час нижня частина композиції нагадує народні картини. Насамперед спадають на думку зображення козаків-мамаїв, які набули великого поширення починаючи з кінця XVII ст.

Поява такої композиції в Чернігові була зовсім не випадковою. Зображення померлих людей біля розп'яття зустрічалось переважно у мистецтві Північної Європи. Там сформувався скульптурний надгробок як епітафія на стіні. Вони відомі в Нідерландах і Німеччині. У ближчій до України Польщі портрети-епітафії донаторів зустрічаються

[229] Тимошенко В. І., Ватау Н. В. Знахідки з поховання Леонтія Полуботка. Архітектурні та археологічні старожитності Чернігівщини. Чернігів, 1992. С.117-119.
[230] Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. Київ, 2006. С.99.

з кінця XVI ст. На теренах України композиції «Розп'яття» із зображенням донаторів уперше зафіксовані у Львові в кінці XVI ст. Вони успадкували композиційні схеми німецьких і польських творів цього жанру. До скульптурних епітафій за композицією наближаються живописні зображення померлих на корогвах. В українському мистецтві іконопису портретні зображення донаторів біля розп'яття з'явились в XVII ст. Згідно з одним варіантом (за католицькою традицією) донатори зображувались на колінах перед хрестом, а за іншим, більш прилаштованим до православної традиції, поряд із святими особами (чи замість них) малювали донаторів, що моляться.

У свідомості народу композиція і сюжет «Розп'яття» тісно пов'язані з поминальною темою, що й засвідчують написи на деяких творах. В українському православному мистецтві на відміну від західного католицького об'ємна і взагалі скульптура не була поширена. Тому іконопис перебрав на себе епітафіальні функції. І роль образотворчої (в цьому випадку живописної) епітафії виконувала саме композиція «Розп'яття» із зображенням донаторів[231].

Звичайно, важко уявити в особі молодого козака навколішках перед розп'яттям полковника Леонтія Полуботка. Правою рукою він тримає за вуздечку коня, а ліва долоня притиснута до грудей. Марно шукати індивідуальних рис у видовженому обличчі, зверненому до І. Христа. І одяг, і зачіска ідентифікують козака. Зважаючи на невеликі розміри твору (15,7 х 11,5 см) годі й чекати від художника повноцінного портретного зображення конкретної людини. Але не має жодних сумнівів щодо представленого донатора Леонтія Артемовича Полуботка.

Традиція мати родові портретні галереї у нащадків української козацької старшини трималась аж до початку XX ст. Павло Петрович Скоропадський так згадував про своє дитинство в Україні: «Моя вся семья была глубоко предана российским царям, но во всем подчеркивалось, что мы не великороссы, а малороссияне, как тогда говорилось, знатного происхождения. В доме всюду висели старые портреты гетманов и различных политических и культурных деятелей на Украине»[232].

У чернігівському архієрейському домі свого часу зберігалась досить велика колекція портретів чернігівських архієпископів. Деякі з них, які можуть являти для цього дослідження інтерес, відомі лише за фотографіями, опублікованими в 1911 р. у подарунковому виданні «Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории». Можливо, це були і пізніші копії оригінальних портретів XVII і XVIII століть. Серед них поясний портрет Лазаря Барановича. Його права рука піднесена в благословенні, а ліва тримає жезл з фігурним завершенням. Справа вгорі – герб портретованого. Така схема композиції характерна, мабуть, і для інших поясних портретів архієреїв. Це засвідчує подібний портрет Феодосія Углицького із Чернігівського архієрейського дому, опублі-

[231] Панич І. В. До питання атрибуції ікони «Розп'яття» з портретом Леонтія Свічки. Українське мистецтвознавство: міжвідомчий зб. наук. праць. Київ, 1993. Вип.І. С.48-54.
[232] Скоропадський П. Спогади. Київ-Філадельфія, 1995. С.387.

кований в 1911 р. Відмінність його від згаданого портрета Л. Барановича полягає лише в тому, що Феодосій звернений до глядача в три чверті зліва. Відповідно і герб Феодосія Углицького з'явився в лівому горішньому куті композиційної площини. Відомо, що існували і парадні портрети чернігівських ієрархів на повний зріст. У згадуваному виданні 1911 р. опублікований знімок із давнього портрета Феодосія Углицького із Воскресенської церкви у Седневі. Він цікавий також і розлогим написом у верхній частині твору, який є панегіриком портретованому.

Феодосий, дар Божий, Углицкий прозванный,
В архиереи Богом в Чернигов поданный.
В мале зде поживе, исполни лета многа,
Сподобился вскоре небесна чертога.
На земли всем явися во плоти, яко ангел,
И восхищен в небо, яко вторый Павел, –
Нетленнии мощи свидетельствуют,
Кто не верит – зри во гробе, делом извествуют.
В тысяча девятьдесят шестистах шестом
Году приял кончинупо житии святом,
За живота своего в Елецком мя постави
Архимандритом; з света того в катедре остави
Тогожде Иоанна на архиерействе.
Сам ныне прибывает в серафимской пастве.
Архиерею Божий, святый Феодосий!
На твой пристол взыдох, всяк глпголет: кто сий?
Истинно недостоин монах нарещися,
Твоими молитвами в сие облещися.

Як відомо, помер Феодосій Углицький в лютому 1696 р. Його поховали в південно-західному куті чернігівського Борисоглібського собору. Над похованням звели цегляне муроване склепіння. Вхід до нього влаштували всередині храму з вузькими гвинтовими сходами. Над входом установили портрет померлого на повний зріст. Під зображенням – літературний панегірик[233]. Феодосій Углицький представлений на повний зріст у митрі. В лівій руці тримає жезл, а правиця стискає хрест перед грудьми. Темне волосся й борода обрамляють ледь видовжене обличчя. Ця ж композиція була повторена у пізнішій копії портрета, але вже без напису в горішній частині. Знімок з цього твору також опублікований в згадуваному виданні 1911 р. Існували й інші варіанти композицій. На початку XX ст. в Чернігівському єпархіальному давньосховищі зберігався портрет (копія) Феодосія Углицького, виконаний у XVIII ст. олійними фарбами на полотні (63 х 45 см). Твір походив із Василівської церкви Городні. Святитель зображений на повний зріст в архієрейському вбранні. В лівій руці тримає жезл, правою благословляє. Справа зображена рака,

[233] Тарасенко А. Святитель Феодосий – архиепископ Черниговский. Дубно: Мелиса, 2005. С.97, 100.

в якій лежить святитель. Його обличчя вкрито «воздухом». У лівому горішному куті – герб. Вгорі ж напис: «Феодосий Углицкий»[234]. У зібранні В.В. Тарновського знаходилась багатофігурна живописна композиція, в центральній частині якої можна було бачити Дм. Туптала (Ростовського)[235].

Близьким до зображень Л. Барановича і Ф. Углицького із колекції Чернігівського архієрейського дому був портрет чернігівського архієпископа Іоанна Максимовича (не зберігся), опублікований у 1911 р.[236]. Він зображений в архієрейському вбранні в тричетвертному повороті ліворуч. На голові висока митра. Права рука тримає архієрейський жезл давньої форми, а в лівій за стародавнім звичаєм напрестольний хрест. В лівому горішньому куті композиції – герб І. Максимовича. Можна погодитись з думкою В.Г. Пуцка, який відніс створення цього портрета до періоду між 1697 і 1712 роками, тобто до того часу, коли І. Максимович був чернігівським архієпископом[237]. Композиційна схема цього твору повторена в портретному зображенні І. Максимовича із зібрання старожитностей кафедрального собору міста Тобольська. Різниця полягає в тому, що портретований звернений на три чверті праворуч, а не ліворуч, як у чернігівському творі. Відповідно жезл знаходиться у лівій руці, а хрест у правій. На владиці інше верхнє вбрання, а на голові білий клобук[238].

П.О. Білецький неодноразово відзначав відсутність відомостей про існування на Лівобережній Україні труменних портретів, які прикріплювались до торця труни[239]. Але виявляється, що це не зовсім так. Це засвідчує наявність труменного портрета Іоанна Максимовича, який був в 1697 – 1712 роках чернігівським архієпископом. 11 березня 1712 р. призначений митрополитом Тобольським і всього Сибіру. Помер 10 липня 1715 р. в Тобольську, де й похований. Саме там і зберігся труменний портрет І. Максимовича. Він походить із усипальниці під Успенським собором Тобольського Кремля, де була встановлена труна з тілом митрополита. До її торцевої частини була прикріплена пластинка із бляхи, на якій написаний олійними фарбами портрет І. Максимовича. З труни бляху з портретом зняли в 1826 р. під час огляду мощей померлого. Після цього портрет знаходився в соборному давньосховищі (Інв. № 644). В 1925 р. його передано до Тобольського державного історико-культурного музею-заповідника

---

[234] Описание вещественных и письменных памятников Черниговского епархиального древнехранилища. Отд. II. Святые иконы и изображения на холсте. Прибавления к Черниговским епархиальным известиям. 1908. №15. С.626. Часть неофиц.

[235] Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории. Киев, 1911.С.76.

[236] Там само. С.104.

[237] Пуцко В. Портретні зображення митрополита Іоанна Максимовича. Ніжинська старовина. 2007. Вип. 3(6). С.68.

[238] Фомин С. В. Последний царский святой. Святитель Иоанн Максимович, митрополит Тобольский. Сибирский чудотворец. Жития. Чудеса. Прославление. Служба. Акафист. СпБ, Общество святителя Василия Великого. 2003. С.29.

[239] Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть. Київ: Мистецтво, 1981. С.81.

(Інв. № 15450). З нього зробили пізнішу копію для зібрання портретів Тобольського архієрейського дому.

Розмір шестикутної бляхи із погрудним зображенням І. Максимовича становить 46,5 х 36,5 см. Верхня частина досить вузька – 14,5 см. Митрополит має на голові білий клобук і вдягнений в темно-червоне архієрейське вбрання із синім коміром. Обличчя представлене в тричетвертному повороті праворуч і прописане коричневим кольором різної насиченості. На тлі сліди пізніших написів. Композиція зазнала реставраційних утручань. Щодо авторства цього твору В.Г. Пуцко більше схильний до думки про роботу одного з європейських майстрів, які в той час працювали в Москві. Відомо, що по дорозі до Тобольська І. Максимович зупинявся в Москві, де й міг замовити портрет. На користь цього свідчить, як вважають автори публікацій, надзвичайна швидкість виконання твору та його високий художній рівень[240]. На нашу думку, не можна виключати належність авторства одному із чернігівських художників того часу, ім'я якого невідоме. Адже в Чернігові тоді створено чимало ікон, портретів та настінних розписів. Роботи вистачало для багатьох митців. Але збереглося цих творів надзвичайно мало. Варто зауважити, що труменний портрет І. Максимовича майже ідентичний згаданому зображенню митрополита із зібрання старожитностей кафедрального собору міста Тобольська. Вірогідно, труменний портрет створений на основі цього зображення І. Максимовича.

Отже, ми прослідкували історію портрета В.А. Дуніна-Борковського за три століття, його реставрації та зміни місцезнаходження. Зупинились на матеріальній характеристиці твору, його композиційних та малярських особливостях. Розглянули портрет як історичне джерело, яке дає уявлення про одяг, зброю, пам'ятки живопису та декоративно-ужиткового мистецтва. Розглянули на відміну від попередніх дослідників портрет В.А. Дуніна-Борковського разом і в поєднанні з гравірованим текстом надгробка. Саме таким чином виявилось емблематичне мислення того часу. Ми дійшли висновку, що автором портрета був один із чернігівських художників. Можливо, працювало й кілька майстрів. На нашу думку, портрет В.А. Дуніна-Борковського був написаний між 1702 та 1717 роками. Хоча типологічно цей портрет близький до творів із інших країн, для нього властива стилістична відмінність і своєрідність, зумовлена й тим, що він уходив до художнього ансамблю інтер'єру Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. Розглянули також портрет-панегірик сина В.А. Дуніна-Борковського Михайла Васильовича, композиція якого близька до барокових стінописів.

У контексті розвитку живопису Чернігова зазначеного періоду розглянули родову портретну галерею чернігівського полковника і наказного гетьмана Павла Полуботка, відомих за пізнішими копіями. Серед них магнатський парадний портрет Павла Полуботка та вірогідне його портретне зображення на іконі Покрова із Новгорода-Сіверсько-

[240] Пуцко В., Сухорукова Н. Труменний портрет Іоанна Максимовича. Київська старовина. 1994. №4. С.101-103. Пуцко В. Портретні зображення митрополита Іоанна Максимовича. Ніжинська старовина. 2007. Вип. 3 (6). С.65-69.

го. Цікавий зразок композиції «Розп'яття» із зображенням донатора Леонтія Артемовича Полуботка являє собою живописну епітафію.

Портрети із чернігівського архієрейського дому місцевих архієпископів Лазаря Барановича, Феодосія Углицького, Івана Максимовича (відомі за копіями та фотографіями) являли собою поясні композиції, коли правиця благословляє, а ліва тримає жезл. Зафіксовані й інші композиційні схеми. Наприклад, Феодосій Углицький представлений на повний зріст. Існування труменного портрета Івана Максимовича у Тобольську засвідчило можливість поширення таких творів і в Чернігові того часу.

Аналіз історіографії досліджуваної теми показав, що досі живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть спеціально комплексно не вивчався. Попередні дослідники торкались окремих пам'яток чернігівського малярства та деяких аспектів розвитку живопису. Наявність достатньої джерельної бази дозволила вирішити поставлені завдання та досягти поставленої мети. Проведене дослідження засвідчило, що живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть – оригінальне і своєрідне явище в історії українського мистецтва. Він існував як монументальний та станковий (іконопис та портрет). Розглянуті пам'ятки малярства засвідчили, що в місті над Десною в той час працювали талановиті майстри, які мали грунтовну фахову підготовку. Варто зауважити, що живопис на теренах України має давні багаті традиції. Після блискучого злету за доби Київської Русі збігло кілька століть. У другій половині XVII – початку XVIII століть у Лівобережній Україні та Придніпров'ї спостерігається бурхливий розвиток художнього життя. Поряд з Києвом значну роль відіграє Чернігів. Саме тут з'явились визначні твори малярства.

Монументальний живопис Чернігова зазначеного періоду представлений лише частково фрагментами внутрішніх і зовнішніх розписів чернігівського Троїцького собору, відкритих під час реставраційних робіт 1970-х років. Усі інші пам'ятки, яких було досить багато, не збереглися. На основі віднайдених фрагментів більш точно відтворена система внутрішніх стінописів Троїцького собору. У головному куполі первісно знаходилась композиція «Новозавітня Трійця», на нашу думку, у західному варіанті подібна до Троїцького собору Густинського монастиря біля Прилук. Між вікнами головного підбанника фрагментарно збереглися зображення пророків. Між ними на відкосах вікон декоративні композиції із брунатних гілок аканта. На барабанному кільці був зроблений розлогий напис про зведення і освячення Троїцького храму. Із східного боку на рівні написів художник намалював життєво зворушливу голівку херувима.

Монументальним розписам чернігівського Троїцького собору властивий справжній монументалізм. Стиль витриманий в усіх відкритих фрагментах стінопису, що свідчить про злагоджену колективну творчість. Художники підкреслюють глибину простору, подають зображення в різних ракурсах і площинах, моделюють об'єми за допомогою світла й тіні. Динамізм, експресія, контрастність, певна «приземленість» окремих образів засвідчують барокову спрямованість творчості чернігівських митців. На основі писемних

та образотворчих джерел ми висловили припущення, що в нижній частині Троїцького храму в образах Іоанна Предтечі та великомучениці Тетяни представлені І. Мазепа та його дружина. До наукового обігу вводяться первісні зовнішні розписи, які частково збереглися на західному фасаді Троїцького собору. Фрагментарність і незадовільна збереженість стінопису не дають можливості повного їхнього дослідження. Загалом відкриті фрагменти внутрішніх і зовнішніх розписів 1690-х років свідчить про творчість художників високої кваліфікації з великим досвідом, позначену рисами бароко. Цікавим є приклад поєднання композиції «Покрова» на південному фасаді Іллінської церкви із діючим сонячним годинником.

У станковому малярстві Чернігова зазначеного періоду провідне місце займав іконопис, хоча збереглося не дуже багато творів. Іконописання з'явилось у Чернігові ще за доби Київської Русі. Саме з того часу (XI ст.) починається історія чудотворної чернігівської ікони «Єлецької Богоматері». В результаті проведеного дослідження ми відтворили історію ікони «Єлецької Богоматері» починаючи від Київської Русі та її окремих копій і композицій. Дійшли висновку, що ікону чернігівської «Єлецької Богоматері» написав невідомий маляр з Чернігова в 1690-х роках (до 1698 р.). Іконографічна схема богородичної ікони походить від візантійського зразка XIV ст., можливо, модифікована за доби Ренесансу. Загальна ж композиція твору подібна до тих, що набули поширення в Росії, Білорусі й українській графіці. Про популярність цієї ікони свідчить і той факт, що в Тобольську вона стала відомою як «Тобольська Богоматір». До Сибіру її привіз чернігівський архієпископ Іоанн Максимович, коли був призначений митрополитом Тобольським і всього Сибіру.

Першотвір чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері» до наших днів не зберігся. Завдяки книжкам Д. Туптала (Ростовського) стало відомо, що її написав у Чернігові в 1658 р. Григорій Костянтинович «маляр дубенський». Ікона «Іллінської Богоматері» відома у багатьох копіях, графічних зображеннях на сторінках чернігівських стародруків. Її графічний образ став відомим у 1725 р. в Сербії. Складністю композиції, яскравими бароковими рисами відрізняється ікона «Іллінської Богоматері» з клеймами 1696 р., близька за композиційною побудовою до графічних конклюзій. Чернігівські чудотворні ікони популярні й зараз. Чернігівська вишивальниця Агнеса Ляшенко створила сучасні варіанти «Єлецької Богоматері» та «Іллінської Богоматері» в техніці вишивки, які демонструвались на багатьох виставках. У Чернігові зазначеного періоду набули поширення також ікони немісцевого походження – «Ченстоховської Богоматері» та «Донської Богоматері». До чернігівського мистецького осередку близька творчість художника Івана Щирського – автора яскравого барокового твору – чудотворної ікони «Любецької Богоматері».

У другій половині XVII – початку XVIII століть портретний живопис Чернігова набув актуального громадського звучання. Він відігравав важливу роль у суспільному і мистецькому житті міста і України. Не випадково портретні твори знаходились тоді

на видних і почесних місцях в урядових установах, храмах, громадських приміщеннях і житлових будинках. За функціональним призначенням вони відзначались розмаїттям. Існували донаторські, епітафіальні, родинно-меморіальні, архієрейські і, можливо, труменні портрети. Портретні зображення входили до складу стінописів. За поширенням і значенням портретний живопис Чернігова того часу займав друге місце після іконопису та настінних розписів. Портрети часто доповнювали тексти епітафій (надгробків), які ставали невід'ємною частиною зображення. Історіографія досліджень портрета В.А. Дуніна-Борковського засвідчила, що цей видатний твір вивчений недостатньо. На основі джерельної бази ми відтворили історію його створення, існування і реставрацій, подали його матеріальну характеристику. Ми розглянули портрет як важливе історичне джерело про тогочасний одяг, зброю, твори мистецтва. Розгляд живописного твору разом з надгробком (епітафією) дозволив наочно уявити емблематичне мислення доби бароко. Ми дійшли висновку, що портрет В.А. Дуніна-Борковського написав чернігівський художник у проміжку часу між 1702 і 1717 роками. Своєрідність цього твору зумовлена також тим, що він входив до художнього ансамблю Успенського собору, в якому поєднались риси мистецтва XII і XVII – XVIII століть. Образотворчі панегірики представляє портрет М.В. Борковського, який композиційно близький до тогочасних стінописів. Родові портретні галереї представляють «персони» із чернігівського зібрання сім'ї Полуботків. Існування живописних епітафій засвідчила знахідка 1978 р. із поховання Леонтія Артемовича Полуботка біля Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. Інтерес являють і портрети архієпископів із чернігівського архієрейського дому. Наявність труменного портрета Іоанна Максимовича у Тобольську дозволяє говорити про існування таких творів і в Чернігові. У творах чернігівського монументального і станкового живопису другої половини XVII – початку XVIII століть утілені важливі суспільні ідеї, в них виявилась яскрава національна своєрідність і стилістичні риси бароко[241].

[241] Основні положення розділу опубліковано у наукових статтях та монографіях автора: Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2010. 183 с.: іл. 2-е видання: Чернігів, 2013. 182 с.: іл.



Малювання у центральному куполі і підбаннику чернігівського Троїцького собору. Фото 1970-х рр.



Фрагмент малювання у центральному підбаннику чернігівського Троїцького собору. «Ієремія». 1690-ті рр.



Декоративний розпис у центральному підбаннику чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр.



Декоративний розпис у центральному підбаннику чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр.



Зображення херувима і фрагментів первісного напису у нижній частині центрального підбанника чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр.



Зображення херувима у нижній частині центрального підбанника чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр.



Зображення Іоанна Предтечі в інтер'єрі чернігівського Троїцького собору після відкриття з-під пізніших нашарувань. Фото 1970-х років



Художник М. Бернігерот. Портрет Івана Мазепи. 1706 р. Гравюра на металі



Зображення Іоанна Предтечі в інтер'єрі чернігівського Троїцького собору. Сучасний вигляд



Зображення великомучениці Тетяни у інтер'єрі чернігівського Троїцького собору після відкриття з-під пізніших нашарувань



Художник невідомий. Святий великомученик Георгій. Малювання на західному фасаді чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр., після зняття нашарувань.Фото 1970-х років



Зображення великомучениці Тетяни у інтер'єрі чернігівського Троїцького собору. Сучасний вигляд



Художник невідомий. Свята великомучениця. Малювання на південній стіні північно-західної вежі чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр. Фото 1970-х років



Теж саме. В процесі реставрації



Художник невідомий. Христос у терновому вінку. Малювання на західному фасаді чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр. Фото 1970-х років



Графічне зображення композиції «Покрова Богоматері» у книжці Д.Туптала «Руно орошенное». Чернігів, 1696 р.



Відтворення малювання на південному фасаді чернігівської Іллінської церкви «Покрова Богоматері» у поєднанні з сонячним годинником. Художник Ю. Сидоров. 2023 р.



Композиція «Покрова Богоматері» на фасаді чернігівської Іллінської церкви. 1690-ті рр. Реконструкція автора та О.М. Потапенко. Використано графічне зображення Іллінської церкви на титульному аркуші чернігівського видання «Нового заповіту». 1717 р.



Художник невідомий. Чудотворна ікона чернігівської «Єлецької Богоматері». 1690-ті роки. Дерево, темпера, олія. Чернігівський історичний музей імені В.В. Тарновського



Художник Л. Крщонович. Ікона чернігівської «Іллінської Богоматері». 1696 р. Дерево, темпера



Художник Григорій Костянтинович. Чудотворна ікона чернігівської «Іллінської Богоматері». 1658 р. Не збереглася. Фото 1911 р.



Художник невідомий. Ікона «Ченстоховської Богоматері» із поховання Леонтія Артемовича Полуботка. 1695 р. Мідь, олія. Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній»



Художник невідомий. Ікона «Розп'яття» із поховання Л. А. Полуботка, 1695 р. Мідь, олія. На звороті мідної платівки зображення ікони «Ченстоховської Богоматері». Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній»



Художник невідомий. Родинний портрет чернігівського князя Святослава Ярославича у рукописній книжці «Ізборник». 1073 р.



Художник невідомий. Портрет В.А. Дуніна-Борковського. XVIII ст. Полотно, олія. Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського



Художник невідомий.
Портрет В.А. Дуніна-Борковського.
1702-1717 рр. Дерево, олія, темпера.
Чернігівський художній музей ім. Г. Галагана



Невідомий художник. Портрет Феодосія Углицького із Воскресенської церкви в Седневі, XVIII ст. Не зберігся



Художник невідомий.
Портрет Лазаря Барановича.
Із зібрання чернігівського
архієрейського дому



Художник невідомий.
Портрет Феодосія Углицького.
Із зібрання чернігівського
архієрейського дому.
Кінець XVII ст.



Художник невідомий.
Труменний портрет Іоанна Максимовича,
Початок XVIII ст. Бляха, олія.
Тобольський державний історико-культурний музей-заповідник



Художник невідомий.
Портрет Іоанна Максимовича.
Із зібрання чернігівського архієрейського дому



Художник невідомий.
Портрет Юхимії Василівни Полуботок – першої дружини Павла Полуботка.
Початок XVIII ст.



Художник невідомий.
Портрет Павла Полуботка.
Копія 1 пол. XIX ст. Полотно, олія.
Національний художній музей України



Художник невідомий. Портрет Ганни Романівни Полуботок (Лазаревич) – другої дружини Павла Полуботка.
Початок XVIII ст.

Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть

Розділ четвертий

4.1. «Перло многоцінне» 1646 р. – перша друкована книжка Чернігова і Лівобережної України та її графічне оформлення

Традиції книжності в Чернігові мають глибоке і давнє коріння й сягають часів Київської Русі. До появи друкарства кілька століть існувала і розвивалась українська рукописна книжка. Саме творці рукописних книжок розробили мистецькі засади, якими скористались пізніше українські друкарі й гравери. Книжки віддавна дуже шанувались і коштували досить дорого. Таке шанобливе ставлення до книжки яскраво виявилось в їхному художньому оздобленні. Книжка стала твором не лише мистецтва слова, а й образотворчого мистецтва. Як рукописним, так і друкованим книжкам майстри намагались надати гармонійних форм. Велика увага приділялась красивому почерку і шрифту, орнаментальному і сюжетному оздобленню. Від рукописних книжок друковані видання отримали у спадок перш за все зовнішній вигляд як зшитку аркушів (кодекс), внутрішню структуру, побудову сторінок з текстом і берегами, розміщення ілюстрацій і декоративних оздоб. Як справедливо зауважив Я.П. Запаско, розриву між друкованою і рукописною книжками не було, а навпаки, між ними існував постійний взаємозв'язок, глибока спадкоємність[1]. Це продовжувалось навіть у XIX ст. Поява друкованої книжки дала нові імпульси розвитку книжки рукописної.

Деякі дослідники із Західної Європи ще в XX ст. помилково вважали, що перша книжка у східних слов'ян була надрукована в Чернігові в 1493 р. Слово «Чорногорія» неправильно прочитали як «Черногавія». Насправді ж Октоїх 1493 р. надруковано в Чорногорії. Але і в 1909 р. німецький «Журнал шанувальників книги» повторив цю помилку[2]. Насправді ж почав друкувати книжки в Чернігові Кирило Транквіліон-Ставровецький. 7 вересня 1646 р. він видав «у маєтностях» чернігівського Єлецького монастиря книжку «Перло многоцінне», яка й стала чернігівським першодруком і першою друкованою книжкою, яка побачила світ на території Лівобережної України. Це відбулось за кілька місяців до його смерті в грудні того ж таки 1646 р. Отже, до видання «Перла многоцінного» Кирило Транквіліон-Ставровецький йшов майже все своє життя. В його життєвому шляху й діяльності далеко не все відомо. До наших днів не дійшли звістки про те, де й коли він народився. Більшість дослідників розглядали лише літературну творчість Кирила Транквіліона-Ставровецького, мало звертаючи увагу на художні особливості здійснених ним книжкових видань.

Серед публікацій про життя і творчість К. Траквіліона-Ставровецького виділяється

[1] Запаско Я. П. Рукописна книжка як попередник української друкованої книги. З історії книги на Україні. Київ, 1978. С. 90.

[2] Немировский Е. А. Путешествие к истокам русского книгопечатания. Москва: Просвещение, 1991. С. 157-158.

ґрунтовна монографія С.І. Маслова[3]. Із пізніших праць варто назвати дисертаційне дослідження Т.М. Трофименко[4]. Хоча ця робота присвячена головним чином питанням історії літератури та місцю збірки «Перло многоцінне» в культурному контексті тієї доби. Варто зауважити, що до графічних оздоб книжки звертались лише побіжно і здебільшого у загальних працях. Тому постає потреба більше зупинитись саме на цьому питанні. Варто також висвітлити біографію автора та попередні його видання та літературні особливості «Перла многоцінного».

У біографії і діяльності К. Транквіліона-Ставровецького відомо далеко не все. Досі відсутні відомості про час і місце його народження. Згідно з однією із версій, він народився в кінці 60-х – початку 70-х XVI ст., можливо, в Ставрові поблизу Дубно (чи, може, довгий час там мешкав). С.І. Маслов вважав, що К. Транквіліон-Ставровецький був українцем. На його думку, це засвідчив народний український струмінь мови його творів і неодноразове ототожнення своєї особи з «руським» тобто українським народом[5].

Де К. Транквіліон-Ставровецький здобув освіту, достеменно невідомо. Невідомо також, де й коли він прийняв чернецтво. Більше даних збереглося про той період його життя і діяльності, коли він викладав слов'янську і грецьку мови у Львівській братській школі. На той час однією із головних ознак національної ідентичності була православна віра і літературна мова. В 1589 році у Львівській братській школі стає відомим учитель Кирило. Саме тоді існувало протистояння між братством і львівським єпископом. 1 січня 1590 р. прихильники владики разом із слугами прийшли до братської школи і стали лаяти вчителів і погрожувати їм. Кирилу навіть намагались вирвати бороду. Мабуть, з цієї причини Кирило дістав прізвисько «безбородий». Через перешкоди у проведенні освітньої роботи львівське братство в кінці 1591 чи на початку 1592 року розпустило своїх учителів. До 8 січня 1592 р. Кирило прибув до Вільно (Вільнюса). Про віленський період його діяльності нічого невідомо. Відомості з'являються лише в 1614 – 1615 роки, коли він мав уже сан ієромонаха і став проповідником. У той час він працював над виданням Псалтиря, який побачив світ у друкарні Львівського братства в січні 1615 р. Мабуть, одночасно він працював над книжкою «Зерцало богословія», яка побачила світ 12 березня 1618 р.

У кінці 1619 р. в Рахманові, в маєтностях княгині Ірини Вишневецької Кирило видав «Євангеліє учительне», до якого увійшли повчання, які автор виголошував у недільні

---

[3] Маслов С. И. Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная деятельность. Киев: Наукова думка. 1984. 245 с.

[4] Трофименко Т. М. Збірка «Перло многоценное» Кирила Транквіліона-Ставровецького в контексті барокової культури: автореф. дисертації на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.10.00.01. «Українська література». Харків, 2003. 23с.

[5] Маслов С. И. Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная детеятельность. Киев: Наукова думка. 1984. С.54-55.

і святкові дні. З друкарського погляду ці дві книжки дуже подібні. Той самий шрифт, ті ж самі ініціали і кінцівки. Як вважають дослідники, власну друкарню Кирило придбав, мабуть, не раніше 1615 р., бо згаданий Псалтир вийшов ще в друкарні Львівського братства. А дві останні книжки вийшли вже із власної друкарні Кирила. В 1614 – 1625 роках Кирило жив у Львові, під час видання «Зерцала богословия» 1618 р. і «Євангелія учительного» 1619 р. на Волині, а в 1620-х роках був пов'язаний із Замостям.

Біля 1626 року К. Транквіліон-Ставровецький переходить в унію, стає греко-католиком. Цей крок став природнім і логічним завершенням попереднього періоду його літературної і проповідницької діяльності, Кирило оголошував себе сином православної церкви, а в царині теоретичних поглядів і в життєвих стосунках належав до прихильників католицизму. Ці дві книжки були зустрінуті православними без приязні, а «Євангеліє учительне» було заборонено на київському соборі 1620-х років. Як зауважив С.І. Маслов, ця постанова стала приводом до переходу в унію, а подвійність у світосприйнятті правила за основу для цього кроку.

25 березня 1626 р. Кирило призначений архімандритом чернігівського Єлецького монастиря, який на той час належав греко-католикам. Варто нагадати, що згідно з Деулінським договором 1618 р. Чернігів відійшов під владу Польщі. Православне духовенство перейшло у межі Росії. Біля 1625 р. постала смоленська і чернігівська грекокатолицька архієпископія[6]. Кирило став володіти чималими монастирськими маєтностями, в тому числі й селами Авдіївка та Горбове. Про це згадував і Дмитро Туптало (Ростовський) в опису чернігівського Єлецького монастиря – «владел тыми селами отец Кирило Ставровецкий, прозываемый безбородый, архимандрит Черниговский». Також у його володінні перебували 15 уволок (більше 200 десятин) землі на річці Киянка, а також два озера (серед них і Святе), які він здавав в оренду[7].

У Чернігові Кирило і видав останню свою книжку «Перло многоцінне», яка побачила світ 7 вересня 1646 р. Як зазначив сам автор, книжка вийшла із його нової друкарні. За шрифтом і орнаментальними оздобами вона дуже відрізняється від попередніх видань «Зерцала богословія» і «Євангелія учительного». Того ж таки 1646 року Кирило Транквіліон-Ставровецький помер. Остання книжка Кирила має розлогу назву, вміщену у рамці на титульному аркуші: «Сія книжка названная Перло Многоценное. Составлена трудолюбієм през Киріла Транквіліона и проповідника слова божія архімандрита черніговского монастыря Елецкого с всею єже о Христе братією общего монастыря. Новые песни похвальныи; треиперсоналному боствту отцу и сыну, и духу святому. Ново на свет выдана з новой друкарни єго за благословением и позволєнием старцев в маєтности монастыря черниговского Елецкого святой пречистой его власным коштом. Року 1646,

[6] Маслов С. И. Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная деятельность. Киев: Наукова думка, 1984. С.54-69

[7] Гумилевский Ф. Елецкий монастырь. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн. 3. С.6-11.

септембрия дня». Літери внизу МТГ тлумачаться по-різному. Т.Н. Камєнєва і А.А. Гусєва вважають, що це, можливо, ім'я друкаря[8]. С.І. Маслов розшифрував ці літери таким чином : «Милостю твоею господнею»[9]. Але, мабуть, точно сказати зараз неможливо.

Назву книжки «Перло многоцінне» автор у передмові пояснює тим, що перла народжуються на глибині морській від блискавиці і «з трудністю на світ виносяться». «Так і в той книжці слова на честь, і славу, і хвалу імені бозському суть яко перла многоціннії, рожденнії од молнії небесної, од світлості духу святого, в глубині небесної премудрості, а винесені в мир сей дольний видимий високопарним і многозрительним умом моїм, на вічную радость і ненаситимую сладость душам христолюбивим»[10]. У 1699 р. книжка «Перло многоцінне» другим виданням побачила світ у друкарні Максима Вощанки з деякими змінами у змісті і оформленні. «Перло многоцінне» відоме також в рукописних варіантах XVII і XVIII століть з чернігівського видання 1646 р., а також із кількох рукописних зібрань[11].

За змістом «Перло многоцінне» являє собою збірник статей релігійного й повчального характеру, викладених віршами і прозою тогочасною українською мовою. Книжка поділяється на дві майже рівні частини. Перша частина починається казанням «О двояких добродействах и дарах бозских». Далі йде вчення про трійцю, похвали Богу, ангелам, святим, на свята і окрема похвала «О премудрості троякой, в веце сем явленной». Усе це викладено переважно у віршах. До другої частини входять статті про хресні муки, поховання Христа і статті під назвою «Лекарства», які закликають до утримання від гріха і покаяння. Все це викладено переважно прозою. Основний текст книжки має додаткові статті. На початку знаходиться присвята князю Самуїлу Карловичу Корецькому (в деяких примірниках присвята князю Ієремії Вишневецькому). У частині примірників присвята взагалі відсутня, а замість неї вміщена епіграма про теологію. В кінці збірника знаходиться «Молитва о совершении книги», зміст і післямова друкарів видання[12]. Дослідники давньої української літератури вбачають у творах К. Транквіліона-Ставровецького проблиски бароко, що виявились в драматизованій манері викладу, інтенсивній образності, мальовничих описах[13].

---

[8] Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Госуд. библиотеке СССР им. В.И. Ленина. 1574-1 половина XVII ст. Составители Т. Н. Каменева, А. А. Гусева. Москва, 1976. Вып. I. С.32.

[9] Маслов С. И. Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная деятельность. Киев: Наукова думка, 1984. С.206.

[10] Транквіліон-Ставровецький К. Перло многоцінне. Передмова до читача. Українська література XVII ст. Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. Упоряд., примітки і вст. стаття В. І. Крекотня. Київ, 1987.С.269.

[11] Маслов С. И. Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная деятельность. Киев: Наукова думка, 1984. С.207-209, 216-217.

[12] Маслов С. И. Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная деятельность. Киев: Наукова думка, 1984. С.120-121.

[13] Крекотень В. І. Українська література XVII ст. Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика, Київ, 1987. С.12.

«Перло многоцінне» побачило світ у греко-католицький період життя Кирила. Тому симпатія автора до католицької церкви виявилась у творі наочно. Саме в католицькій церкві Кирило вбачав втілення істини і джерело вічного життя. Це прозвучало в епіграмі на герб князя С. Корецького.

Книжка «Перло многоцінне» 1646 р. вийшла в Чернігові в четверту долю аркуша. Сторінки облямовані лінійними рамками. В книжці застосовані 4 шрифти, які мають спільний рисунок. Основний текст видання надруковано одним шрифтом. Більш дрібний шрифт вжито для епіграфа одного з розділів. Шрифт деяких підзаголовків має такий самий розмір, як і основний. 47 ініціалів надруковано з 13 дощок. Кіновар наявний у заголовку і на початку деяких розділів і статей[14].

Заголовок книжки «Перло многоцінне» набраний шрифтами трьох видів і різного рисунка. Окремо виділено саму назву книжки та ім'я «Кирило». Рамка титульного аркуша являє собою вертикально видовжений прямокутник, в який вписана досить тонка арка, п'яти якої спираються на абаки капітелей двох колон обабіч заголовка. Капітелі більше схожі на елемент корінфського архітектурного ордеру, але представлені вони як декоративна композиція, а не будівельна конструкція. Фусти колон мають потовщення в середній частині. Спираються колони на бази і п'єдестал, що мають внизу квітковий орнамент. Зображення арки має декоративний характер. Вона оздоблена узором, який часто застосовувався в дерев'яній архітектурі. Смуга узору обведена лініями зверху і знизу. У двох горішніх кутах – квіти, які ростуть із капітелей. У нижній горизонтальній частині посередині бачимо обведено майже в коло серце із забитими в нього трьома цвяхами. Обабіч нього – листя аканта. Композиція рамки титульного аркуша симетрична відносно центральної вертикальної осі.

Така рамка вжита лише в цьому чернігівському виданні «Перла многоцінного» і в інших книжках не виявлена. Важко також назвати взірець, від якого відштовхувався автор різьбленої дошки для рамки. Але загальні стилістичні особливості і композиція дозволяють говорити про близькість до рамок на титульних аркушах видань Івана Федорова – «Апостол» (Львів, 1573 – 1574 рр.) і «Біблія» (Острог, 1581 р.). Ксилографічні дошки І. Федорова були настільки досконалими, міцними і привабливими, що їх використовували аж до початку XIX ст. Деякі друкарські матеріали І. Федорова після його смерті потрапили за межі Львова, Острога і навіть опинились у Білорусі та Румунії. Але більшість друкарських матеріалів дістались друкарні Львівського братства. Дошки І.Федорова копіювали і наслідували багато друкарів[15]. К.Транквіліон-Ставровецький працював тоді вчителем Львівського братства і мав доступ до матеріалів тамтешньої друкарні. Це підтверджує і той факт, що дві московські заставки з «Апостола» 1564 р. Івана Федорова були відбиті з оригінальних дощок в «Євангелії учительному» 1619 р.

[14] Каменева Т. Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания. Гос. ордена В.И. Ленина библиотека СССР им. В. И. Ленина. Труды. Москва, 1959. Т.3. С.255.

[15] Запаско Я. П. Мистецька спадщина Івана Федорова. Львів: Вища школа, 1974. С.72-76.

(арк. 14 зв., 122 зв.), надрукованому Кирилом в Рахманові[16]. На звороті титульного аркуша вміщено графічне відтворення герба князів Корецьких.

Як зазначають дослідники, «Перло многоцінне» має властиві бароковим текстам елементи. Перш за все мається на увазі так званий «заголовковий комплекс», до якого входять назва (заголовок), посвяти, передмова і післямова, ремарки. Саме цей комплекс є основою побудови твору, він організовує увагу читача, виділяє головну думку і творить образність всередині тексту[17]. Цьому допомагають графічні елементи оформлення книжки і перш за все заставки – сюжетно-тематичне або декоративне зображення вгорі на початку книжки чи окремого розділу. Заставка підкреслює початок книжки або кожного розділу. Вона одночасно є і оздобою і засобом емоційного впливу на читача. Цей елемент відбиває задум твору в цілому або розділу, якому передує. До змісту книжки відносились заставки із сюжетно-тематичними зображеннями. В книжці «Перло многоцінне» таких нема. В українських виданнях XVII – XVIII століття заставки виступали незалежно від змісту. Це давало можливість застосовувати їх у різних виданнях.

У порівнянні з попередніми виданнями Кирила художнє оформлення чернігівської книжки більш скромне. В чернігівському виданні «Перла многоцінного» 1646 р. вжито три заставки різного характеру з трьох дощок. Дві з них близькі між собою за характером рослинного орнаменту, властивого для доби бароко. Одна з них (менша за розміром) має в центрі квітку, від якої на два боки відходять стебла з листям донизу, а потім розгорнуте листя зводиться догори. Тло композиції чорне, а вся вона обведена рамкою з двох ліній чорного й білого кольору. Інша заставка більша за розміром теж має чорне тло, на якому розміщена композиція із соковитого рослинного орнаменту. Вона обведена рамкою із ліній чорного й білого кольору. В центрі широке листя виступає над рамкою догори, чим додатково створює враження перенасичення обважнілими формами листя. На думку Т.Н.Камєнєвої дошки, з яких видруковано заставки й ініціали, належали К.Транквіліону-Ставровецькому. А найбільша заставка належить граверу Іллі і відома також у київському виданні «Требника» Петра Могили 16 грудня 1646 р.[18]. Ця гравюра має підпис майстра. В лівому нижньому куті можна бачити монограму «ИА». Це не суперечить свідченню Д. Ровинського на користь авторства гравера Іллі[19]. Але

[16] Там само. С.76.

[17] Трофименко Т. М. Збірка «Перло многоценное» Кирила Транквіліона-Ставровецького в контексті барокової культури: автореф. дисертації на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.10.00.01. «Українська література». Харків, 2003. С.9.

[18] Каменева Т. Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания. Гос. ордена Ленина библиотека СССР им. В. И. Ленина. Труды. Москва, 1959. Т.3.С.255.
Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.Каталог изданий, хранящихся в Госуд. библиотеке СССР им. В. И. Ленина. 1574-1 половина XVII ст. Составители Т. Н. Каменева, А. А. Гусева. Москва, 1976. Вып. I. С.32.

[19] Подробный словарь русских граверов XVI – XIX вв. Составил Д. А. Ровинский. (Посмертное издание). Со многими цинкографиями в тексте. СпБ, 1895. С.338.

треба мати на увазі, що чернігівський першодрук побачив світ на три місяці раніше, тобто 7 вересня того ж року.

Гравер Ілля був одним із найбільш самобутніх, оригінальних і надзвичайно плідних митців XVII ст. Він працював переважно у Львові та Києві і виконав більше п'ятисот гравюр. Найважливіші твори Іллі – це гравюри на дереві до київських видань «Требника» (Євхологіона) Петра Могили 1646 р., «Печерського Патерика» 1661 р. та «Біблії» (не видано). Творам майстра властиві багатство думки і невичерпна фантазія. Творчість Іллі засвідчила перехід від стилю Ренесанс до бароко. Вважається, що барокові риси в українській гравюрі виявились на початку 1650-х років саме в роботах Іллі. Дошки, різьблені Іллею, використовували українські друкарі протягом XVII і XVIII століть[20].

Третя заставка за розмірами займає проміжне місце і має більш ажурне прокреслення рослинних декоративних мотивів. На білому тлі паперу прямокутна рамка із двох чорних ліній. Із горішніх і долішніх її кутів проростають догори рослинні елементи. Всі заставки симетричні відносно центральної вертикальної осі.

Книжка «Перло многоцінне» має сім кінцівок (в деяких примірниках їх може бути вісім), віддрукованих із двох дощок. Одна з них являє собою зображення херувима, а інша має вигляд фігурного картуша із завитками і рослинними елементами, які донизу виходять за межі картуша. Є також рослинні ініціальні літери.

Отже, книжка «Перло многоцінне» стала першим друкованим виданням у Чернігові та Лівобережній Україні» і одночасно останнім друком Кирила Транквіліона-Ставровецького, здійсненим у 1646 р. У автора і видавця це була третя книжка. Написана вона тогочасною українською мовою і являє собою збірку статей і віршів нерівноскладовою системою віршування, яка передувала силабічній поетичній системі. Чернігівський першодрук видрукований новим шрифтом і має орнаментальні оздоби, які відрізняються від попередніх видань автора. Нові друкарські матеріали дали можливість автору назвати книжку як видану по-новому. Гравіровані ілюстрації відсутні. Заставки власні і одна віддрукована з дошки гравера Іллі з київської друкарні. Не треба виключати можливості копіювання. Привертає увагу гравірована рамка титульного аркуша із заголовком, архітектурними деталями і характерними рослинними елементами у вигляді гілок, які повторюються в ініціалах. Можливо, це свідчить про руку одного майстра. Заставки і кінцівки вигадливого візерунка утворюють складані орнаментальні оздоби. Після смерті К. Транквіліона-Ставровецького книгодрукування в Чернігові припинилось до 1680 р., коли в друкарні, переведеній із Новгорода-Сіверського, вийшли перші видання. А «Перло многоцінне» в 1699 р. вийшло друком у Могильові у друкарні Максима Вощанки з дещо зміненим змістом.

[20] Там само. С. 285-299. Юрчишин О. В. Творчість гравера Іллі: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Київ, 1996. 185 с.+ додат. 1-2.

4.2. Графічне мистецтво Чернігова та Новгорода-Сіверського 1665 – 1721 років

4.2.1. Новгород-сіверський осередок графічного мистецтва 1665 – 1679 років

У другій половині XVII ст. Новгород-Сіверський був значним культурним осередком України. При Спасо-Преображенському монастирі діяли Слов'яно-латинська школа, скрипторій, де створювались рукописні книжки з високохудожніми мініатюрами, плідно працювали іконописці. У 1674 – 1679 роках у новгород-сіверській друкарні побачили світ видання з гравюрами на дереві і металі.

Рукописні книжки з'явились у Чернігові і Придеснянському краї ще за доби Київської Русі. В Чернігові тоді велось літописання, почали діяти бібліотеки. Перші відомості про зібрання книжок у Чернігові відносяться до XI ст. З того часу відома бібліотека чернігівського князя Святослава Ярославича (сина Ярослава Мудрого), яка знаходилась в Єлецькому монастирі і складалась із книг релігійного і світського змісту. У XII ст. заснована бібліотека чернігівського князя Святослава Давидовича, відомого ще як Микола Святоша. Згідно з Києво-Печерським патериком князь Святослав у 1116 р. став ченцем Києво-Печерського монастиря і перевіз туди із Чернігова свою бібліотеку. До її складу входили книги з філософії. історії, географії слов'янською, латинською, давньогрецькою та давньоєврейською мовами. В пізніші часи книгозбірні знаходились у монастирях і церквах, а також у навчальних закладах, зокрема в чернігівському Колегіумі[21]. Традиція писання книжок продовжилась на Чернігівщині і після часів Київської Русі. На думку П.М. Жолтовського Лавришівське євангеліє з бібліотеки Чарторийських у Кракові (походить із Білорусі), можливо, пов'язане з новгород-сіверським мистецьким осередком XIV ст.[22]. Це свідчить про неперервність традицій художньої творчості.

У зв'язку з розвитком друкарства мистецтво рукописної книжки у другій половині XVII ст. починає відігравати допоміжну роль. У другій половині XVII ст. в Україні одночасно існували і розвивались рукописна і друкована книжки. Між ними постійно відбувались взаємовідносини і взаємовпливи. Друкована книжка перейняла вигляд рукописної книжки, принцип і елементи оздоблення. Свідченням цього є рукописний «Служебник» чернігівського архієпископа Лазаря Барановича 1665 р., який нині зберігається в Державному історичному музеї в Москві Російської Федерації (Синод., 271). Дослідники звернули на нього увагу ще в XIX ст. Мабуть, перша публікація про «Служебник» побачила світ на сторінках «Черниговских епархиальных известий». У цій публікації сказано, що редакція видання отримала опис цієї книжки. Хто є автором опису, не вказано. Перераховано головні статті книжки про різні служби і вказано коли і які слова треба мовити. Згадуються деякі елементи оздоблення, оприлюднені деякі записи на бере-

[21] Чернігівщина. Енцикл. довідник. За ред. А.В. Кудрицького. Київ: УРЕ, 1990. С. 61-62.

[22] Жолтовський П. М. Мініатюра XVI – перша половина XVII ст. Історія українського мистецтва. Київ, 1967. Т. 2. С. 322.

гах сторінок[23]. «Служебник» Л. Барановича потрапив до опису слов'янських рукописів Московської синодальної бібліотеки, який побачив світ 1869 р.[24]. В своїх працях 1960-х – 1970-х років Я.П. Запаско зауважив, що зразком рукописної книжки, в якій впливи гравюр друкованих видань були зведені до мінімуму, є «Служебник» Л. Барановича 1665 р. На думку дослідника, в оздобленнях «Служебника» виразно виступають елементи бароко. За багатством фарб та майстерністю оздоби нагадують кращі зразки рукописного мистецтва кінця XVI – початку XVII століть. Опубліковано одну заставку з цієї книжки[25]. В більш пізньому виданні Я.П. Запаско помістив бібліографічний опис «Служебника» Л. Барановича, а також фото двох заставок і мініатюри «Освячення прапора»[26].

Г.Н. Логвин в своїх книжках звернув увагу і на «Служебник» Л. Барановича. Він наголошував, що в ілюстраціях до цієї книжки досить точно відтворена побутова обстановка того часу. На титульному аркуші, на думку автора, зображений Спасо-Преображенський собор XII ст. Новгорода-Сіверського у тому вигляді, якого він набув після відбудовчих робіт XVII ст. На якій підставі зроблено такий висновок, не вказується. Г.Н. Логвин виділив із ілюстрацій мініатюру «Освячення прапора». Він висловив припущення, що дія в композиції відбувається всередині новгород-сіверського Спасо-Преображенського собору. А серед зображених осіб дослідник вбачав гетьмана І. Брюховецького, полковника і осавула з прапором. Автор відзначив різний характер заставок і припустив, що їх міг виконати один із новгород-сіверських іконописців. У цілому ж, на його думку, це одна із кращих рукописних книжок того часу[27]. В дослідженні про давню українську книжкову мініатюру Г.Н. Логвин лише згадав, що «Служебник» Л. Барановича єдина книжка того часу, оздоблена мініатюрами високого художнього рівня. Подана кольорова ілюстрація композиції «Освячення прапора» (деталь)[28].

На мініатюри «Служебника» звернув увагу П.М. Жолтовський, який зазначив, що поряд з традиційними церковними композиціями є малюнки історичного і побутового змісту. Він виділив мініатюри «Освячення козацької корогви» (прапора) та «Освячення води». Зображення єпископа він назвав «безсумнівним портретом Л. Барановича». На його переконання, гетьман з булавою наділений портретними рисами Богдана Хмельницького, а особливості інтер'єру в мініатюрі художнику навіяв давньоруський Спа-

---

[23] Служебник преосвященного Лазаря архиепископа Черниговского. Черниговские епархиальные известия. Прибавления.1864. №11. 1 июня. Часть неофиц. С.332-337.

[24] Горский А. В., Невоструев К. И. Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки. Священное писание. Москва, 1869. Т.5. Отд. 3. Ч.1. (Книги богослужебные). №170. С.112-128.

[25] Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. Київ: Вид-во АН УРСР, 1960. С.136-137.

Запаско Я. П. Рукописна книжка як попередник української друкованої книги. З історії книги на Україні. Київ, 1978. С.92-93.

[26] Запаско Я.П. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книжка. Львів: Світ, 1995. С.427-429.

[27] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. С.167, 171.

[28] Логвин Г. Н. З глибин. Давня книжкова мініатюра XI – XVIII століть. Київ: Дніпро, 1974. С.172.

со-Преображенський собор новгород-сіверського монастиря або Спасо-Преображенський собор у Чернігові. Мабуть, П.М. Жолтовський назвав ці храми тому, що вони присвячені святу Преображення і в іконостасі в намісному ряду знаходилась відповідна ікона. П.М. Жолтовський відзначив, що оволодіння до певної міри світлотінню та прийомами перспективи було безумовним успіхом до опанування реалістичною мистецькою мовою. Подається чорно-біле фото композиції «Освячення прапора»[29].

Отже, «Служебник» Лазаря Барановича привертав увагу дослідників починаючи з XIX ст. Автори перших публікацій описали книжку в загальних рисах щодо літературного змісту та елементів оздоблення. Із дослідників XX ст. до вивчення цієї пам'ятки звертались Я.П. Запаско, Г.Н. Логвин, П.М. Жолтовський. У своїх опублікованих працях вони засвідчили наявність барокових рис в оформленні книжки, відзначили, що впливи друкованих видань зведені до мінімуму. Г.Н. Логвин вважав, що на титульному аркуші внизу зображено Спасо-Преображенський собор Новгорода-Сіверського XII ст., відбудований в XVII ст. Л. Барановичем. Я.П. Запаско ж стверджував, що зображений Успенський собор Києво-Печерської лаври. Обидва дослідники не пояснили, на якій підставі зроблено такі висновки. Г.Н. Логвин вважав, що дія в мініатюрі «Освячення прапора» відбувається всередині Спасо-Преображенського собору в Новгороді-Сіверському. А серед зображених осіб вбачав гетьмана І. Брюховецького, порівнюючи із його зображенням в Літопису С. Величка 1720 р.

На основі викладеного постають такі завдання. Перш за все необхідно подати на основі джерел матеріальну характеристику «Служебника». Докладніше висвітлити історію створення книжки, її життя і місця знаходження. Важливими є питання атрибуції – датування, авторство тексту та його написання і художнього оздоблення. Необхідно з'ясувати, яка ж споруда зображена на титульному аркуші. Варто визначити, який прапор зображений на мініатюрі «Освячення прапора» (корогви). Перевірити міркування дослідників щодо зображених осіб і зіставити їх із достовірними зображеннями історичних діячів. Вимагає вирішення питання про те, чи справді сцени в мініатюрах «Служебника» відбуваються в Спасо-Преображенському соборі Новгорода-Сіверського. Виникає потреба звернути увагу на іконографічні особливості композиції «Зішестя святого Духа» та інших малювань.

«Служебник» Л. Барановича являє собою книжку розміром 31 х 18,5 см. Обсяг книжки становить 274 аркуші (5 аркушів першого рахунку та 269 аркушів другого рахунку). Текст писаний напівуставом. Це робилось звичайно гусячим пером спеціальним чорнилом. Мініатюри і оздоби виконані пензликом акварельними фарбами як і весь текст на папері. Оправа книжки зроблена з дошки і обтягнута шкірою. По шкірі на верхній палітурці золотим тисненням відтворено в центрі Розп'яття, а в кутах розміщені зображення євангелістів[30]. Згідно з тодішньою практикою поряд з переписувачем тексту

[29] Жолтовський П. М. Графіка. Історія українського мистецтва. В 6 Т. Київ, 1968. Т.3. С.313-314.
Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII століть. Київ: Наукова думка, 1978. С.230-232.
[30] Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва України. Українська рукописна книжка. Львів: Світ, 1995. С. 427.

працювали художники. Часто це були іконописці, які малювали мініатюрні композиції, заставки, кінцівки та ініціали.

На титульному аркуші «Служебника» всередині рамки зроблено напис щодо змісту книжки. «Служебник святителскі имея в себе божественныя литургія Іоанна Златоуста: Василія Великого: и Григорія Двоєслова, и прочии последованія церковних вещей архієрєю належащих. Написан благословенієм преосвященного господина отца Лазара Барановича. Новгородського и всєго Севера, в монастиру всемилостивого Спаса Новгородка Сєверского Року 1665 месяца августа 6». Як сказано в заголовку, «Служебник» був написаний в Спасо-Преображенському монастирі в Новгороді-Сіверському з благословення і для Л. Барановича. Через деякий час книжка стала належати Дмитру Тупталу. Про це свідчить напис на звороті чільної дошки обкладинки, а також примітки і приписки на сторінках книжки, зроблені рукою святителя. Відомо, що в 1699 – 1701 роках Дмитро Туптало служив у Новгороді-Сіверському в Спасо-Преображенському монастирі ігуменом. В 1702 р. його призначено ростовським митрополитом. Таким чином «Служебник» потрапив до Росії. Після смерті Дм. Туптала було зроблено опис речей і книжок, якими користувався святитель за життя. Серед списку «келейних» книжок є і рукописний «Служебник» Л. Барановича[31]. Згодом він надійшов до бібліотеки Московської синодальної друкарні. У 1920 р. разом з книжковою колекцією згаданої бібліотеки «Служебник» Л. Барановича потрапив до зібрання Державного історичного музею у Москві, де знаходиться і нині[32].

Як сказано в заголовку «Служебника», він був написаний у новгород-сіверському Спасо-Преображенському монастирі. Цим засвідчено місцеве походження пам'ятки. В той час саме в Новгороді-Сіверському знаходилась резиденція Лазаря Барановича. Він прийняв хіротонію 8 березня 1657 р., але до 1659 р. єпископську кафедру в Чернігові займав Зосима Прокопович. Тому Л. Баранович більше 10 років перебував у Новгороді-Сіверському. В 1667 р. він став архієпископом. Ще у Новгороді-Сіверському Л. Баранович заснував культурний осередок. Відомо, що в 1666 р. він їздив до Москви. В складі його почту знаходився іконописець Григорій. Є всі підстави говорити про те, що написали «Служебник» і виконали оздоблення та мініатюри місцеві майстри. Можна припустити, що в цих роботах міг брати участь і згаданий Григорій. У заголовку «Служебника» сказано, що він був написаний 6 серпня 1665 р. з благословення архієпископа Лазаря Барановича. Але на той час він ще не був архієпископом. Цей різнобій можна пояснити тим, що заголовок на титульному аркуші зроблений через деякий час після закінчення роботи над книжкою у вказаний термін. Отже, «Служебник» Л. Барановича створений місцевими майстрами у другій половині 1665 р. у Новгороді-Сіверському.

Оздоби «Служебника» становлять – композиція з рамкою на титульному аркуші, 9 мініатюр, 20 заставок, ініціали і кінцівки. Титульний аркуш забарвлений і має архітек-

[31] Св. Димитрий Ростовський и его время (1651–1709). Исследование И.А. Шляпки на. СпБ, 1891.С.57.
[32] Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книжка. Львів: Світ, 1995. С. 429.

турну рамку з уже цитованим написом про зміст книжки. Він вміщений на четвертому аркуші першого рахунку. Композиційна площина титульного аркуша поділена горизонтальними і вертикальними лініями на регістри. В долішній частині в центрі зображено Успенський собор Києво-Печерської лаври. Думку про новгород-сіверську споруду треба відкинути одразу, бо обабіч храму бачимо постаті Антонія і Феодосія Печерських. Їх зображували звичайно на титульних аркушах київських видань поряд з Успенським собором Києво-Печерської лаври. Художник, який працював у Новгороді-Сіверському, орієнтувався на попередні книжки переважно київського друку. Варто назвати видання, в яких заголовок віддруковано в одній і тій самій рамці із зображенням Успенського лаврського собору близького до такого ж у «Служебнику» Лазаря Барановича. Це – «Агапит, диакон. Царю Юстиниану... главизны поучителны» 1628 р., «Номоканон си ест законоправилник» 1629 р., «Парамифия сиреч утешителния молби» 1654 р. та «Акафісти» 1636 р. Взірцем для зображення Успенського собору Києво-Печерської лаври могла слугувати також гравюра на титульному аркуші (гравер Ілля) першого друкованого видання «Патерика или отечника Печерского», який побачив світ у друкарні Києво-Печерської лаври 1661 року. Це – найбільш видатне з поліграфічного погляду видання лаврської друкарні другої половини XVII ст. Впадає в очі відтворення трикутних фронтонів, що завершують прясла на західному фасаді храму в обох книжках. Також на титульному аркуші «Служебника» є зображення Ісуса Христа, Богоматері, Іоанна Предтечі (Деісіс), апостолів Петра і Якова, святителів Іоанна Златоустого і Василія Великого. Апостол Петро від 12 апостолів, а Яків (брат Господній) від 70 апостолів. Яків склав Божественну літургію, яка стала основою літургій Василія Великого та Іоанна Златоустого. Мабуть, цим і пояснюється поява постаті Якова на титульному аркуші «Служебника». Композиція на титульному аркуші «Служебника» Л. Барановича в загальних рисах близька до гравюр на титульних аркушах «Служебника» 1637 р. із друкарні Львівського братства та іншого «Служебника», що побачив світ у львівській друкарні Михайла Сльозки 1646 р.

У новгород-сіверській книжці вміщено 9 мініатюр, виконаних на розмір сторінки в техніці акварелі. З-поміж них можна виділити зображення трьох святителів – Іоанна Златоустого, Василія Великого та Григорія Двоєслова. Іоанн Златоустий представлений на звороті 5 аркуша другого рахунку в саккосі і омофорі. Лівою рукою він тримає книжку перед собою, а правицею благословляє. На рівні шиї з обох боків напис – Іоанн Златоустий. Фігура представлена на тлі споруд якогось абстрактного міста. Вся композиція обведена лінійною рамкою. Над нею напис рукою Дмитра Туптала: «не возглаголют уста моя дил человеческих, за словеса у стен твоїх аз сохраних пути же стоки». (Пс. 16,4). Цитовані слова слугують коментарем до зображення.

На звороті 44 аркуша другого рахунку виконана композиція «Василій Великий». Подібно до попереднього малювання постать представлена на тлі урбаністичного пейзажу. Зверху на березі зроблено напис рукою Дм. Туптала: «елико велик еси, толико сми-

ряй себе, и пред Господом Богом обрящеши благодать» (Сирах. 3.18). Внизу Дм. Туптало залишив напис: «а иже сотворит и научит, сей велій наречется в царствіи небесном» (Матф. 5.129). Подібно представлений Григорій Двоєслов на звороті 74 аркуша другого рахунку. Зображення авторів літургій Іоанна Златоустого, Василія Великого та Григорія Двоєслова в «Служебнику» Л. Барановича наслідують зображення святителів у друкованих «Служебниках», починаючи з такого ж видання, надрукованого у Стрятинській друкарні Ф. Балабана 1604 р. У книжці із Новгорода-Сіверського фігури святителів постають на тлі урбаністичного пейзажу, а у виданні із Стрятина бачимо невеликий позем з рослинами. Варто відзначити також невеликі відмінності в композиційній побудові. В книжці із Стрятина Іоанн Златоустий тримає книжку в піднятій лівій руці, а в рукописній книжці вона притиснута до грудей. З тих самих дощок зображення святителів були відтворені у київському «Служебнику» 1620 р., адже обладнання друкарні із Стрятина перейшло до Києво-Печерської лаври. Згадувані зображення можна також побачити в «Служебнику» 1637 р. із друкарні Львівського братства, в «Служебнику» 1646 р. із львівської друкарні Михайла Сльозки та в київському виданні цієї ж книжки 1639 р.

Композиція «Зішестя Святого Духа на апостолів» знаходиться на звороті 111 аркуша другого рахунку. Сцена представлена всередині храму чи просто якоїсь споруди. На першому плані півколом сидять 12 апостолів. В центрі сидить Богоматір з піднятими догори руками. Вгорі Святий Дух у вигляді голуба, від якого донизу йдуть язики полум'я. В XVII ст. таке зображення «Зішестя Святого Духу на апостолів» стало звичним. Перші ікони з такою композицією з'явились у кінці XVI ст. Для прикладу можна назвати ікону із села Сколе, яка нині знаходиться в Національному музеї імені Андрея Шептицького у Львові.

Композиція «Посвята в ієреї» виконана на звороті 209 аркуша другого рахунку. Я.П. Запаско назвав її «Посвята в архієреї», а А.В. Горський і К.І. Невоструєв «Посвячення на нижчу ступінь кліру»[33] і, здається, мають більше підстав для такого твердження. Дія відбувається всередині храму перед іконостасом, який має три ряди (чини) ікон і проглядає між двома колонами з корінфськими капітелями. Вгорі над колонами все зображення завершує декоративна композиція з рослинних елементів. Уся вона в цілому і в деталях нагадує барокове різьблення на дереві. Архієрей сидить у кріслі. Перед ним тримають книжку, яку він читає, підтримуючи її лівою рукою. Права його рука зупинена над головою людини, яку висвячують в ієреї. Підлога вимощена квадратними темними і світлими плитками, лінії рядів яких сходяться десь у глибині простору і дещо підкреслюють перспективну побудову.

Найцікавішою мініатюрою (і найбільш відомою через публікації) є композиція «Освячення прапора» на звороті 181 аркуша другого рахунку. Іноді деякі автори її називають «Освячення козацької корогви». Сцена також відбувається в інтер'єрі якогось

[33] Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книжка. Львів: Світ, 1995. С. 429. Горский А. В., Невоструев К. И. Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки. Священное писание. Москва, 1869. Т. 5. Отд. 3. Ч.1. (Книги богослужебные). №170. С.124.

храму, можливо, новгород-сіверського. В центрі престол, укритий червоною тканиною, яка в складках має малинові відтінки. Над престолом єпископ тримає книжку (Євангеліє). Перед ним кілька представників козацької старшини. Один козак тримає прапор з високим держаком. Поряд другий козак тримає в правій руці булаву.

Прапор зображений в розгорнутому вигляді з кількома вигинами. Прапор світло-жовтий. У центрі площини бачимо світлий грецький хрест, обведений темною лінією. На чотирьох кінцях хреста темно-зелені цятки. Під хрестом півмісяць, заштрихований коричневим. Унизу і вгорі площину прапора обмежують смуги, в яких жовті, коричневі та зелені трикутники. Навколо хреста і півмісяця по кутах чотири зірки. Постає таке питання. Прапор на мініатюрі конкретний чи це лише узагальнене зображення. На думку кандидата історичних наук Ю.К. Савчука, прапор у мініатюрі «Служебника» Л. Барановича зображений як конкретний, але зараз важко сказати який саме. Згадуваний прапор з книжки дещо близький до прапора, який дістав назву завдяки публікаціям Ю.К. Савчука як «прапор Богдана Хмельницького». Він входить до складу колекції трофеїв Військового музею в Стокгольмі (Швеція). Матеріал і техніка – льон, вовна, дерево, шиття, олія. Розмір збереженої частини 104 х 123 см. Подається і фото цієї пам'ятки[34].

Проте не всі дослідники поділяють думку Ю.К. Савчука щодо належності цієї пам'ятки до Б. Хмельницького. Я. Дашкевич зауважив, що прапори мали завжди горизонтальну орієнтацію. Він послався на ілюстрації в «Служебнику» Л. Барановича і праці О.І. Рігельмана (Летописное повествование о Малой России и ее народе вообще... М., 1847. – Ч.1–4). Я. Дашкевич підкреслив, що козицькі прапори шили із шовку і не робили їх із двох частин. Кожний прапор мав аверс і реверс. У зразку, який опублікував Ю.К. Савчук, літери і символи намальовані примітивно і він має невеликий розмір, чим нагадує жіночу хустку. В той же час гетьманські прапори виконували на високому художньому рівні. На думку дослідника, необхідно було провести серйозну наукову експертизу, а потім уже публікувати твір з результатами дослідження. Я. Дашкевич спростував намагання Ю.К. Савчука прив'язати цей прапор до гетьмана Б.М. Хмельницького[35]. Підсумовуючи, можна сказати, що дійсно на сьогоднішній день відсутня можливість точно визначити, який конкретно прапор зображений у мініатюрі.

Сцени в мініатюрах «Служебника» Л. Барановича представлені всередині приміщень, які нагадують інтер'єри храмів. Причому дії відбуваються в різних приміщеннях, повторень не спостерігається. Сказати з певністю, що це Спасо-Преображенський собор одноіменного монастиря в Новгороді-Сіверському не можна. Згаданий храм зведений ще за часів Київської Русі і належить до того напряму давньоруської сакральної архітектури, який представлений всесвітньо відомою пам'яткою – мурованою П'ятницькою церквою в Чернігові, зведеною в кінці XII – на початку XIII століття. Споруди цього стильового напрямку мають баштоподібну об'ємно-просторову композицію. Головна увага

[34] Савчук Ю. Клейноди війська запорозького. Україна – козацька держава: наук. видання. Упоряд. Недяк В.В, наук. редактори Щербак В. О., Федорук О. К. Київ: ПП. «Емма», 2007. С. 530.

[35] Дашкевич Я. Прапор Б. Хмельницького: факти і фікції. Знак {Вісник УГТ}. 2010. Число 50. Лютий. С.3-7.

приділяється екстер'єру, тоді як у пам'ятках попереднього періоду інтер'єр відігравав головну роль. Чернігівська П'ятницька церква в плані має розміри (без апсид) 11 х 13 м. Приблизно такі ж розміри мав Спасо-Преображенський собор у Новгороді-Сіверському[36]. Внутрішній простір таких храмів досить обмежений і не відповідає зображеному в мініатюрах «Служебника» Лазаря Барановича.

Як виглядав Спасо-Преображенський собор XII ст. у Новгороді-Сіверському після відбудови в другій половині XVII ст., можна бачити на гравюрах того часу. Перше зображення храму вміщено в нижній частині рамки титульного аркуша новгород-сіверського видання «Анфологіона» 1678 р. Представлено західний фасад споруди, увінчаний бароковим фронтоном з невеликою банькою. З трьох боків перед входами влаштовані тамбури з двоспадовими дахами. Навколо центральної бані знаходяться ще чотири по діагоналях плану. Такі самі бані на гребенях даху. Близьке зображення собору зустрічаємо на графічному аркуші «Преображення» 1695 р. гравера І. Стрельбицького. Відбиток цього мідьориту кінця XIX – початку XX ст. розміром 43 х 33,5 см знаходиться в Національному художньому музеї в Києві (Гр. 2573)[37]. На основі цих зображень можна зробити висновок, що Спасо-Преображенський собор був відбудований Л. Барановичем у Новгороді-Сіверському подібно до відновлення П'ятницької церкви в Чернігові теж у другій половині XVII ст. Мається на увазі те, що давньоруський храм уцілів майже повністю і був вкритий надбудовами і прибудовами в другій половині XVII ст. В кінці XVIII ст. Спасо-Преображенський собор у Ногороді-Сіверському розібрали і на його місці побудували новий храм у стилі класицизму. Таким чином, давньоруський храм повинен був зберегтися всередині у первісних формах і розмірах. Це значить, що він був затісний для тих сцен, які бачимо в мініатюрах рукописного «Служебника». Можливо, це якийсь інший храм більших розмірів у Новгороді-Сіверському, але який саме, зараз сказати важко. Може також тут бути і фантазія художника. Не варто відкидати думку П.М. Жолтовського про можливість зображення внутрішнього простору чернігівського Спасо-Преображенського собору. Саме в цьому храмі збереглися до наших днів мармурові колони з капітелями часів Київської Русі, обкладені цеглою і вкриті тиньком у кінці XVIII ст. після великої пожежі, яка сталась у 1750 р.

П.М. Жолтовський вважав, що гетьман з булавою в мініатюрі «Освячення прапора» має портретні риси Б. Хмельницького. Ми порівняли малювання художника рукописного «Служебника» з портретними зображеннями гетьмана у гравюрі В. Гондіуса 1651 р. і малюнку в «Літопису» С. Величка близько 1720 р. і дійшли висновку, що вони багато в чому відрізняються. Це значить, що навряд ми тут маємо зображення Богдана Хмельницького.

---

[36] Асєєв Ю. С. Архітектура Київської Русі. Київ: Будівельник, 1969. С.174-175.
Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. С.163, 165.

[37] Адруг А. Новые сведения о композиционных приемах черниговских зодчих второй половины XVII – начале XVIII вв. Архитектурное наследство. Москва, 1981. Вып. 29. С.103-110.

Уже згадувалось, що Г.Н. Логвин у мініатюрі «Освячення прапора» в особі козака з булавою вбачав тодішнього гетьмана І. Брюховецького, який дійсно займав цю посаду у Лівобережній Україні в 1663 – 1668 роках, тобто і в рік написання «Служебника» Л. Барановича. Тому можна говорити про зображення в мініатюрі саме цієї людини. На думку Г.Н. Логвина, це зображення близьке до портрета І. Брюховецького в «Літопису» С. Величка. Ми звернули увагу на те, що майже таке саме зображення знаходилось у колекції В.В. Тарновського[38]. Справді, воно дещо нагадує козака з булавою в мініатюрі. Але є суттєві відмінності. Перш за все різні зачіски, різні форми вус. Різні навіть форми голови – в мініатюрі вона видовжена, а в «Літопису» майже округла. Отже, говорити про повну ідентичність зображень немає підстав. Але, незважаючи на це, таке припущення може бути цікавим.

Нагадаємо, що П.М. Жолтовський назвав зображення архієрея «безсумнівним портретом Л. Барановича». З таким твердженням не можна погодитись. На користь такої думки треба порівняти зображення в мініатюрі та гравірований портрет Л. Барановича 1693 р. роботи О. Тарасевича і портрет із зібрання Чернігівського архієрейського дому, відомий лише в копіях. Спільного у цих творах досить мало. Це можна пояснити часовою різницею більше ніж у двадцять років. На зображення у гравюрі О.Тарасевича більше схожий священник у мініатюрі «Висвячення в ієреї». Хоча остаточно стверджувати в цьому випадку немає підстав. Можна говорити лише про припущення.

Риси бароко найбільш яскраво виявились в заставках, кінцівках та деяких ініціалах. Вони являють суттєве доповнення оздоблення книжки. Показовою є сюжетно-орнаментальна заставка із композицією «Покладення Ісуса Христа у труну» в центральній частині, вписану майже в коло (75 арк.). Обабіч неї масивні, примхливо вигнуті гілки з листям і квітами. В деяких місцях вони виходять навіть за рамку, що додатково підкреслює їхню вагомість. Такі ж вагомі і обтяжливі рослинні елементи бачимо в заставці із зображенням Ісуса Христа з розпростертими руками. Це – композиція «Дерево життя». Вона відома в одноіменній іконі другої половини XVIII ст., яка походить із київського Військово-Микільського собору і нині знаходиться у зібранні Національного художнього музею України в Києві[39]. На іншій заставці в соковитих барокових картушах в круглих композиційних площинах вміщені зображення Ісуса Христа, Богородиці та Іоанна Предтечі (Деісус). Картуші вельми нагадують різьблені деталі барокових іконостасів. Точної відповідності заставок рукописного «Служебника» до заставок друкованих видань ми не віднайшли. Але в загальних рисах вони близькі до оздоб «Требника» Петра Могили київського друку 1646 р. Кінцівка у вигляді херувима із «Требника» Петра Могили стала прототипом для кінцівки «Служебника» Л. Барановича у вигляді голівки херувима серед різьблених деталей.

[38] Горобець В. «Чорна рада» гетьмана Івана Брюховецького. Україна – козацька держава: наук. видання. Упоряд. Недяк В. В.; наук. редактори Щербак В. О., Федорук О. К. Київ: П.П. «Емма», 2007. С.342-343.

[39] Український іконопис XII – XIX ст. з колекції НХМУ: Альбом. Хмельницький: Галерея, Київ: Артанія Нова, 2005. С.148, іл.99.

Отже, ми подали матеріальну характеристику «Служебника» Л. Барановича та його історію. Встановлено, що робота над написанням книжки закінчилась 6 серпня 1665 р. Працювали місцеві майстри – переписувач та художник-іконописець, можливо, Григорій. Доведено, що на титульному аркуші рукописного «Служебника» зображений Успенський собор Києво-Печерської лаври. Художник із Новгорода-Сіверського орієнтувався на книжки київської друкарні і перш за все на «Патерик или отечник Печерский» 1661 р. з роботами відомого гравера Іллі. Встановлено, що зображення авторів літургій Іоанна Златоустого, Василія Великого та Григорія Двоєслова наслідують з деякими відмінностями подібні композиції у друкованих українських «Служебниках» починаючи із стрятинського видання 1604 р. З'ясовано, що іконографія композиції мініатюри «Зішестя Святого Духа на апостолів» в XVII ст. стала звичайною і загальновживаною. Перші ікони з такою композицією з'явились в Україні вже в кінці XVI ст. Встановлено, що в мініатюрі «Освячення прапора» зображений конкретний прапор, але який саме, на цей час не можна визначити. З'ясовано, що в мініатюрах «Служебника» Лазаря Барановича дія відбувається в різних приміщеннях. Сказати з певністю, що це Спасо-Преображенський собор у Новгороді-Сіверському не можна. Внутрішній простір таких храмів як Спасо-Преображенський собор у Новгороді-Сіверському та П'ятницька церква в Чернігові (зведених за часів Київської Русі і відбудованих в XVII ст.) досить обмежений і не відповідає тому, що постало в мініатюрах «Служебника». Можливо, це був інший храм у Новгороді-Сіверському, який не зберігся до наших днів. Його внутрішній вигляд могла доповнити і фантазія художника. Не варто відкидати думку П.М. Жолтовського про можливість зображення інтер'єру чернігівського Спасо-Преображенського собору. Не можна погодитись з думкою П.М. Жолтовського про те, що в мініатюрі «Освячення прапора» зображено гетьмана Богдана Хмельницького. Більш цікаве припущення Г.Н. Логвина про зображення гетьмана І. Брюховецького. Хоча говорити про повну ідентичність зображень у «Служебнику» і «Літопису» С. Величка немає підстав. Але така думка має право на існування. Дійшли думки про не можливість стверджувати про зображення Л. Барановича в мініатюрі «Освячення прапора». Може мати місце припущення про можливість втілення образу Лазаря Барановича в мініатюрі «Висвячення в ієреї». Мабуть, найбільш виразно стилістичні риси бароко виявились у заставках і кінцівках, які засвідчили і зв'язки з іншими видами мистецтва. «Служебник» Л. Барановича 1665 р. є одним із кращих творів українського мистецтва другої половини XVII ст.

Головною виробничою, видавничою і творчою базою розвитку графічного мистецтва у другій половині XVII – початку XVIII століть стали постійні друкарні. Саме навколо них гуртувались письменники, художники, гравери, майстри друкарської справи та інтролігатори (палітурники). Першою постійною на Лівобережній Україні постала друкарня у Новгороді-Сіверському, започаткована заходами чернігівського

архієпископа Лазаря Барановича. Увага дослідників до діяльності та видань друкарні у Новгороді-Сіверському з'явилась у XIX ст. П. Єфименко в своїй статті в газеті «Черниговский листок» подав неповний перелік видань новгород-сіверської та чернігівської друкарень, коротко виклав історію книгодрукування. Серед дослідників книговидавництва автор відзначив М. Максимовича та Сопікова[40]. Неповний і помилковий опис видань друкарні у Новгороді-Сіверському подав у своїй праці про Лазаря Барановича М.Ф. Сумцов[41].

У 1925 р. у Львові вперше побачила світ книжка професора Івана Огієнка «Історія українського друкарства». Автор зазначив, що відкриття друкарні у Новгороді-Сіверському пов'язане із невдалими спробами друкування праці Л. Барановича «Труби словес проповедних» у 1668 р. у Києві та в 1671 р. у Москві. Тому і виникла думка про відкриття власної друкарні в Новгороді-Сіверському, де тоді знаходилась резиденція чернігівського архієпископа Л. Барановича. І. Огієнко вважав 1971 р. роком заснування друкарні. При цьому він зазначив, що сталої думки щодо цього на той час не існувало. Хоча було відомо, що перше видання у Новгороді-Сіверському побачило світ 1675 р. На конкретній джерельній основі автор подав коротку історію друкарні до її переведення до Чернігова[42].

У післявоєнний час історію і видання новгород-сіверської та чернігівської друкарень вивчали працівники Державної бібліотеки СРСР імені В.І. Леніна в Москві Т.Н. Камєнєва, С.О. Клепіков, А.А. Гусєва та І.М. Полонська. Т.Н. Камєнєва в своїх працях головну увагу приділила чернігівській друкарні, але розглянула і її попередницю – друкарню у Новгороді-Сіверському. На думку Т.Н. Камєнєвої, її почали влаштовувати в 1671 р., бо саме того року Л. Баранович забрав рукопис своєї книжки «Трубы словес проповедных» після невдалої спроби надрукувати її в Києві та Москві. Але робота з вини С. Ялинського затягнулась і прийшлось друкувати в Києві 1674 р. Наступного 1675 р. у Новгороді-Сіверському з'явилось перше видання. Т.Н. Камєнєва зазначила, що з 1675 р. до 1679 р. у друкарні побачила світ невелика кількість видань слов'янською і польською мовами. Друкарські матеріали згодом перейшли до Чернігова. Шрифти не повторювались, мабуть, через часте переливання С. Ялинським. 5 дощок для гравюр, вирізаних у Новгороді-Сіверському, потім використовувались у Чернігові. Дослідниця наголосила, що єдине велике видання «Анфологіона» 1678 р. стало своєрідною ланкою, яка поєднала новгород-сіверську і чернігівську друкарні. Того ж року там вийшла «Минея общая», яка стала частиною «Анфологіона» і для якої зроблено інший титульний

[40] Єфименко П. Заметки о книгопечатании в Черниговской губернии в прошлом столетии. Черниговский листок. 1863. № 11. С. 85-87.

[41] Сумцов Н. Ф. К истории южнорусской литературы XVII столетия. Лазарь Баранович. Харьков, 1884. С. 29-31.

[42] Огієнко І. І. Історія українського друкарства. Упоряд., автор історико-біографічного нарису та примітки М. С. Тимошик. Київ: Либідь, 1994. С.334-340.

аркуш. Як додаток, подано таблицю з використання дощок із київського видання «Труб словес проповедних»[43].

В окремій статті, присвяченій орнаментиці та ілюстраціям видань новгород-сіверської і чернігівської друкарень, Т.Н. Камєнєва поділила гравюри на кілька груп. До першої групи увійшли дошки і гравюри, які перейшли із київського видання «Труби словес проповедних» Л. Барановича. Другу групу становили гравюри, які були створені у Новгороді – Сіверському і використовувались потім у Чернігові[44]. С.О. Клепіков і С.І. Маслов ще в 1920-х роках незалежно один від одного дійшли висновку про необхідність повного наукового опису стародруків. Вони розробили в основному подібну, а відмінну лише в деталях інструкцію. Згідно з цим документом С.А. Клепіков виконав опис видань новгород-сіверської друкарні із зібрань Москви, Ленінграда і Києва. Із 19 книжок, внесених до опису, 7 були відомі в Радянському Союзі в одному примірнику, а 2 – лише в одному повному екземплярі. Дослідник пов'язував початок становлення друкарні у Новгороді-Сіверському з невдалими спробами Л. Барановича друкувати свої твори у Києві та Москві. Для влаштування друкарні був залучений писар Л. Барановича Семен Ялинський, який мав справу з київською друкарнею і вмів різьбити на дереві. С.О. Клепіков відніс початок роботи новгород-сіверської друкарні до 1674 р., спираючись на листи Л. Барановича до М. Лежайського та факту виходу в світ першого видання Л. Барановича «Слово на Благовіщення» 1674 р. Автор подав перелік видань із 20 позицій, які безсумнівно побачили світ у Новгороді-Сіверському[45].

П.М. Попов у статті про осередки книгодрукування у Східній Україні в колективній праці «Книжка і друкарство на Україні» 1965 р. зазначив, що постійне книгодрукування на Чернігівщині почалося в 1670-х роках і пов'язане з ім'ям Л. Барановича. Як стверджував автор, у Новгороді-Сіверському побачили світ 19 видань, з яких 7 відомі в одному примірнику, а два – лише за літературними джерелами. Автор відзначив, що друкарня на той час була ще мало досліджена, а першу спробу в цьому напрямку зробив С.О. Клепіков. З видань новгород-сіверської друкарні П.М. Попов виділив «Псалтир» 1675 р., а також «Анфологіон» 1678 р. як одне із найбагатше оздоблених видань. На думку автора, на титульному аркуші «Анфологіона» зображений Спасо-Преображенський собор та споруди резиденції і друкарні Л. Барановича в Новгороді-Сіверському. П.М. Попов також подав короткий опис видань, авторами яких були Л. Баранович,

[43] Каменеві Т. Н. Кни гопечатан ие в Чернигове (1646–1818). Проблемы книгопечатания. Москва, 1959. VIII. С.273-277.

Каменева Т. Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания. Гос. ордена Ленина библиотека СССР им. В. И. Ленина. Труды. Москва, 1959. Т3. С.228-232.

Каменева Т. Н. Типография на Левобережной Украине. 400 лет русского книгопечатания. 1564-1964. Русское книгопечатание до 1917 г. 1564–1917. Москва, 1964. С. 221-222.

[44] Каменева Т. Н. Орнаментика и иллюстрации черниговских изданий XVII–XVIII веков. Книжка. Исследования и материалы. Москва, 1974. Сб.29. С. 173-175.

[45] Клепиков С. А. Издания новгород-северской типографии и ложночерниговские издания 1674–1679 годов. Книжка: исследования и материалы. Москва, 1963. Сб. VIII. С. 255-270.

І. Галятовський, Дм. Туптало та наголосив на продовженні традицій у чернігівській друкарні[46].

Я.П. Запаско в своїй праці «Мистецтво книги на Україні в XVI – XVIII ст.» зазначив, що заснував друкарню у Новгороді-Сіверському Л. Баранович, а технічне керівництво здійснював Семен Ялинський. З 1675 р. до 1679 р. там надруковано 19 видань, з яких 10 побачили світ польською мовою. Матеріал подано з посиланням на вже згадану нами працю П.М. Попова 1964 р. Автор відзначив, що в Новгороді-Сіверському вперше з'являється мідьорит. Він підкреслив, що зображення споруд на титульному аркуші «Анфологіона» 1678 р. (він назвав їх так само, як і П.М. Попов) являє собою вартісний історичний матеріал. Я.П. Запаско назвав автора ксилогравюри на титульному аркуші «ВЛ» вправним майстром, твори якого не поступаються кращим київським зразкам. Дослідник зафіксував у книжковій графіці друкарні у Новгороді-Сіверському потяг до барокової пишності[47].

В окремій статті С.О. Клепіков проаналізував оздоблення видань новгород-сіверської друкарні, яка була тією ланкою, яка поєднала друкарню Києво-Печерської лаври і чернігівську друкарню Л. Барановича. Дослідник назвав загальну кількість видань, їх розмір, характер та авторів, а також навів кількість книжкових оздоб і розглянув ілюстрації. Автор дійшов таких висновків. Незважаючи на короткий термін існування новгород-сіверської друкарні і невелику кількість видань, її діяльність являє значний інтерес як ланка, що поєднала друкарні Києво-Печерської лаври і Чернігова та як база, на якій згодом діяла чернігівська друкарня. Саме у друкарні в Новгороді-Сіверському вперше в Лівобережній Україні з'явились мідерити. В окремих оздобах відчувається вплив стрятинської друкарні Гедеона Балабана. Видання польською мовою оздоблені дуже скромно із застосуванням заставок і кінцівок, побудованих на комбінаціях дрібних акцидентних оздоб[48].

У нарисі «Книжка і друкарство на Україні в XVI – XVII ст.», який передував каталогу стародруків, Я.П. Запаско та Я.Д. Ісаєвич, спираючись на згадані публікації С.О. Клепікова, зазначили, що серед 21 відомого видання 15 вийшли друком українською і польською мовами творів тогочасних українських письменників. В каталозі подано опис цих видань[49].

Я.Д. Ісаєвич на основі згаданих праць І. Огієнка, Т.Н. Камєнєвої та С.О. Клепікова виклав історію створення новгород-сіверської друкарні та загальну характеристику її

[46] Попов П. М. Осередки книгодрукування на Східній Україні (XVII–XVIII ст.). Книжка і друкарство на Україні. Київ, 1965. С.103-104.

[47] Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. Львів: Видавництво Львівського університету, 1971. С.177-178.

[48] Клепиков С. А. Оформление книг, изданных новгород-северской типографией Барановича в 1674-1679 гг. Книжка и графика. Москва, 1972. С.146-151.

[49] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні: книжка перша (1574–1700). Львів: Вища школа, 1981. С.15.

видань. Він пілкреслив, що друкарство і книговидання тоді ще не відокремились одне від одного. Деякі друкарні стали не лише поліграфічними підприємствами, а й сформувались як видавничі центри, осередки, навколо яких об'єднувались письменники, художники, діячі культури. Я.Д. Ісаєвич відзначив, що загальноукраїнського значення набуло виникнення в 1674 р. друкарні в Новгороді-Сіверському, яка в 1679 р. була переведена до Чернігова[50].

І.М. Ситий у своїй статті наголосив, що поява друкарні у Новгороді-Сіверському була цілком логічною і пояснюється багатьма історико-культурними традиціями регіону і, перш за все, літератури і писемності. Автор спирався на попередні публікації Т.Н. Камєнєвої, С.О. Клепікова, А.А. Гусєвої, І.М. Полонської, Я.П. Запаска та Я.Д. Ісаєвича. Він коротко розповів про видання друкарні і відзначив, що у збірці Чернігівського історичного музею ім. В.В.Тарновського зберігається три примірники цієї книжки. Після порівняння цих книжок І.М. Ситий дійшов висновку, що існувало три варіанти набору і навів порівняльну таблицю. Виявлена відмінність у кількості дощок, з яких робились відбитки кінцівок. Вивчення філіграней дало можливість автору дійти висновку, що папір для друкування книжок використовувався в основному іноземного виробництва. І.М. Ситий не погодився з думкою Т.Н. Камєнєвої про те, що додатком до «Анфологіона» була «Мінея». На його думку це була окрема книжка. Викликає інтерес автограф та печатка друкаря Семена Ялинського, віднайдена І.М. Ситим на заповіті чернігівського полковника Якова Лизогуба 1698 р., що зберігається в Чернігівському історичному музеї імені В.В. Тарновського[51].

Г.В. Самойленко також звернувся до діяльності друкарні у Новгороді-Сіверському і коротко оповів її історію та розповів про головні видання. Спирався на праці головним чином С.О. Клепікова. Він відзначив, що книжки новгород-сіверської друкарні зажили великої популярності і знаходяться зараз у бібліотеках України, Росії, Литви [52].

Отже, серед праць про діяльність друкарні у Новгороді-Сіверському виділяється відповідний розділ книги І. Огієнка «Історія українського друкарства». Інші автори лише побіжно торкались окремих новгород-сіверських видань та їхнього художнього оздоблення. Більше уваги оформленню книжок приділила Т.Н. Камєнєва. Особливо треба відзначити в цьому відношенні статтю С.О. Клепікова. Згадані дослідники досить докладно розглянули склад видань друкарні у Новгороді-Сіверському, з'ясували, які друкарські матеріали перейшли із київської друкарні і згодом використовувались у

[50] Ісаєвич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. С. 240-244. 520 с.6іл.
Ісаєвич Я. Д. Видавничі осередки і друкарні. Історія української культури. У 5 т. Київ, 2003.Т.3.С.743, 751.

[51] Ситий І. М. До історії книгодрукування у Новгороді-Сіверському. Література та культура Полісся. Проблеми філології, історії, мистецтвознавства та культури. Ніжин, 2002. Вип.19. С.86-91.
Ситий І. Чернігівські стародруки в зібранні Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Сіверянський літопис. 2011. №3. С.12-14.

[52] Самойленко Г. В. Книгодрукування на Чернігівщині у XVII–XVIII ст. Література та культура Полісся: філологія, історія та культура Полісся на перетині думок. Ніжин, 2007. Вип.35.С.231-237.

Чернігові. Таким чином установлений зв'язок київської, новгород-сіверської і чернігівської друкарень. З цього випливає необхідність порівняти новгород-сіверські книжки не лише з київським виданням «Труб» Л. Барановича, а й зіставити видання «Анфологіона» 1678 р. у Новгороді-Сіверському і в Києві 1619 р. На основі попередніх публікацій та власних досліджень відтворити історію створення і діяльності друкарні в Новгороді-Сіверському, її зв'язки з київською та чернігівською друкарнями. Необхідно встановити, скільки видань побачили світ у Новгороді-Сіверському, бо дослідники називають різні цифри. Варто з'ясувати – «Анфологіон» і «Мінея» 1678 р. – це одно чи два видання. Необхідно також визначити, які споруди зображені на титульному аркуші новгород-сіверського видання «Анфологіона» 1678 р. Розглянути графічне оформлення окремих видань новгород-сіверської друкарні.

Про заснування друкарні в Новгороді-Сіверському йшлося в Універсалі Лазаря Барановича від 7 жовтня 1679 р. В ньому сказано, що з дозволу царя Олексія Михайловича почали споряджати друкарню в цьому місті. До цієї справи Л. Баранович залучив Семена Ялинського – людину, яка з молодих літ служила у нього. Для початку роботи С. Ялинському надали чотири тисячі золотих і достатню кількість провіанту[53].

Точна дата відкриття друкарні в Новгороді-Сіверському не відома. Про це не збереглося жодних відомостей. Рік початку роботи можна встановити лише за непрямими свідоцтвами. Зокрема цьому слугують дати видань, які фіксувалися на титульних аркушах стародруків, які вийшли із друкарні в Новгороді-Сіверському. Думка про необхідність заснування своєї власної друкарні з'явилась у Лазаря Барановича, мабуть, невдовзі після того, як він став чернігівським єпископом у 1657 р. Але чернігівську кафедру на той час ще займав Зосима Прокопович, який помер у 1659 р. З цієї причини Лазар Баранович був змушений спочатку перебувати в Новгороді-Сіверському, де він і облаштував собі резиденцію. В 1667 р. Л. Баранович отримав сан архієпископа, а в 1672 р. перебирається до Чернігова. Але друкарня започатковується у Новгороді-Сіверському, де були, мабуть, кращі умови для її виробничої і творчої діяльності. Потребу у відкритті друкарні у Новгороді-Сіверському зумовив перш за все великий попит на богослужбові книжки. Друкарня Києво-Печерської лаври не спроможна була задовольнити всі запити. А звертання до друкарні православного львівського братства ускладнювалось великою відстанню та військовими діями, що продовжувались. Інший чинник полягав у тому, що сам Лазар Баранович був доволі плідним письменником і поетом. Навколо себе гуртував інших тогочасних літераторів і художників.

Саме з публікацією власних творів і виникали значні труднощі. Це добре видно на прикладі друкування зібрання проповідей Л. Барановича під назвою «Трубы словес проповедных на нарочитые дни праздников». Ця книжка була підготовлена до друку в основному ще в 1667 р. Наступного року Л. Баранович намагався видати книжку в

[53] Из Универсала Л. Барановича об организации типографии в Чернигове. 7 сентября 1679 г. Чернигову 1300 лет. Сборник документов и материалов. Киев, 1990. С.46.

друкарні Києво-Печерської лаври, але не вистачило грошей на папір. У листі до І. Галятовського від 14 квітня 1669 р. чернігівський архієпископ зокрема писав: «Справа моя на порох розсипається: на «Труби» нема паперу; придумав такий хід: хочу надіслати рукописи мої до Москви і просити чесного отця Ситніановича, щоб він подбав про мене». Л. Баранович утратив надію надрукувати книжку в Києві і вирішив звернутися до свого давнього знайомого, письменника Симеона Полоцького, який на той час перебував у Москві при царському дворі[54]. Неодноразові звертання до московського царя і патріарха не допомогли. У відповідь через малоросійський приказ надійшла відмова і пропозиція надрукувати книжку в Києві. До цього додавалось 100 стоп паперу, а потім ще 50. Одна російська стопа тоді дорівнювала одній українській ризі і складалась із 500 друкарських аркушів[55]. Тобто було отримано 75 тисяч аркушів паперу для друку.

Маючи папір, Л. Баранович виділив гроші на влаштування власної друкарні в Новгороді-Сіверському. У листі до гетьмана І. Мазепи від 7 лютого 1689 р. він писав про це так: «на початку влаштування друкарні ми дали йому (Семену Ялинському) чотири тисячі, за які він зобов'язався і друкарню нам налагодити, і за ці ж гроші твори наші під назвою «Труби» випустити в світ». Далі в листі йшлося про те, що для роботи друкарні С. Ялинському надано млин на річці Ромі біля Новгорода-Сіверського, а також вівса, горілки, солоду, дров, сіна. Придбали для нього і садибу з будинком за триста золотих[56].

У листі до архімандрита Києво-Печерської лаври І. Гізеля Л. Баранович просить його організувати обговорення «Труб» у колі київських ігуменів. Благає, щоб він, незважаючи на свою зайнятість, віднайшов час для сприяння виходу книжки у світ[57]. У листі до А. Радивиловського 1671 р. наводяться цікаві дані про те, що «в інших друкарнях платять від аркуша по 6 золотих». Л. Баранович скаржиться на свою бідність, яка не дозволяє навіть почути голос «Труб» із печерської друкарні[58]. 13 травня 1671 р. Л. Баранович пояснює І. Гізелю затримку в роботі своєю хворобою за останні півтора року[59]. 12 липня 1671 р. Л. Баранович сповіщав гетьмана про повернення С. Ялинського із Москви, який привіз останні 50 стоп паперу, наданого для друкування книжки під назвою «Труби»[60]. В листуванні Л. Барановича йдеться й про виготовлення кліше ксилогравюр для книгодрукування. В 1674 р. він писав архімандриту Спасо-Преображенського монастиря в Новгороді-Сіверському про те, щоб той наказав отцю Симашку викликати до цього

[54] Вибрані листи Л. Барановича / Пер. Пасса Вадима. Чернігівські Афіни / Передм., упоряд. текстового матеріалу, комент. до нього А. Макарова, Київ, 2002. С.85, 143. С.58-186.

[55] Мацюк О. Я. Папір та філіграні на українських землях (XVI–початок XX ст.) / Орест Мацюк. Київ: Наукова думка, 1974. С.17.

[56] Вибрані листи Л. Барановича / Пер. Пасса Вадима. Чернігівські Афіни / Передм., упоряд. текстового матеріалу, комент. до нього А. Макарова, Київ, 2002. С.120-122.

[57] Там само. С.98.

[58] Там само. С.99.

[59] Там само. С.101.

[60] Письма преосвященного Лазаря Барановича. Изд. 2-е. Чернигов: Типография Ильинского монастыря, 1865. С.134.

міста священника Костянтина з метою різьблення дощечок для гравюр у книжках. Була обіцяна плата – 10 коп (1 копа = 50 копійок). Усе зроблене за два тижні належало одразу надсилати. Згадувалось також, що С.Ялинський виготовив уже на той час 40 кліше[61]. Того ж таки 1674 р. Л. Баранович повідомляв ігумену Михайлівського монастиря Феодосію Софоновичу, що вже готова і польська друкарня (тобто польський шрифт), і царський дозвіл вже є, і гетьману вже видана грамота для надання універсалу на заснування друкарні в Чернігові. Автор ще додав, якби все це робилось із синовнім співчуттям, то всі його написані твори вже б надрукував. Але без нього друкарня не може працювати, бо в уже виданих книжках від недогляду з'явилось багато помилок[62].

Отже, вже були підготовлені слов'янський і латинський шрифти й можна було починати друкування книжок у Новгороді-Сіверському. Перші видання побачили світ уже в 1674 р. Це були твори Л. Барановича «Слово на Благовіщення» та «Слово на святу Трійцю». Число і місяць виходу в світ цих книжок не вказано. Раніше дослідники вважали часом заснування новгород-сіверської друкарні початок 1670-х років. І.І. Огієнко на підставі листування Л. Барановича вважав 1671 р. роком її заснування[63]. Тобто брались до уваги і роки підготовчої роботи. Останнім часом називається 1674 р., коли з'явились перші видання. З перших же днів своєї роботи новгород-сіверська друкарня не задовольняла її власника Л. Барановича. Його надії на друкування книжки «Труби» в Новгороді-Сіверському не справдились. У вже згаданому листі Л. Барановича до гетьмана І. Мазепи від 7 лютого 1689 р. зокрема зазначено: «пан Ялинський, який не розуміється на друкарському мистецтві, почав їздити до Вільна на навчання і шукати друкарське устаткування». Далі в листі йдеться про те, що Л. Баранович удруге виділив 4 тисячі для друкування книжки «Труби» у друкарні Києво-Печерської лаври. В той же час С. Ялинський частково обладнав друкарню в Новгороді-Сіверському і без відома її власника Л. Барановича надрукував 3 тисячі книжок (граматики і підручники) і разом з архімандритом новгород-сіверського монастиря М. Лежайським отримали прибуток більш ніж півтори тисячі[64]. Після цього Л. Баранович вирішив перевести друкарню до Чернігова. Цьому сприяла і велика пожежа, яка сталася в Новгороді-Сіверському 7 липня 1679 р.[65]. Вже в березні 1680 р. в чернігівській друкарні побачила світ перша книжка – «Псалтир».

Кількість видань, які вийшли у Новгороді-Сіверському, різні дослідники називали по-різному. С.О. Клепіков на основі зібрань Москви, Ленінграда та Києва назвав 20 ви-

---

[61] Письма преосвященного Лазаря Барановича. Изд. 2-е. Чернигов: Типография Ильинского монастыря, 1865. С.192.

[62] Там само. С.203.

[63] Огієнко І. І. Історія українського друкарства / Упоряд., автор історико-біографічнго нарису та приміток М. С. Тимошик. Київ: Либідь, 1994. С.336.

[64] Вибрані листи Л. Барановича / Пер. Пасса Вадима. Чернігівські Афіни / Передм., упоряд. текстового матеріалу, комент. до нього А. Макарова, Київ, 2002. С.120-124.

[65] Гумилевский Ф. Новгород-Северский. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов,1874. Кн.6. С.27.

дань[66]. О.Б. Коваленко [67] вважав, що вийшло 21 видання. Я.П. Запаско та Я.Д. Ісаєвич визначили 23 видання, додавши до зазначених С.О. Клепіковим «Elementa puerilis institutionis» (цей примірник з бібліотеки Дм. Туптала, був у бібліотеці Синодальної друкарні і відомий за рукописним Каталогом стародруків Синодальної друкарні в Центральному державному архіві давніх актів у Москві) та польськомовний твір Л. Барановича «Zodiak w narodzeniu panskim». Останнє видання оформлено однаково з книжками Л.Барановича «Ksiega rodzaiu» і «Księga smercі» 1676 р., надрукованими у Новгороді-Сіверському. Також додано видання букваря (граматички), відомого із листування Л. Барановича[68]. Отже, в друкарні Новгорода-Сіверського побачили світ 8 творів Л. Барановича (3 слов'янською мовою і 5 польською), 6 творів І. Галятовського, один твір Д. Туптала, один – О. Бучинського, буквар та 6 богослужбових книжок, тобто всього 23 видання.

За даними С.О. Клепікова, загальна кількість книжкових оздоблень видань друкарні у Новгороді-Сіверському становить 229. З них – 3 форти, 21 гравюра на дереві, один мідерит, 16 заставок і кінцівок, 13 вставних клейм для заставок, 11 великих ініціалів. 41 середній ініціал, 47 малих ініціалів, 7 латинських (готичних) ініціалів. 61 заголовок і в'язь, 8 дрібних оздоб. Із 21 гравюри на дереві 11 віддруковано із дощок київського видання книжки Л. Барановича «Трубы словес проповедных», яка вийшла в 1674 р. у двох варіантах. Появу двох варіантів можна пояснити тим, що після отримання перших примірників книжки Л. Баранович залишився невдоволеним її оздобленням і вирішив дати завдання терміново виготовити нові дошки для гравюр. Це доручення виконали С. Ялинський, отець Костянтин, а також майстри з ініціалами «М Я» та «Jg». Обидва варіанти книжки віддруковані з одних форм. У випадках, коли нова дошка не збігалась розмірами з попередньою, то перебирався лише заголовковий текст. Крім того, обидва варіанти надруковані на папері з однаковими філігранями[69].

Деякі ксилогравюри із київського видання «Труб» 1674 р. пізніше були надруковані у Новгороді-Сіверському. Композиція «Благовіщення» вміщена в новгород-сіверському виданні «Слово на Благовіщення» 1674 р., а композиція «Преображення» двічі повторена в «Анфологіоні» 1678 р. Композиція «Успіння» повторена в «Анфологіоні» 1678 р. та «Скарбниці потребній» І. Галятовського 1676 р. В уже згаданому «Анфологіоні» надрукували гравюру «Христос і книжники», а в новгород-сіверському виданні «О хиротонии» 1676 р. гравюру «Хрещення». Всі згадані гравюри без підпису авторів. До видання «О хіротонии» 1676 р. увійшла гравюра «Молитва болящого» і «Тайна при-

[66] Клепиков С. А. Издания новгород-северской типографи и ложночерниговские издания 1674–1679 годов. Книжка: исследования и материалы. Москва, 1963. Сб.VIII. С.269-270.

[67] Коваленко А. Б. Издания новгород-северской типографи из собрания Черниговского исторического музея. Новгород-Северскому 1000 лет: тезисы докладов областной научно-практической конференции (май 1989). Чернигов–Новгород-Северский, 1989. С.73-75.

[68] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих в Україні:Книжка перша (1574–1700). Львів: Вища школа, 1981. С.89-95.

[69] Клепиков С. А. Оформление книг, изданных новгород-северской тиографией Барановича в 1674–1679 гг. Книжка и графика. Москва, 1972. С.146-147.

чащання» майстра Костянтина, а також «Покаяння митаря» без підпису. Композиція «Розп'яття і мідний змій» без імені автора була вміщена у новгород-сіверському виданні Л. Барановича «Слово про воскресіння» 1675 р.[70]

Певний час вважалось, що саме в Новгороді-Сіверському вперше в Україні з'явилась гравюра на міді. Мається на увазі зображення чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері» на звороті другого ненумерованого аркуша у книжці Л.Барановича «Ksiega rodzaiu» 1676 р. Згодом виявилось, що мідьорити були відомі у виданнях Києва і Львова 1615 – 1644 років[71]. Але залишається незаперечним той факт, що перша гравюра на міді в Лівобережній Україні з'явилась саме у Новгороді-Сіверському. В цілому цей твір засвідчив не дуже вправну руку невідомого гравера. Інше зображення чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері» вміщено в новгород-сіверському виданні «Чуда девы Марии» 1677 р. Композиція виконана в техніці ксилогравюри (127 х 93 мм). Підпис майстра відсутній. Монограма Марії та І. Христа вміщені без рамок, як це було в попередній гравюрі та в іконі «Іллінської Богоматері» на фотознімку 1911 р. В книжці І.Галятовського «Скарбница потребная» (Новгород-Сіверський, 1676 р.) вміщена гравюра на дереві із зображенням чудотворної ікони чернігівської «Єлецької Богоматері» (70 х 60 мм). Твір являє собою композицію в лінійній рамці, де власне ікона представлена на ялині в оточенні сяючих променів. Під деревом на стрічці (бандеролі) є напис: «Образ Пресвятой Богородицы Елецкой Черниговской».

Українську стародруковану книжку звичайно відкривав титульний аркуш, де заголовок книжки вміщувався в гравіровану рамку часто у вигляді архітектурного порталу, який уводив глядача до змісту книжки. Бувало, що титульний аркуш повністю гравірувався – текст заголовка і рамка чи обрамлення. Іноді рамку використовували кілька разів, замінюючи заголовок книжки. В долішній частині титульного аркуша часто можна було бачити зображення місцевості з архітектурними спорудами, де працювала друкарня. Існував звичай на звороті титульного аркуша вміщувати зображення патрона (мецената), власника друкарні або його герба.

Часто перед основним текстом була присвята чи передмова. Перша сторінка книжки чи розділу починалась угорі декоративною чи композиційною заставкою, виконаною в техніці гравюри. Окремі розділи книжки закінчуються гравірованими чи набірними кінцівками. За зразком рукописних книжок текст розділу може закінчуватись у вигляді трикутника вершиною донизу або якоїсь іншої геометричної фігури. Сторінки обрамлялись лінійними рамками або смугами набірних оздоб. Також треба назвати гравіровані ініціали. Ілюстрації стародрукованих книжок становили загальноприйняті композиції (Євангелісти, Три святителі та інші), а також такі, що відносяться до конкретного місця в тексті.

---

[70] Каменева Т. Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания. Гос. ордена Ленина библиотека СССР имени В. И. Ленина. Москва, 1959 Т.3. С.224-384.

[71] Исаевич Я. Д. Первые гравюры на меди в книжках типографий Украины. Памятники культуры: новые открытия. Ежегодник. 1978. Ленинград, 1979. С.301-307.

Безумовно, найбільшим і найкраще оздобленим виданням новгород – сіверської друкарні є «Анфологіон» 1678 р. (Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського. Інв. № АЛ – 950). Книжка має таку повну назву: «Цветослов, или Трифолог; Составленный от святых отец, и церкви ... восточной ... преданный. Ныне же его ради скудости в церквах божиих благословением и иждивением Лазара Барановича ... архиєпископа Чернигов. Новгород и всего Севера в типографи его мил. Новгородской. Трудолюбием Симеона Ялинского первое изданный. Року от Рождества Христова 1678». Того ж року в друкарні Новгорода-Сіверського вийшла з друку «Минея общая», надрукована з того ж набору, що й заключна частина згаданого «Анфологіона». Це видання має назву: «Менея обща или восследование святым непразднуемым, певаемо на кайждо день по чину церкви православной. Издадеся благословением и иждивением Лазара Барановича архиепископа Чернеговского, Новгородского и всего Севера в типографии его милости Новгородской... 1678». Заголовок вміщено в такій самій рамці, що і в «Анфологіоні».

Щодо цих видань у дослідників існували різні думки. Я.П. Запаско вважав, що «Минею общу» не можна сприймати як окреме видання в повному розумінні цього слова. Це просто частина новгород-сіверського «Анфологіона» 1678 р., якій надали вигляду окремої книжки з титульним аркушем[72]. О.О. Гусєва та І.М. Полонська вважали, що «Минея обща» була приєднана до «Анфологіона» або також призначалась і для самостійного поширення[73]. І.М. Ситий дійшов висновку, що це була окрема книжка. На користь цього свідчать окрема нумерація аркушів, власний титул і зміст[74]. На нашу думку, «Минея обща» 1678 р. є окремим виданням, віддрукованим з того ж набору, що і заключна частина «Анфологіону» 1678 р. Їх об'єднує спільний титульний аркуш. Тобто «Минея обща» має багато спільного із згаданим «Анфологіоном» і тому обидві книжки часом зберігались разом під одними палітурками.

Титульний аркуш «Анфологіона» 1678 р. оздоблений багатою пишною рамкою із заголовком за зразком київських форт. Крім уже згаданої «Минеи общей» 1678 р., ця рамка була використана в книжці «Тріодь цвітна», надрукованої в Чернігові 1685 р. Був змінений заголовок, а внизу в картуші замість зображення споруд Спасо-Преображенського монастиря в Новгороді-Сіверському можна бачити західний фасад чернігівського Троїцького собору. У горішній частині композиції на титульному аркуші традиційне зображення Спаса Вседержителя з предстоячими. З обох боків від заголовка погрудні зображення святих і святителів в квіткових чашечках серед виноградних галузок. В

[72] Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. Львів: Видавництво львівського університету, 1971. С. 178.

[73] Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.: каталог изданий, хранящихся в Гос. библиотеке СССР имени В. И. Ленина: львовские, новгород-северские, черниговские, уневские издания второй половины XVII в. / Сост. А. А. Гусева, И. М. Полонская. Москва, 1990. Вып. 2. Ч.2. С.18.

[74] Ситий І. М. До історії книгодрукування у Новгороді-Сіверському. Література та культура Полісся: проблеми філології, історії, мистецтвознавства та культури. Ніжин, 2002, Вип. 19. С.90.

нижній частині титульного аркуша під заголовком в соковитому бароковому картуші, який має горизонтальну овальну форму, в центрі в лавровому вінку вміщено зображення архітектурних споруд Спасо-Преображенського монастиря в Новгороді-Сіверському. До цього питання свого часу звертався Г.Н. Логвин[75]. Більше уваги приділив цьому А.К. Адруг[76]. Нині є потреба більш докладно розглянути це зображення пам'яток архітектури Новгорода-Сіверського.

У центрі картуша бачимо великий храм. Між собором і спорудою зліва знаходиться підпис майстра, який складається із двох літер – «ВЛ». Вважається, що майстер «ВЛ» почав працювати в Новгороді-Сіверському, а потім у зв'язку з переїздом друкарні до Чернігова продовжив роботу в Києві. П.М. Попов і О. Зьорнова зафіксували його п'ять невеликих гравюр у київських виданнях 1695 – 1709 років[77]. У картуші вгорі над будівлями на стрічці, що має вигин посередині, вміщено напис в один рядок: «прийдите взойдите на гору Господню в дом Бога нашего: и узрите славу Преображения его». Цей напис і вихідні дані в заголовку («в типографии новгородской») дають можливість з великою долею вірогідності стверджувати, що тут представлені будівлі саме Спасо-Преображенського монастиря у Новгороді-Сіверському. Розташування споруд на гравюрі в цілому відповідає дійсному. Правда, в реальності будинок бурси знаходиться прямо на схід від собору. Художник його відсунув дещо ліворуч, тобто на північ від храму. В центрі маємо Спасо-Преображенський собор таким, яким він був у другій половині XVII ст. Праворуч від нього палатний корпус з Петропавловською церквою. А ліворуч від храму бачимо південну частину згаданої вже будівлі бурси (греко-латинської школи), заснованої Л. Барановичем.

Представлений західний фасад Спасо-Преображенського собору увінчує фігурний бароковий фронтон з невеликою банькою. Вхідні двері до храму з трьох боків прикривають невеликі тамбури з двосхилими дахами. Центральну баню оточують чотири бані меншого розміру, які розташовані за діагоналями плану споруди. Такі ж дві бані знаходяться на гребенях двосхилого даху собору за віссю північ – південь. Бані вкриті бляхою, а дах на храмі і тамбурах – гонтом. Художник зафіксував цікаву особливість двосхилого даху над храмом. Його гребінь знаходиться на поперековій осі споруди (північ – південь) на висоті віконних отворів центрального підбанника. Подібним чином влаштували дах Троїцького собору в Чернігові, який був закладений у 1679 р., тобто роком пізніше виходу в світ «Анфологіону» у Новгороді-Сіверському. Це з'ясувалось під час натурних досліджень і створенні проєкту реставрації чернігівської пам'ятки в 1971 р. На звороті фронтонів всіх чотирьох фасадів і на центральному підбаннику віднайдені сліди верхнього кута первісного даху, який вивищувався на 1,2 м над влаштованим піз-

[75] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. С.196.

[76] Адруг А. К. Новые сведения о композиционных приемах черниговских зодчих во второй половине XVII–начале XVIII векав. Архитектурное наследство. Москва, 1981. Вып. 29. С.103-104.

[77] Клепиков С. А. Оформление книг, изданных новгород-северской типографией Барановича в 1674–1679 гг. Книжка и графика. Москва, 1972. С.147-148.

ніше[78].Так само дах влаштували на Спасо-Преображенському соборі XII ст. під час його перебудови у другій половині XVII ст.

Палатний корпус з Петропавлівською церквою XVI – XVII ст. на гравюрі звернений до глядача своїм західним фасадом з бароковим фронтоном. З північного боку видно дерев'яний ґанок з наметовим верхом, який спирається на стовпи з арками. Зі сходу проглядає гранчаста грушоподібна баня Петропавлівської церкви. Над палатами бачимо двосхилий дах. Західний фасад будівлі школи (бурси), зведеної в 1657 – 1667 роках, представлений з відкритими арковими галереями в два поверхи. Дах влаштовано високий двосхилий із заломом. Як виглядали інші фасади цієї споруди, гравюра на титульному аркуші «Анфологіону» 1678 р. уявлення не дає.

Варто порівняти зображення Спасо-Преображенського собору на титульному аркуші згадуваного «Анфологіону» і на графічному аркуші «Преображення» 1695 р. гравера Івана Стрельбицького. Відбиток цього мідьориту кінця XIX – початку XX ст. (43 х 33,5 см) зберігається в Національному художньому музеї України в Києві (Інв. № Гр. – 2573). Мідна дошка, з якої робились відбитки цієї гравюри, знаходиться нині у зібранні Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського (Інв.№ 419/1). Д.О. Ровинський вважав, що тут зображений київський Софійський собор або собор Почаївської лаври. Сементковський припускав зображення собору Михайлівського монастиря в Києві. П.М. Попов вперше досить переконливо довів, що І. Стрельбицький зобразив саме Спасо-Преображенський собор у Новгороді-Сіверському[79]. Художник точно повторив об'ємно-просторову композицію і архітектурні членування собору із титульного аркуша згадуваного «Анфологіону» 1678 р. Відсутні лише невеликі приземкуваті прибудови біля західного фасаду. Мабуть, І. Стрельбицький, створюючи графічний аркуш, мав перед собою книжку «Анфологіон» за взірець. Звичайно, далися взнаки відмінності ксилогравюри від мідьориту як графічних технік. Таким чином, обидва зображення Спасо-Преображенського собору в Новгороді-Сіверському, побудованого в XII ст. і відбудованого в другій половині XVII ст., дозволили відтворити зовнішній вигляд пам'ятки в барокових формах.

Про зображені споруди, які ми розглядаємо, йшлося в листі Л. Барановича до гетьмана І. Брюховецького в 1665 р. В ньому зокрема зазначено: «монастиря поруйнованого, церкву якого ладнаю (у виданні листів Л. Барановича 1865 р. сказано «покрываю»), а замість поруйнованого («разоренного»); про трапезу думаю («замышляю») й огорожу монастирську»[80]. Відомо, що за Л. Барановича разом з відновленням Спасо-Преображенського собору розпочата підготовка до зведення трапезної та мурованої огорожі[81].

---

[78] Адруг А. К. Архітектура Чернігова другої половини XVII–початку XVIII століть.Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.151-152.

[79] Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. С.105.

[80] Письма преосвященного Лазаря Барановича. Изд. 2-е. Чернигов: Типография Ильинского монастыря, 1865. С.20. Вибрані листи Л. Барановича / Пер. Пасса Вадима // Чернігівські Афіни / Передмова, упоряд. текстового матеріалу, комент. до нього. Макарова. Київ, 2002. С.62.

[81] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. С.196.

Варто нагадати, що Спасо-Преображенський собор у Новгороді-Сіверському побудований у XII – XIII ст. як триапсидний храм з однією банею та трьома прямокутними в плані притворами. Фасади оздоблені пілястрами складного профілю, які мають деякі аналогії з формами готичної архітектури. Свого часу фундаменти споруди досліджував М.В. Холостенко[82]. У другій половині XVII ст. після відбудови в соборі єдина баня стала двохярусною. На прибудовах з'явились невеликі баньки з півночі і півдня, а також над бароковим західним фронтоном. В кінці XVIII ст. храм розібрали і на його місці звели в 1791 – 1806 роках новий великий мурований собор у стилі класицизму за проєктом архітектора Д. Кваренгі. Він зберігся до наших днів.

Графічне оформлення «Анфологіону» 1678 р. становлять 27 заставок з 9 дощок. Серед них є такі, що зустрічаються і в інших виданнях. На особливу увагу заслуговують заставки рослинного орнаменту з круглим вирізом посередині, в які можна вставляти і змінювати клейма. Така варіативність дозволяє уникати одноманітності і досягати більшої відповідності елементів оздоблення до тексту. Менше варіантів у 18 кінцівок, віддрукованих із трьох дощок.

Інші видання новгород-сіверської друкарні оздоблені набагато скромніше. 23 серпня 1676 р. побачила світ книжка, яка має таку назву: «Скарбница потребная и пожитечная всему свету пресвятая Богородица Єлецкая з великими скарбами, з чудами своїми, од висоце в Богу превелебного єго милости господина отца Іоаникія Галятовського архимандрита Черниговского Єлецкого знайденая и з типографии в Новгородку северском року 1676 месяца августа дня 23 свету об'явлена». Заголовок вміщений на титульному аркуші у складаній рамці із виливних прикрас. Сторінки ж обрамлені лінійними рамками. На звороті титульного аркуша подана гравюра на дереві із зображенням чудотворної ікони чернігівської «Єлецької Богоматері» в оточенні виливних прикрас. Сама ікона (71 х 59 мм) має лінійну рамку. Показано момент явлення Богородиці на дереві з двома великими галузками, які тримають крона і Богородицю у сяйві. Внизу ліворуч фортечні стіни символізують місто Чернігів, а праворуч представлений Успенський собор чернігівського Єлецького монастиря. Докладніше про споруди і чудотворну ікону йдеться у відповідних місцях. Відбиток з цієї дошки був повторений у чернігівському виданні книжки І. Гвлятовського «Alkoran machometow» 1683 р. Підпис гравера відсутній.

Інша гравюра виконана теж у техніці гравюри на дереві. Композиція «Успіння Богородиці» (104 х 123 мм) оточена лінійною рамкою. В центрі в долішній частині Богоматір лежить на одрі в оточенні святих. В горішній частині по центру Бог-Отець тримає корону над голубом – Богом Святим Духом. Навколо святі та херувими. Ця гравюра теж без підпису. Відбитки з дошки композиції «Успіння Богородиці» були зроблені спочатку у київських виданнях 1674 р. «Акафісти» та другому варіанті книжки Л. Барановича «Трубы на дни нарочитые праздников». Згодом після «Скарбниці» ця гравюра з'явилась у «Мінеї святковій» (Новгород-Сіверський, 1678р.).

[82] Асєєв Ю. С. Архітектура Київської Русі. Київ: Будівельник, 1969. С.174-175.

Єдина заставка обведена лінійною рамкою (38 х 108 мм). Серед пишного рологого рослинного орнаменту в колі із двох ліній зображена Богородиця з дитиною. Підпис автора відсутній. Крім «Скарбниці», ця заставка була вжита в книжці «Чуда пресвятої Діви Марії» (Новгород-Сіверський, 1677 р.). Пізніше в чернігівській друкарні заставку використано в книжках «Псалтир» 1680 р., «Тріодь цвітна» 1685 р., І. Галятовського «Боги поганські» 1686 р. та у двох виданнях «Руна орошенного» Д. Туптала 1689 і 1696 років. Ініціали, виконані в техніці гравюри на дереві, обведені лінійними рамками. Контури літер подані на тлі рослинного орнаменту, який є різним у кожному окремому випадку.

7 квітня 1677 р. у Новгороді-Сіверському вийшла друком книжка під назвою «Чуда пресвятой і преблагословенной Девы Марии деючиися от образа Ей чудотворного в монастиру святого славного пророка Иліи Черниговском». Це лише частина заголовка. Така розлога назва видання на титульному аркуші оточена рамкою, складеною із виливних прикрас. На звороті четвертого аркуша вміщена гравюра на дереві, яка відтворює чудотворну ікону чернігівської «Іллінської Богоматері». Про це свідчить напис в нижній частині композиції: «Се візерунок правдивый образа, который в рок на тысяча шесть сот шестедесятый вторый плакал под Черніговом при горе Болдинской, и десь чудодействует во церкви Ильинской». Гравюра без підпису. Вона оточена лінійною рамкою та широкою смугою із складаних виливних прикрас. Ця єдина ілюстрація в книжці відтворила іконографічну схему чудотворної ікони. Через кілька років гравюра була повторена уже в чернігівських виданнях «Октоїху» 1682 р. та «Руна орошенного» Д. Туптала 1683 р.

Орнаментальні оздоблення книжки становлять дві заставки з двох дощок та дві кінцівки, надруковані з однієї дошки. Одна заставка повторює таку ж саму в «Скарбниці потребній» 1676 р. Серед пишного рослинного орнаменту вміщено зображення Богоматері з дитиною. Пізніше ця заставка була вжита в ряді чернігівських видань, указаних, коли мова йшла про оздоблення «Скарбниці потребної». Друга заставка являє собою зображення в овалі серед крупних квітів святого пророка Іллі, що є нагадуванням про чернігівську Іллінську церкву, в якій знаходилась чудотворна ікона «Іллінської Богоматері». Обведена лінійною рамкою розміром 36 х 108 мм. В центрі композиції кінцівок, що звужується донизу, зображення Спаса Нерукотворного (45 х 59 мм). Вона стала популярною і була повторена у новгород – сіверському виданні «Мінеї загальної» 1678 р. та низки чернігівських видань – «Псалтиря» 1680 р., «Октоїху» 1682 р., «Руна орошенного» Д. Туптала 1683 р., «Тріоді цвітної» 1685 р., «Молитвослова» 1692 р., а також книжки Самуїла Мокрієвича «Виноград домовитом благим насажденний» 1697 р. Причому в деяких книжках кінцівка вжита по два рази.

Отже, у другій половині XVII ст. і особливо на час перебування у Новгороді-Сіверському резиденції архієпископа Л. Барановича було продовжено давні мистецькі традиції, започатковані ще в часи Київської Русі. 1665 р. у цьому місті над Десною створений рукописний «Служебник», пов'язаний з ім'ям Л. Барановича. Місцеві майстри багато в чому наслідували друковані київські книжки і залишили для нащадків один з найкращих творів українського мистецтва другої половини XVII ст.

На основі даних джерел та літератури відтворена історія заснування та діяльність друкарні у Новгороді-Сіверському. Час початку роботи приватної друкарні Лазаря Барановича встановлюється за датами перших видань – 1674 р. Головними причинами появи друкарні стали великий попит на книжки та бажання друкувати свої власні літературні ивори самого Л. Барановича та інших авторів із його оточення. Це було важко і дорого зробити в інших друкарнях. У 1679 р. друкарня припиняє роботу в Новгороді-Сіверському і переводиться до Чернігова, де в березні 1680 р. виходить з друку «Псалтир», який розпочав нове чернігівське книгодрукування.

Розглянувши дані кількох дослідників, дійшли висновку, що найбільш повний перелік новгород-сіверських видань подали Я.П. Запаско і Я.Д. Ісаєвич, який містить 23 друки. Його становлять 8 творів Л. Барановича, 6 творів І. Галятовського, один твір Д. Туптала, один О. Бучинського, буквар та шість богослужбових книжок. Зіставивши погляди різних дослідників, установили, що «Мінея общая» (Новгород-Сіверський, 1678 р.) є окремим виданням, надрукованим з того ж самого набору, що і заключна частина книжки «Анфологіон», яка побачила світ того ж року там само. Їх об'єднує спільна графічна композиція на титульних аркушах.

Докладніше проаналізовані зображення архітектурних споруд у нижній частині титульного аркуша «Анфологіону» 1678 р. В центрі композиції в бароковому картуші постало зображення Спасо-Преображенського собору, зведеного в XII ст. і відбудованого Л. Барановичем в барокових формах у другій половині XVII ст. Розташування інших споруд в цілому відповідає дійсному. Праворуч – палатний корпус з Петропавловською церквою, а ліворуч будівля греко-латинської школи, яку заснував Л. Баранович.

Саме в новгород-сіверській друкарні була вперше у Лівобережній Україні вжита гравюра на міді із зображенням чернігівської чудотворної ікони «Іллінської Богоматері». Інше графічне відтворення цієї ж ікони в техніці гравюри на дереві в книжці «Чуда пресвятої діви Марії». А в книжці І. Галятовського «Скарбница потребная» надрукована ксилографічна версія іншої чудотворної ікони «Єлецької Богоматері». Таким чином у Новгороді-Сіверському було покладено початок графічним відтворенням чернігівських чудотворних ікон. Це продовжилось уже в Чернігові після переведення туди друкарні із Новгорода-Сіверського.

Можна погодитись з думкою і даними С.О. Клепікова, що загальна кількість оздоблень видань новгород-сіверської друкарні сягає більше двох сотень. Це – форти на титульних аркушах, сюжетні гравюри на дереві і металі, заставки, кінцівки, ініціали. Вжито цікавий спосіб використання 13 вставних клейм для заставок. Це дало можливість варіативно урізноманітнювати оформлення книжкових сторінок. Майже половина гравюр на дереві у Новгороді-Сіверському віддрукована з дощок київського видання книжки Л. Барановича «Труби словес проповідних» 1674 р. Більшість гравюр без підписів граверів. Відомі імена різьбярів С. Ялинського, отця Костянтина, ВЛ. Окремо охарактеризовано графічне оформлення книжок «Скарбница потребная» І. Галятов-

ського 1676 р. та «Чуда пресвятої діви Марії» 1677 р. Орнаментальні оздоблення видань друкарні у Новгороді-Сіверському пізніше були використані у Чернігові. Таким чином, друкарня Л. Барановича у Новгороді-Сіверському поєднала два визначні центри книгодрукування України – Київ і Чернігів. Новгород-Сіверський постав у згаданий період як значний мистецький осередок, в якому паралельно існували і розвивались як рукописна книжка, так і друкована.

Таким чином новгород-сіверський осередок графічного мистецтва 1665 – 1679 років засвідчив нерозривний зв'язок і взаємовпливи рукописної і друкованої книжки та їхнє оформлення. У Новгороді-Сіверському були створені визначні твори українського мистецтва.

4.2.2. Графіка Чернігова 1680 – 1721 років

Вивчення діяльності чернігівської друкарні почалося із складання переліку її видань. Мабуть, уперше це зробив П. Єфименко. Він навів далеко не повний список друків[83]. На цю статтю відгукнувся Г. Милорадович, який зазначив, що після пожежі 1679 р. друкарня із Новгорода-Сіверського переведена до Чернігова. Автор, дискутуючи з П. Єфименком, послався на більш повний список видань чернігівської друкарні, вміщений в «Историко-статистическом описании Черниговской епархии»[84]. Дійсно, Ф. Гумілевський у згаданому виданні навів 59 видань чернігівської друкарні від початків до 1782 р. і більше сорока видань першого етапу діяльності чернігівської друкарні. Автор помилково вказував, що в 1675 р. у Чернігові надруковано «Часослов», а в 1676 р. і «Скарбница потребная» І. Галятовського. Після того в 1678 р. у Новгороді-Сіверському видано «Анфологіон» і «Мінею загальну». Ф. Гумілевський цитував деякі листи Л. Барановича і документ про цензуру стосовно видань чернігівської друкарні, навів ціни деяких книжок на той час. Автор посилався на тогочасні видання з історії книгозбірень та бібліографії[85]. В нарисі про Любецький Антоніївський монастир Ф. Гумілевський писав про діла і творчість маляра і гравера І. Щирського, який співпрацював із чернігівською друкарнею[86]. М.Ф. Сумцов у своїй праці про діяльність Л. Барановича повторив помилки в списках книжок, виданих у Новгороді-Сіверському та Чернігові. Одні і ті ж самі видання приписані і чернігівській, і новгород-сіверській друкарням[87]. Д.О. Ровинський уперше систематизував зібраний ним великий матеріал з історії гравірування у Росії. Він зробив значний внесок у справу вивчення творчості українських граверів. Дослідник включив до свого «Подробного

[83] Ефименко П. Заметки о книгопечатании в Черниговской губернии в прошлом столетии. Чериговский листок. 1863. №11. С.85-87.

[84] Милорадович Г. Еще заметки о книгопечатании в Черниговской губернии. Черниговский листок.1863. №12. С.92-94.

[85] Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (В закрытом Ильинском монастыре). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн. 2. С.10-17.

[86] Гумилевский Ф. Любечский монастырь. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.4. С.126-138.

[87] Сумцов Н. Ф. К истории южнорусской литературы XVII ст. Лазарь Баранович. Харьков, 1884. Вып. I. С.29-36.

словаря русских граверов» перелік праць і відомості про художників-графіків, які працювали для чернігівської друкарні – Н. Зубрицького, І. Щирського, І. Стрельбицького та інших[88]. К.В. Харлампович на основі архівних матеріалів писав, що 4 січня 1697 р. для поставлення в архімандрити до Москви прибув ігумен чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Лаврентій Крщонович. Разом з ним приїхали «справник печатний» Стефан та Михайло Карновський, названий «майстром різьблених дощок мідних, з яких друкують конклюзії[89].

Важливе значення мало віднайдення у 1907 р. гравірувальних мідних дощок чернігівської друкарні, які демонструвались на виставці XIV Археологічного з'їзду в Чернігові 1908 р. Опис цих дощок підготував професор Київської духовної академії М.І. Петров, що дало можливість проводити подальші дослідження. Повніший опис дощок опублікований ним у 1914 р.[90]

Значну роль у вивченні графічного мистецтва, пов'язаного з виданням книжок, відіграла діяльність Українського наукового інституту книгознавства (УНІК). Ця науково-дослідна установа існувала в Києві у 1922 – 1936 роках і була створена на базі Головної книжкової палати. Керівним органом Інституту виступала Наукова рада, а також Вища наукова рада, до складу якої входило 10 обраних почесних членів – учених-книгознавців, які працювали на громадських засадах. Згодом Інститут став координаційним центром книгознавчих досліджень. До роботи залучались найкращі кадри дослідників з України та із-за кордону. З цією метою при Інституті працювали окремі комісії. Таким чином за планами Інституту працювало досить широке коло вчених[91].

В Українському науковому інституті книгознавства С.І. Маслов підготував ряд праць з історії книжки і діяльності українських друкарень (у тому числі і чернігівської). З-поміж них варто виділити «Етюди з історії стародруків», в яких вміщені дослідження окремих видань чернігівської друкарні[92]. Друкарству на Чернігівщині присвячений короткий нарис у праці С.І. Маслова про розвиток друкарства в Україні у XVI – XVIII століттях[93]. З

---

[88] Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. / Составил Д.А. Ровинский. (Посмертное издание). Со многими цинкографиями в тексте. СпБ, 1895. 806 с.:ил.

[89] Харлампович К. В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. С.237.

[90] Каталог выставки Археологического сьезда в Чернигове / Под ред. П.М. Добровольского. Чернигов: Типография губернского правления, 1908. С.13-16.

Петров Н. И. Старинныя южнорусския гравирувальныя доски типографий Киево-Печерской, Ильинской Черниговской и Почаевской. Искусство в Южной России. Графика. Живопись. Художественная промышленность. Киев, 1914. №3-4. С.93-94.

[91] Ковальчук Г. Історики і дослідники української книги. До 80-річчя створення Українського інституту книгознавства. Вісник книжкової палати. 2003. №4. С.43 – 44.

Ковальчук Г. Репресоване книгознавство. (До 90-річчя Українського наукового інституту книгознавства). Вісник книжкової палати. 2012. №10. С.30.

[92] Маслов С. І. Етюди з історії стародруків. I–VIII. Київ, 1925. 84 с.іл. Маслов С. І. Етюди з історії стародруків. IX-X. Ювілейний збірник на пошану акад. Дм. І. Багалія. Київ, 1927. С.698-719. Маслов С. І. Етюди з історії стародруків.IX-X. Київ, 1927. 26 с.: іл. Маслов С. І. Етюди з історії стародруків. XI–XII. Київ, 1928. 52 с.: іл.

[93] Маслов С. І. Друкарство на Україні в XVI–XVIII ст. Київ, 1924. 39 с.: іл.

цим інститутом пов'язана і діяльність дослідника П.М. Попова. Він працював науковим співробітником АН УРСР, завідувачем відділу письма і друку Лаврського музею, завідувачем відділу рукописів Державної публічної бібліотеки УРСР. Певний час як професор Київського художнього інституту викладав для студентів курси історії книжки та гравюри[94]. Все це сприяло проведенню ряду досліджень. В своїх працях відкрив понад сто незнаних раніше майстрів. З-поміж праць П.М. Попова, що стосуються чернігівської друкарні та пов'язаних з нею майстрів, перш за все варто назвати «Матеріали до словника українських граверів» з Додатком[95]. Окремо треба згадати дослідження П.М. Попова знайденого ним твору Л. Крщоновича з ілюстраціями, присвяченого Лазарю Барановичу[96].

У 1925 р. накладом Наукового товариства імені Т.Г. Шевченка у Львові побачило світ перше видання праці І.І. Огієнка «Історія українського друкарства». І.І. Огієнко визначив своє дослідження як «Історично-бібліографічний огляд українського друкарства XV – XVIII вв.». Автор поставив завдання «освітити головні моменти в історії українського друкарства, виразно намітити всі найголовніші його віхи». Серед основних віх названо і друкарство Чернігівщини. Ця документальна праця спирається на багату і конкретну джерельну базу. І.І. Огієнко навів тексти багатьох документів, які раніше вже були опубліковані. Особливо цікаві «Пункти» на спорядження друкарні та опис технічної частини чернігівської друкарні 1724 р. На основі документів викладена в загальних рисах історія друкарні. Дослідник назвав твердження деяких авторів про одночасне існування новгород-сіверської та чернігівської друкарень «непорозумінням, що сталося через некритичне користання застарілими джерелами». І.І. Огієнко правильно вказав, що для з'ясування цього питання найкращим джерелом є листи Л. Барановича. Характеристики окремих видань, їх оформлення та праці художників-граверів автор книжки не торкався. І.І. Огієнко зазначив, що, незважаючи на наявність багатьох матеріалів, на середину 1920-х років окремих розвідок про діяльність чернігівської друкарні ще не існувало[97].

Окремі розвідки й дослідження про діяльність і видання чернігівської друкарні з'явились після Другої світової війни. В 1950-х роках наукові працівники Державної бібліотеки СРСР імені В.І. Леніна (нині Російська державна бібліотека в Москві) почали дослідження давніх українських друкарень. Діяльність чернігівської друкарні вивчала Т.Н. Камєнєва. Результати її роботи були викладені в дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук «Історія чернігівської друкарні (XVII – XVIII вв.)». Її основні положення викладені у великій статті 1959 р. «Черниговская типография, ее

[94] Білецький О. І., Сухобрус Г., Шолом Ф. Павло Миколайович Попов. Київ: Вид-во АН УРСР, 1961. 32 с.
[95] Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. 141 с.: іл. Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Додаток І. Київ, 1927. 34 с.: іл.
[96] Попов П. М. Панегірик Крщоновича Лазарю Барановичу. Невідоме чернігівське видання 80-х років XVII ст. Ювілейний збірник на пошану акад. Д.І. Багалія. Київ, 1927. С.558-697. Окреме видання: Київ, 1927. 32 с.: іл.
[97] Огієнко І. І. Історія українського друкарства / Упоряд, авт. історико-біографічного нарису та приміток М. С. Тимошик. Київ: Либідь, 1994. С.340-361.

деятельность и издания». Дослідниця намагалась, наскільки це було можливо, дати повний опис видань чернігівської друкарні у вигляді зведеного каталогу. Вона працювала із стародруками, які зберігаються у сховищах Москви, Ленінграда, Києва та Чернігова. Каталогу передує коротка історична довідка про заснування і діяльність друкарні у Чернігові. Анотований зведений каталог містить видання та урядові укази з 1646 р. до 1818 р. Усі видання переглянуті і описані de visu.

Характеристику оздоблень видань подано у спрощеному вигляді. Гравюри визначаються кількістю відбитків із фіксуванням кількості дощок. Подібним чином визначається і гравірований орнамент. Складаний орнамент згадується лише тоді, коли він утворює рамку сторінки чи титульного аркуша. В кінці каталогу вказано видання, які помилково приписували чернігівській друкарні. Подано таблиці, де видно вживання дощок гравюр київського видання «Труб» у новгород-сіверській та чернігівській друкарнях. Також оприлюднена таблиця ксилогравюр, дошки для яких вирізані в Новгороді-Сіверському, а відбитки зроблені на сторінках чернігівських видань. Згадуються імена граверів, які працювали на металі й дереві. Шрифти видань поділяються згідно з періодами діяльності друкарні[98].

Того ж 1959 р. побачила світ ще одна велика стаття Т.Н. Камєнєвої, присвячена діяльності чернігівської друкарні. Авторка поставила за мету прослідкувати історію друкарні на основі її видань, літературних і архівних джерел. Вона зауважила, що праць про чернігівську друкарню дуже мало, немає і спеціальної монографії. Про видання і діяльність чернігівської друкарні йшлося лише в окремих статтях різного часу. Розгляду чернігівської друкарні передувала мова про видання Кирила Транквіліона-Ставровецького та новгород-сіверської друкарні. Історію ж чернігівської друкарні дослідниця поділила без обгрунтування на чотири періоди, перші два яких відповідають хронологічним рамкам нашого дослідження. Графічному оздобленню видань приділено не дуже багато уваги[99].

Орнаментиці та ілюстраціям чернігівських видань присвячена окрема стаття Т.Н. Камєнєвої 1974 р. Історію оздоблення чернігівських стародруків дослідниця цілком вмотивовано поділила на два періоди. Перший період – від початків до змушеної перерви у роботі в 1720-х роках. Він відповідає хронологічним межам нашого дослідження. Другий – з 1743 р. і до завершення роботи друкарні на початку XIX ст. Вихідною точкою оздоблення Т.Н. Камєнєва справедливо визначила київське видання 1674 р. «Трубы на дни нарочитые праздников». Усі ксилогравюри чернігівських видань першого періоду автока поділила на кілька груп. До першої групи віднесені ті гравюри, які надійшли із київського видання «Труб» Лазаря Барановича. До другої групи відносяться гравюри, ство-

[98] Каменева Т. Н. История черниговской типографии (XVII–XVIII в.). Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец.: «Книговедение» / Татьяна Каменева. Москва, 1964. 15 с.
Каменева Т. Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания. Гос. ордена Ленина библиотека СССР имени В.И. Ленина. Труды. Москва, 1959. Т.3. С.224-384.

[99] Каменева Т. Н. Книгопечатание в Чернигове (1646–1816). Проблемы источниковедения. Москва, 1959. VIII. С.267-313.

рені в Новгороді-Сіверському і вживані пізніше в Чернігові. Наступну групу становлять ілюстрації до «Тріоді цвітної» 1685 р., в яких проглядає рука одного майстра. Працювали також інші гравери, імена яких стають відомими за їхніми підписами – Никон Фігурський, Никодим Зубрицький, Інокентій Піддубний. Працюють також майстри в техніці мідьориту. Серед них імена таких відомих художників як Л. Тарасевич, І. Щирський, І. Стрельбицький. На металі працював і вже згаданий Н. Зубрицький. Авторка зупинилась на особливостях оздоблення титульних аркушів, ініціалів, заставок і кінцівок. У кінці статті Т.Н. Камєнєва зауважила, що оздоблення видань чернігівської друкарні – це одна із цікавих сторінок української культури і книгодрукування[100].

У 1965 р. побачив світ у Києві збірник досліджень «Книжка і друкарство на Україні». Вважається, що це була перша спроба систематичного викладу історії української книжки за 390 років. У цьому ювілейному виданні четвертий розділ присвячений «Осередкам книгодрукування на Східній Україні». Автором його був відомий учений-книгознавець П.М. Попов. Частина цього розділу присвячена чернігівській друкарні. На початку він відзначив, що перші видання у Чернігові ще перебували на тому невисокому рівні як і у Новгороді-Сіверському, а потім настало поліпшення. Далі йдеться про репертуар чернігівських видань. Переважно друкувались світські й літературні твори місцевих авторів – Л. Барановича, І. Галятовського, Дм. Туптала, навчальна література і, перш за все, букварі. Автор стверджує, що перші книжкові гравюри на міді з'явились саме у чернігівських виданнях. І сталося це раніше, ніж у набагато багатшій друкарні Києво-Печерської лаври. В Чернігові працювали такі майстри як І. Щирський, Л. Тарасевич, Н. Зубрицький та І. Стрельбицький. У Києві це стали робити лише з 1688 р. і часто ті ж самі майстри, що і в Чернігові. В кінці XVII – на початку XVIII століть в чернігівській друкарні з'являються на світ ряд визначних видань, які засвідчують найвищі досягнення друкарів і художників стародавнього міста над Десною. В кінці цього розділу П.М. Попов зауважив, що продукція чернігівської друкарні все ж таки не досягла рівня видань друкарів Києво-Печерської лаври. Але вона була багато в чому оригінальною і значною серед інших осередків тогочасного друкарства і граверства в Україні[101].

П.М. Жолтовський у великій статті зупинився і на творчості граверів, які на той час співпрацювали з чернігівською друкарнею[102]. Я.П. Запаско в своїй монографії відзначив, що перший період діяльності чернігівської друкарні (1680 – 1721 рр.) був найплідніший. За той час вийшло з друку 102 видання, з яких збереглося лише 82. За кількістю видань і тематикою чернігівська друкарня займала друге місце після київської. Виходили видання переважно середнього формату, а в аркуш побачили світ до десяти видань за перші 25 років праці. Дослідник відзначив значні досягнення в декоратив-

[100] Каменева Т. Н. Орнаментика и иллюстрации черниговских изданий XVII–XVIII векав. Книжка. Исследования и материалы. Москва, 1974. Сб.29. С.171-181.

[101] Попов П. М. Осередки книгодрукування на Східній Україні (XVII–XVIII ст.). Книжка і друкарство на Україні. Київ, 1965. С.70-107.

[102] Жолтовський П. М. Графіка. Історія українського мистецтва. В 6 Т. Київ, 1968. Т.3. С.284-318.

ному оздобленні та ілюстративній гравюрі чернігівських видань. Це виявилось в оригінальних композиціях оздоблень титульних аркушів. Заставок не так уже й багато. Зустрічаються серед них відбитки з київських і новгород-сіверських книжок. Є і чисто чернігівські цікаві заставки. Ініціали менш цікаві. І найкращі з-поміж них ті, що перейшли із Новгорода-Сіверського. Цікаво, що у чернігівських виданнях початку XVIII ст. зустрічаються відбитки з пошкоджених дощок, виготовлених ще для Острозької Біблії 1581 р. На думку автора, саме чернігівській друкарні належала честь широкого запровадження в друкарську практику гравюр на міді. В цій графічній техніці працювали такі досвідчені гравери як Л. Тарасевич, І. Щирський, Н. Зубрицький, І. Стрельбицький. Я.П. Запаско відзначив, що художнє оздоблення польсько-латинських видань має своє мистецьке обличчя, і на це мало звертали уваги дослідники. Підсумовуючи, Я.П. Запаско зазначив, що діяльність чернігівської друкарні цього періоду була плідною, з друку вийшли цікаві книжки і з'явилось багато оригінального і своєрідного в галузі мистецького оздоблення видань[103].

О.О. Гусєва в статті про українську книжкову графіку другої половини XVII ст. зазначила, що поява найбільшої кількості нових гравюр припадає на 1690-і роки. Більшість гравюр створені в друкарні Києво-Печерської лаври, а для видань чернігівської друкарні вирізано 97 гравірувальних дощок. Тогочасні українські видання відрізняються насиченістю ілюстративними матеріалами. У порівнянні з початковим періодом книгодрукування в Україні різко скоротився процес міграції друкарського матеріалу. Виявлено зв'язки між українськими друкарнями. Для нас являє інтерес такий зв'язок – Києво-Печерська лавра – Новгород-Сіверський – Чернігів – Могилів – друкарня Максима Вощанки. Найбільш тісний зв'язок між новгород-сіверською та чернігівською друкарнями. Авторка звернула увагу на типові для українських майстрів зазначеного часу прийоми зміни гравірувальних дощок. Йдеться про зняття штрихування в гравюрі на дереві, заміну всередині гравюри одного зображення на інше, використання частини дошки. Зняття штрихування дуже змінило гравюру, вона стає легкою і прозорою. Це найбільш характерно для київських майстрів[104].

Ще в 1920-х роках в Україні було вирішено скласти зведений каталог українських стародруків. З цією метою при Всеукраїнській академії наук створений комітет для опису видань, що побачили світ на теренах України в XVI – XVIII століттях. Були розроблені спеціальні методики бібліографування стародруків. Але намічену програму тоді втілити в життя не вдалося. Лише в післявоєнний час повернулись до цієї важливої справи [105].

---

[103] Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI – XVIII ст. Львів: Видавництво Львівського університету, 1971. С.178-186, 266-269.

[104] Гусева О.О. Украинская книжная графика второй половины XVII в. в собрании отдела редких книг Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина. Книжка в России до средины XIX ст. Москва, 1978. С.204-219.

[105] Ісаєвич Я.Д. Джерела з історії української культури доби феодалізму XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1972. С.129.

З-поміж таких видань перш за все треба назвати ґрунтовну працю Я.П. Запаска та Я.Д. Ісаєвича «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні». Це – ілюстрований каталог українських стародруків у двох книжках. Перша книжка охоплює період 1574 – 1700 років, а друга книжка, частина перша 1701 – 1764 роки. Каталог становлять описи всіх відомих книжок кириличним і латинським шрифтами, виданих на теренах України. Доповнюють каталог репродукції деяких гравюр, перелік друкарень та їхніх працівників, покажчики. Обидві книжки відкриваються нарисами про книжку і друкарство в Україні відповідно в XVI – XVII та у XVIII століттях[106].

Кириличні видання чернігівської друкарні до 1700 р. увійшли до складу каталогу книжок, що зберігаються в Російській державній бібліотеці у Москві (колишня Державна бібліотека СРСР ім. В.І. Леніна). До опису видань додається альбом, який містить репродукції всіх заставок, ілюстрацій, кінцівок, гербів та рамок на титульних аркушах[107].

Вивченню давньої української книжкової гравюри присвячена книжка-альбом Г.Н. Логвина «З глибин. Гравюри українських стародруків XVI – XVIII ст.». Велику кількість репродукцій гравюр видань українських друкарень (в тому числі і чернігівської) доповнює докладний нарис. Автор зазначив, що своїм новаторством чернігівські видавці і гравери часом виходили вперед і випереджали інших. Виділено кращі видання чернігівського друкарського осередку. Автор звернув увагу на твори окремих майстрів, що друкувались у той час у Чернігові[108].

Ілюстрації зі стародруків та окремих графічних аркушів, створених у Чернігові, опубліковані у великому альбомі, автором-упорядником якого є А.О. В'юник. У текстовій частині йдеться про творчість таких майстрів як Л. Тарасевич, І. Стрельбицький, Н. Зубрицький, що працювали в той час у Чернігові. Автор помилково вказав, що чернігівська друкарня діяла при Єлецькому монастирі. Насправді ж чернігівська друкарня була спочатку у власності Лазаря Барановича і діяла на території Дитинця при єпископській кафедрі, а після його смерті стала власністю чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, де вона і працювала. В ілюстративній частині подано репродукцію гравюри-панегірика з портретом Михайла Васильовича Борковського. В підпису під ілюстрацією помилково вказано, що це наказний гетьман В. Борковський – тобто батько зображеного генеральний обозний Василь Андрійович Дунін-Борковський. Помилково визначено, що гравюра виконана в техніці дереворізу, а насправді це мідьорит. Із підпису під ілюстрацією можна дізнатись, що це робота невідомого гравера. Трохи вище цього під-

[106] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжового мистецтва : каталог стародруків, виданих на Україні: книжка перша (1574–1700). Львів: Вища школа, 1981. 136 с.: іл.
Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжового мистецтва : каталог стародруків, виданих на Україні: книжка друга, частина перша (1701–1764). Львів: Вища школа, 1984. 132 с.: іл.

[107] Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.: каталог изданий, хранящихся в Гос. библиотеке СССР им. В.И. Ленина: львовские, новгород-северские, черниговские, уневские издания второй половины XVII в. / Составители А.А. Гусева, И.М. Полонская. Москва, 1990. Вып. 2, ч.2. 318 с.:ил.

[108] Логвин Г.Н. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. Київ: Дніпро, 1990. 407 с.: іл.

пису в нижній частині ілюстрації можна прочитати таке: «Всех Благ Рачитєл Никодим Зубрицькі», тобто підпис автора[109].

Я.Д. Ісаєвич у своїх публікаціях про українське книговидання та видавничі осередки торкнувся головним чином історії і діяльності чернігівської друкарні. Він підкреслив, що діяльність друкарні у Чернігові мала всеукраїнське значення і відрізнялась публікацією в перший період своєї роботи творів власника Л. Барановича та інших письменників. Менше уваги приділено окремим виданням та праці граверів[110]. Ф.С. Уманцев наголосив, що основною виробничою і творчою базою розвитку українського графічного мистецтва другої половини XVII – XVIII століть були друкарні. Чернігівська ж друкарня зробила значний внесок у розвиток книжкової і граверної справи в Україні. У творчій практиці українських митців поєднались західні й місцеві традиції, які заклали підвалини бароко. В його розвитку в українській графіці автор виділив три періоди. Перший період – друга половина XVII ст., коли переважала ксилогравюра і поширився мідерит. Другий період – остання чверть XVII – перша чверть XVIII століть. Третій найвищий етап (до середини XVIII ст.) характерний поширенням різцевої гравюри на міді та офорту. Ф.С. Уманцев звернув увагу на розробку композицій титульних аркушів та діяльність граверів, які співпрацювали з чернігівською друкарнею[111]. У статтях археологів В.Я. Руденка та І.М. Ігнатенка йдеться про залишки будинку на західній терасі яру біля Іллінської церкви, знайдених під час археологічних розкопок 1992 і 2001 років. Автори вважають, що гіпотеза про знаходження першого приміщення Іллінської друкарні є достатньо обґрунтованою. На користь цього свідчать і фрагменти мідних дощок (кліше), з яких робились відбитки на сторінках книжок[112]. На думку І.В. Пархоменко, джерелом іконографії настінних розписів в Успенському соборі Києво-Печерської лаври після пожежі 1718 р. були книжки і гравюри чернігівської друкарні. У київських видпннях таких сюжетів нема[113].

Д.В. Степовик зазначив, що саме в друкарні Л. Барановича здійснена спроба ширшого запровадження гравюри на міді, а стиль бароко і його регіональні та національні

---

[109] Українська графіка XI – початку XX ст.: Альбом / Автор-упорядник А.О. В'юник. Київ: Мистецтво, 1994. С.66, 125.

[110] Ісаєвич Я. Д. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. С.24-249. Ісаєвич Я. Д. Видавничі осередки і друкарні. Історія української культури. У 5 т. Київ, 2003. Т.3. С.753-757.

[111] Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України: історичний нарис. Київ: Либідь, 2002. С. 292-306.

[112] Руденок В. Нове про друкарню чернігівського Іллінського монастиря (За результатами археологічних досліджень 2001 р.). Пам'ятки християнської культури Чернігівщини. Матеріали наук. конференції. Чернігів, 2002. С.44-47.

Руденок В. Я., Ігнатенко І. Нові дані про чернігівське друкарство часів Л. Барановича. Могилянські читання 2001 р. Збірник наук. праць. Київ, 2002. С. 173-179.

[113] Пархоменко І. В. Гравюри чернігівської друкарні XVII–XVIII ст. як джерело іконографії розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври. Могилянські читання. Зб. наукових праць. Київ, 2002. С.149-152.

вияви є вельми цікавими[114]. В книжках, присвячених розвитку давньої української графіки, Д.В. Степовик зупинився і на чернігівському періоді творчої діяльності визначних українських граверів[115].

Ступінь наукової розробленості проблеми не можна назвати задовільним. Наявні публікації мають фрагментарний характер і висвітлюють лише окремі аспекти. Найкраще вивчено видання чернігівської друкарні з бібліографічного боку. Твори граверів у чернігівських друках розглядались набагато менше і принагідно в контексті вивчення історії української графіки. Незважаючи на наявність досліджень, присвячених окремим напрямкам діяльності друкарні і творчості художників, досі відсутня спеціальна робота, присвячена комплексному вивченню графіки Чернігова зазначеного періоду.

Для висвітлення розвитку і особливостей графіки Чернігова 1680–1721-х років необхідно відтворити діяльність чернігівської друкарні того часу, встановити на основі наявних джерел її місцезнаходження у Чернігові, кількість працівників та їхню фахову приналежність. Необхідно розглянути гравірувальні мідні дошки чернігівської друкарні, що збереглися до наших днів, дослідити зображення пам'яток архітектури Чернігова та чернігівських чудотворних ікон в оригінальній і друкованій графіці зазначеного періоду. Важливе значення має аналіз гравюр на титульних аркушах книжок чернігівської друкарні 1680 – 1721 років та особливостей окремих видань і творчості художників-граверів, роботи яких друкувались у Чернігові.

Джерельну базу дослідження можна поділити на кілька груп. Її основу становлять оригінальні видання чернігівської друкарні зазначеного періоду, які зберігаються в бібліотеках, архівних і музейних установах, передовсім Чернігова та Києва. Стародруки доповнять законодавчі та нормативно-правові акти-документи щодо відкриття і діяльності друкарні. Важливе значення мають епістолярні джерела – листи фундатора друкарні чернігівського архієпископа Лазаря Барановича до різних осіб стосовно книгодрукування. Археологічні джерела дозволяють уточнити місцезнаходження чернігівської друкарні.

Початок роботи друкарні у Чернігові документально був оформлений «Універсалом» Лазаря Барановича про її влаштування та «Пунктами на спорядження друкарні». Обидва документи датовані одним днем 7 вересня 1679 р. В «Універсалі» йдеться, що привілеї на управління та налагодження роботи друкарні надано Семену Ялинському, який з молодих літ служив у Л. Барановича. Згадується, що раніше йому було дано 4 тисячі золотих і провіанту на спорядження друкарні в Новгороді-Сіверському, в якій вийшло чимало церковних і авторських книжок. Висловлена впевненість, щоб друкарня в Чернігові була при архієпископі та розширювала свою працю[116].

---

[114] Степовик Д. В. Гравюра другої половини XVI–XVIII століть. Історія українського мистецтва. У 5 т. Київ, 2011. Т. 3. С.671-699.

[115] Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. Київ: Наукова думка, 1986. 235 с.: іл. Його ж. Іван Щирський. Поетичний образ в українській гравюрі. Київ: Мистецтво, 1988. 159 с.: іл. Його ж. Українська графіка XVI–XVIII століть: еволюція образної системи. Київ: Наукова думка, 1982. 331 с.: іл. Його ж. Українська гравюра бароко. Київ: ТОВ «Видавництво Кліо» 2012. 485 с.: іл.

[116] Из Универсала Лазаря Барановича об организации типографии в Чернигове. 7 сентября 1679 г. Чернигову 1300 лет. Сб. док. и материалов / Сост. С. М. Мельник и др. Киев, 1990. С.46.

У «Пунктах» спочатку теж зазначено, що друкар С. Ялинський для влаштування друкарні отримав 4 тисячі золотих та інше на різні потреби, але обіцяного не виконав. Перш за все С. Ялинський обіцяв, що докладе всіляких зусиль для подальшої праці за наявності гідної винагороди і всього належного для роботи друкарні. Л. Баранович погодився на умови, викладені в «Пунктах», які засвідчили важливі моменти в діяльності друкарів та інших працівників. С. Ялинський вимагав повної влади в усіх справах друкарні, зважаючи і на думку власника. Обумовлено, що частку С. Ялинського із видань (100 примірників фоліантів, 150 – у чверть аркуша, 200 – у восьму частину аркуша) можна вільно продавати в усій чернігівській єпархії. Платня працівникам має нараховуватись з кожного конкретного видання.

Важливе значення має пункт про відливання літер. Указується, які потрібні для цього матеріали – олово, шпат, скло, залізо, дріб та вугілля. С. Ялинський зобов'язувався різати пуансони з доброї сталі і відбивати матриці. Пуансон – це випукле дзеркальне зображення літери чи знака, який треба вбити молотком в мідну пластину, щоб залишити в ній заглибину. В неї і виливали літеру. Для цього і потрібні олово, шпат, скло і залізо, надані власником друкарні. З маєтків власника мають бути надані дрова, смола на коптіння сажі для друкарської фарби, порошки для оліфи, оліфа і лляне насіння. На кошти архієпископа закуповується кіновар (цинобра) для друкування книжок у два кольори.

У наступному пункті йдеться про масло для змащування пресів. Якщо працюють два преси, то на два дні потрібна кварта, а якщо один – пів кварти. Таким чином стала відомою наявна кількість пресів у чернігівській друкарні в 1679 р. Дошки для форт і заставок передбачалось гравірувати коштом Л. Барановича. Цікава умова про несплату за роботу учням (помічникам) С. Ялинського за час навчання, але залишити забезпечення одягом. Є пункт щодо соціального захисту працівників друкарні. В разі відсутності роботи люди залишаються на утриманні. А якщо не буде роботи і люди розійдуться, то з появою замовлень негайно виділити кошти Л. Барановича. Для виконання кожної роботи необхідно виділити десять великих кухлів (кварт) меду, пиво і горілку. С. Ялинський домігся для себе млина, греблю якого підправляти повинні кріпаки із маєтків Л. Барановича. В останньому пункті записано, що для спадкоємця С. Ялинського цей договір залишається в силі повністю. В кінці цього документа зазначено, що він написаний 7 вересня 1679 р. в Чернігові при кафедрі архієпископській[117].

Із «Пунктів про спорядження друкарні» можна довідатись, що С. Ялинський не лише здійснював загальне керівництво, а також сам працював як словолитник, друкар і гравер. Відомостей про особу С. Ялинського збереглося не дуже багато. В літературі можна знайти лише побіжні згадки, а в енциклопедичних та довідкових виданнях дуже коротко сказано про його життя й діяльність. Головним джерелом залишаються твори за його

[117] Лазаревский А. Два документа к истории черниговской типографи. Киевская старина. 1886. №11 (ноябрь). Т.16. С.571-579. Пункти щодо впорядкування друкарні (в Чернігові). Чернігівські Афіни. Передмова, упоряд. текст. матеріалу, комент. до нього А. Макарова. Київ,2002. С. 267-270.

підписом. Місце і дата народження С. Ялинського невідомі. Вважається, що він помер після 1695 року. Певний час служив писарем у Л. Барановича, виконував важливі доручення не лише архієпископа, а й гетьмана (наприклад, 1693 р. їздив до Москви). Семен Ялинський був дрібним шляхтичем – товаришем Чернігівського полку. Мав незначну власність у Чернігові та біля нього. Її становили частки млинів та нив. У 1694 р. отримав у володіння село Жукотки (нині Чернігівського району Чернігівської області). У документах початку XVIII ст. згадуються Павло Семенович та Яків Семенович Ялинські, які були, мабуть, синами Семена Ялинського. Обидва були військовими товаришами Чернігівського полку. Брати судилися між собою в 1717 р. за володіння спадковим двором у Чернігові та в селі Жукотки. У цьому ж селі у 1694 р. Павло Полуботок купив «грунт» з будинком. У 1728 р. Яків Полуботок (син Павла Полуботка) придбав частину землі у шляхтичів Ялинських в згаданому селі Жукотки[118]. Розпродаж землі і майна синами С. Ялинського свідчив про невдалі сімейні справи. Тому не випадково в документах пізніших часів це прізвище не зустрічається.

Особові герби представників козацької старшини недостатньо досліджені. Герб С. Ялинського став відомим завдяки тому, що він своїм підписом і печаткою затвердив тестамент (заповіт) чернігівського полковника Якова Кіндратовича Лизогуба від 25 травня 1698 р. Оригінал цього документа зберігається у фондах Чернігівського обласного історичного музею ім. В.В. Тарновського (інв. № АЛ – 553). Його текст опубліковано[119].

Заповіт закріплений трьома печатками – самого полковника Якова Лизогуба, Семена Ялинського та «отамана чернігівського» Мартина Половецького. Для нас найбільший інтерес являє саме печатка з гербом С. Ялинського. Вона має овальну форму (вертикально видовжену) розміром 15 х 13 мм. На щиті зображений меч вістрям донизу. Обабіч леза внизу два півмісяці. Над мечем – шолом з короною, яка має три страусиних пір'їни. З обох боків корони великі літери «С» і «Я», які означають – Семен Ялинський. На печатці С. Ялинського ще один польський герб «Остоя», наданий 1069 р. королем Болеславом рицарю Остої за мужність. Відомостей про нобілітацію С. Ялинського поки що немає. На думку І.М. Ситого, завдяки енергії та спритності С. Ялинський просто присвоїв собі цей герб, а також отримав маєтності і звання «товариша полку Чернігівського». Нижня частина герба на згаданій печатці погано збереглася. Можливий варіант – замість пів місяців були зображені дві річки. В цьому випадку буде герб «Копасина». Але в будь-якому разі це герб польського походження[120]. Нелегко йшла робота друкарні. В 1684 р. в листі до ігумена київського Миколаївського монастиря В. Ясинського Л. Баранович

---

[118] Кривошея В. В. Козацька старшина Гетьманщини: енциклопедія. Київ: «Стилос», 2010. 7822. Його ж. Українське козацтво в національній пам'яті. Чернігівський полк: Монографія. У 2 т. Київ: ДП «НВЦ «Пріоритети», 2012. Т.1. С.173-174.

[119] Тестамент Якова Кіндратовича Лизогуба (15.05 1698 р.)/ Передмова і публікація І. Ситого. Пам'ять століть. 1996. №3. С.10-14.

[120] Ситий І. З чернігівської сфрагістики. Знак. Вісник українського геральдичного товариства. 1994. Число 6 (липень). С2.

писав: «Моя друкарня ледве рухається. Горе мені! Не знайду людини спроможної, а сам з кожним днем слабшаю»[121].

Про роботу С. Ялинського у друкарні висловився її власник Л. Баранович у своєму листі до гетьмана І. Мазепи від 7 лютого 1689 р. На той час С. Ялинський був уже усунутий від роботи і поскаржився гетьману з цього приводу. Цей лист став відповіддю на скаргу С. Ялинського, який звернувся до гетьмана І. Мазепи під час його перебування в Чернігові на початку 1689 р. Л. Баранович називає в листі С. Ялинського «колишній наш друкар», який вже кілька років турбує його. Автор листа нагадує, що для влаштування друкарні дав йому 4 тисячі і щоб на ці ж гроші надрукував книжку під назвою «Труби». Але С. Ялинський не знав справи і почав їздити до Вільнюса на навчання і пошуки друкарського устаткування. Л. Баранович був змушений заплатити ще 4 тисячі золотих для того, щоб надрукувати «Труби» у друкарні Києво-Печерської лаври. С. Ялинський у Новгороді-Сіверському видав три тисячі підручників, продав їх і разом з архімандритом новгород-сіверського монастиря М. Лежайським мав прибутку більше, ніж півтори тисячі. Все це було зроблено без відома власника друкарні Л. Барановича. Надалі вони теж залишали собі дві третини прибутку. Після цього архієпископ перевів друкарню до Чернігова головним чином для друкування своїх творів. Уже в Чернігові С. Ялинському надано млин за містом, який був оцінений тоді у 3 тисячі золотих. Крім того для нього купили садибу з будинком за 300 золотих.

Причинами усунення С. Ялинського з друкарні Л. Баранович називає його недбальство у навчанні, неспроможність зробити потрібний сплав металу для відлиття літер, чим заподіяв значні збитки. Щоразу для кожної книжки він по-новому відливав літери, а це коштувало чимало. А якщо друкував повторно (переважно Псалтирі та молитовники), то ніхто не хотів навіть дивитись на ті книжки і цим дискредитував друкарню. Не вмів готувати друкарську фарбу, і надруковані літери можна було стерти рукою. Тоді Л. Баранович запросив з Вільнюса майстра Лукаша, який знайшов викинутий біля двору С. Ялинського метал для літер і використав його в роботі[122].

За три тисячі золотих Лукаш налагодив роботу друкарні, навчив ченців готувати друкарську фарбу та відливати літери. Але в 1689 р. його вже не було серед живих, а продовжили працю навчені ним чернігівські ченці[123]. Відомо, що на початку XVIII ст. у Чернігові у місцевій друкарні працювали складачі Віктор та Іоїль, а «справщиком» був Аверкій[124].

---

[121] Письма преосвященного Лазаря Барановича. Изд 2-е. Чернигов: Типография Ильинского монастыря, 1865. С.225.

[122] Вибрані листи Л. Барановича / Пер. Пасса Вадима. Чернігівські Афіни. Передмова, упоряд. текст. матеріалу, комент. до нього А.Макарова. Київ, 2002. С. 120-123.

[123] Огієнко І. І. Історія українського друкарства. Упоряд. автор історико-біографічного нарису та приміток М. С. Тимошик. Київ: Либідь, 1994. С.346.

[124] Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. Львів: Вид-во львівського університету, 1971. С. 21.

Друкування книжок в XVII – XVIII століттях було справою нелегкою і трудомісткою. Вона потребувала багатьох фізичних зусиль, належного устаткування, великого асортименту матеріалів та майстрів різних спеціальностей. Недарма український поет XVIII ст. Климентій Зіновіїв у своєму вірші «О друкарях, що книги друкують» писав:

Чи (р)ство же ся знайдует оных то ремесло.
але ускрутно вельми оно и тяжестно.
А особливо ногам очам неспокойно:
и не обретается в работе покойно.
Поневаж бо як начнут потягати прасы:
Аж на главах их вскоре мокры станут власы.
Зачавши бо мусят ся до поту труждати:
аж разве в нощи могут из мало поспати[125].

Як бачимо, робота вимагала великих зусиль як фізичних, так і розумових. Особливо важко було тим, хто працював біля пресів. Тому спочатку деякий час друковані книжки коштували набагато більше, ніж рукописні. Документів, які б висвітлювали процес книгодрукування та роботу окремих майстрів в Україні, збереглось не дуже багато. Вони в загальних рисах оповідають про майно друкарень та устаткування. Це стосується переважно Західної України – друкарні І. Федорова та її спадкоємниці братської друкарні.

Серед документів, зібраних на Сіверщині в середині XIX ст., є опис чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря 1767 р., який включає й розповідь про друкарню та її працівників. Нині документ зберігається в колекції М. Гожковського у відділі рукописів Бібліотеки Польської Академії наук у Кракові (збірник № 261.– Т.2.– Арк. 31 зв., 33). Спершу зазначено, що працівники друкарні працюють на монастирських харчах і у своєму одязі. Щодо кожного з них подаються дані про сімейний стан та здоров'я. Спочатку названо двох «зицарів» (складачі літер, «наборщики»). Це – Семен Денисович Синявський, уродженець містечка Синявка Синявської сотні Київського полку. Мав на той час 26 років, неодружений, здоровий. Другий – Григорій Григорович Стиринський, уродженець містечка Мрин Мринської сотні Київського полку, двадцяти двох років, син священника, неодружений, здоровий. Далі в списку зазначено фахівця прастайтера (мабуть, «прас-майстер» – друкар у вузькому розумінні слова, виконував тиснення аркушів). Це – Йосип Григорович Филіпович, уродженець села Семенівка Березанської сотні Переяславського полку, тридцяти років, козачого звання, неодружений, здоровий.

Список продовжується іменами двох «батіжчиків» (батийщик, батирщик), завдання яких полягало в нанесенні фарби на форми для друку. Це – Артем Григорович Соболевський, уродженець села Дроздівка Салтиково-дівицької сотні Ніжинського полку, двадцяти восьми років, козачого роду, неодружений, здоровий та Семен Йосипович Гарбаровський – уродженець міста Києва, сорока років, міщанського походження, сімейний стан не зазначено. Згадуються також два палітурники, які працювали у своєму одязі на

[125] Зіновіїв К. Вірші. Приповісті посполиті. Київ: Наукова думка, 1971. С.144.

монастирських харчах, а платню отримували за виконані одиниці роботи. Йдеться про Сидора Наумова – уродженця містечка Новгородка (Новгорода-Сіверського) Новгородської сотні Стародубського полку), 56 років, сина священника, здорового. Другий палітурник – Василь Петрович Чернявський родом із Чернігова, сорока років, звання посполитого, неодружений, здоровий.

У кінці цього документа вміщені деякі відомості про приміщення чернігівської друкарні. В 1767 р. вона знаходилась біля Троїцько-Іллінського монастиря. Всі приміщення поставлені з дерева. Окремо зазначено, що келія керівника була невеликою. Дві «избы» друкарні мали по дві літні «горницы», а третя внизу була з коморами. «Тисарня» (точніше гісарня – майстерня для відлиття літер) мала кухню та дві комори і знаходилась у незадовільному стані. Палітурники працювали у двох «избах» з коморами, що перебували в незадовільному стані[126].

Відомостей про граверні майстерні при друкарнях майже нема. На думку Я.П. Запаска, їх мали найбільші друкарні, та й то не завжди. Рисувальників, які готували зображення, називали «изобразителі» (в Росії «знаменщики»). Граверів на міді називали «коперштихатори» чи «гридеровщики», а граверів на дереві «різники». Гравери найчастіше групувались навколо друкарень і працювали за контрактами (угодами) в різних містах[127]. У Чернігові друкувались твори граверів на дереві Костянтина, Кузьми К (ККК), Якова Сацького, Макарія Синицького, Никона Фігурського. Граверами на міді були Інокентій Піддубний, Іван Стрельбицький. Окремо треба назвати таких видатних майстрів, як Никодим Зубрицький, Леонтій Тарасевич і Іван Щирський.

У чернігівській друкарні працювали не лише згадані фахівці. В згадуваних «Пунктах на спорядження друкарні» 1679 р. в складі «товариства куншту типографського» згадується «потребнейший товариш», «способний до полщизны руського писма», і вимагається для «зодержанья его прибавити звеш інших прикладки, скилко книжок», тобто частину тиражу друкованих видань, яку він міг би продавати на власну користь. Зіставлення цього з відомим фактом написання І. Величковським між 1680 – 1683 роками віршів на честь Л. Барановича від імені «товариства» чернігівської друкарні дало можливість зробити припущення про те, що Іван Величковський в Чернігові працював саме у друкарні[128].

Спочатку книжки в Чернігові друкувались на папері іноземного походження. У виданнях «Руна орошенного» 1696 і 1697 років є філігрань, що зображує храм, вельми подібний до Троїцького собору чернігівського Трпоїцько-Іллінського монастиря. Це може

---

[126] Мицик Ю. А. До історії чернігівської друкарні XVII–XVIII століть. Текст опису чернігівської друкарні 1767 р. Література та культура Полісся. Особливості розвитку культури Полісся XIII–XX століть та її діячі. Ніжин, 1997. Вип. 8. С.18-20.

[127] Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. Львів: Вид-во львівського університету, 1971. С.25.

[128] Колосова В.П., Крекотень. До питання про життя і творчість Івана Величковського. Величковський І. Твори. Іван Величковський. Київ, 1972. С.16-36.

засвідчувати наявність власного виробництва паперу. У присвяті до чернігівського видання «Зерцало от писания божественного» 1705 р. йдеться і про папірню. «Подает катедра богоспасаемого града Чернигова всем обретающимся во вселенней ... от паперне по вашему панскому благоволению построенной и рейментарским преповажным подтверждением в векопомные лета укрепленной папер...». Водяні знаки тут відтворюють герби гетьмана І.М. Мазепи і чернігівського архієпископа Івана Максимовича. Документи засвідчують існування двох паперових млинів, що належали чернігівському Троїцько-Іллінському монастирю. У «Відомості» про ріки Чернігівського полку зазначено: «На той же реке (Немилне) того же (Троїцько-Іллінського) монастыря состоит две паперне и при оных двух папернех мельниц две»[129].

З часом робота чернігівської друкарні налагодилась, і побачили світ цікаві і оригінальні літературні твори та книжки богослужбового призначення, оздоблені працею художників і граверів. Про визнання і авторитет друкарні свідчить і такий факт. В 1701 р. Петро І «указал из Приказа книгопечатного дела послать в Киев и Чернигов книгопечатного дела знаменщика Михаила Дмитриева ... для учения книжному печатному делу, составливанья чернил и всякого книжного урядства»[130].

Про точне місцезнаходження друкарні у Чернігові довгий час нічого не було відомо. Деякий час будинком друкарні вважалась мурована будівля біля Іллінської брами огорожі монастиря на схід від Троїцького собору. Мабуть, вперше про місце друкарні написав Ф. Гумілевський, спираючись на опис чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря 1776 р. Там було сказано, що за монастирською огорожею з північного боку знаходився друкарський двір з різними приміщеннями для роботи і робітників. У тому самому місці знаходився і сад[131].

Дані документа 1776 р. були підтверджені археологічними дослідженнями на території Іллінського монастиря в Чернігові. Ще у травні 1992 р. експедиція Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній» віднайшла залишки споруди у гирлі Іллінського яру навпроти входу до Іллінської церкви. Археологічні знахідки допомогли датувати пам'ятку кінцем XVII – початком XVIII століть. Зробити остаточні висновки вдалось після проведення повномасштабних досліджень улітку 2001 року. Пам'ятка була досліджена практично повністю. Виявилось, що це був одноповерховий будинок з дерева площею близько 100 кв. метрів. Мав типову для тогочасних житлових і адміністративних споруд планову побудову і конструкцію. Віднайдена будівля складалась із трьох головних

[129] Ведомость ... какие в полку черниговском реки и речки имеются ... 1754 года Августа 25 дня / По материалам А. М. Лазаревского. Труды Черниговской губернской архивной комиссии. Чернигов,1908. Вып. VII. С.27. Каменева Т. Н. Книгопечатание в Чернигове (1646–1818). Проблемы источниковедения. Москва, 1959. VIII. С.280-281.

[130] Указ Петра I о направлении в киевскую и черниговскую типографии знаменщика из Москвы Михаила Дмитриева для обучения книгопечатному делу. 20 февраля 1701 г. Чернигову 1300 лет. Сб. документов и материалов / Сост. С. М. Мельник. и др. Киев, 1990. С.50.

[131] Гумилевскмй Ф. Черниговский архиерейский дом (В закрытом Ильинском монастыре). Историко-статистическое описание Черниговкой епархии. Чернигов, 1873. Кн. 2. С10.

кімнат та прибудови збоку. Найбільша кімната площею 30 кв. метрів знаходилась на місці сіней. Обабіч – ще трохи менші кімнати площею 25 кв. метрів. Ганок прилягав до причілкової стіни центральної кімнати. Він виходив до краю тераси і мав сходи, що вели до дна яру. Дві кахляні печі обігрівали головну кімнату, а самі вони знаходились у двох інших кімнатах. Із західного боку впритул до споруди знаходились невеликі приміщення. Тут підлога зроблена із цегли початку XVIII ст., а в головних кімнатах цегла останньої чверті XVII ст. В цих невеликих кімнатах знаходились печі для виробництва. Про призначення будівлі свідчать знахідки різних шлаків, керамічне сопло, різець, ножиці, уламки мідних друкарських дощок. Тому з'явилось припущення про належність цієї споруди до чернігівської друкарні, яка була переведена із Новгорода-Сіверського 1679 р. В головній кімнаті зафіксовані прямокутні відбитки у цегляній підлозі дерев'яних пресів. Знайдені також злитки свинцю і олова, які входили до складу «гарту» – сплаву для лиття літер. Фрагменти друкарських дощок належать до різних кліше, які мали зображення з обох боків (Святий Микола, ікона «Іллінської Богоматері», Іоанн Богослов)[132].

Треба зауважити, що з 1688 р. завдяки клопотанням Л. Барановича чернігівська єпархія отримала незалежність від Київського митрополита. Московська ж духовна влада на роботу друкарні не звертала уваги. 1710 р. в Чернігові надрукували твір протестантського богослова і письменника Йоганна Гегарда (1582 – 1637) «Богомисліє». Переклав текст чи редагував його чернігівський архієпископ І. Максимович. Наступного 1711 р. цей твір двічі побачив світ у Чернігові. Після набуття популярності цієї книжки у лютеран її заборонили в 1720 р. В результаті «розыску» виявилось, що в Чернігові друкували книжки також на замовлення старовірів. Мається на увазі «Псалтир» 1717 р., який є точною копією могилівського видання «Псалтиру», виданого теж на прохання старовірів. Кілька років вивчали діяльність чернігівської друкарні. 21 лютого 1721 р. вийшов Указ Синоду про підпорядкування київської та чернігівської друкарень безпосередньо Синоду і заборону друкувати без його дозволу. Регулярно видавати книжки чернігівська друкарня змогла лише з 1743 р. [133].

У перший період діяльності чернігівської друкарні з 1680 р. до 1721 р. за даними каталогу Т.Н. Камєнєвої вийшли з друку 77 видань кількома мовами різного характеру і обсягів[134]. Я.П. Запаско та Я.Д. Ісаєвич у згаданих каталогах українських стародруків до цього переліку додали ще 8 видань. Серед них є такі, що відомі лише за згадками чи описами. Таким чином, з 1680 р. до 1721 р. (тобто за 41 рік) у чернігівській друкарні за перший період її діяльності побачили світ 85 видань.

---

[132] Руденок В. Нове про друкарню чернігівського Єлецького монастиря (за результатами археологічних досліджень 2001 р.). Пам'ятки християнської культури Чернігівщини. Матеріали наукової конференції., Чернігів, 2002. С.44-47. Руденок В. Я., Ігнатенко І. Нові дані про чернігівське друкарство часів Л. Барановича. Могилянські читання 2001 р. Зб. наукових праць. Київ, 2002. С.173-179.

[133] Каменева Т. Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания. Гос. ордена Ленина библиотека СССР им. В.И. Ленина. Труды. Москва, 1959. Т. 3. С.236-239.

[134] Там само. С. 256-302.

Ілюстрації та орнаментика чернігівських видань являють собою значну художню цінність. Але у більшості випадків роботи граверів залишились без підписів. Іноді зустрічаються монограми чи ініціали авторів. Штихарі працювали як у техніці гравюри на дереві, так і на металі. Жодної дерев'яної дошки до наших днів не збереглося. Деякі ж мідні гравірувальні дошки чернігівської друкарні збереглися. Вони були знайдені випадково у вересні 1907 р. у ризниці чернігівського Єлецького монастиря. До того часу дослідники про них нічого не знали. Дошки надійшли на виставку XIV Археологічного з'їзду, який відбувся в Чернігові у серпні 1908 р. Короткі відомості про знайдені 11 мідних гравірувальних дощок і один фрагмент вмістили без підпису автора (професора Київської духовної академії М.І. Петрова) в «Трудах Черниговского предварительного комитета по устройству XIV Археологического съезда в г. Чернигове» з додатком із десяти відтворених ручним способом у друкарні губернського земства зображень на гравірувальних дошках (ілюстрації без нумерацій і підписів). Зазначалось, що зображення на дошках не вдалося знайти у виданнях чернігівської друкарні XVIII ст. Зроблено припущення, що дошки відносяться до того часу, коли чернігівська друкарня зазнавала утисків від влади, а сумнівні зразки творів були передані із друкарні до чернігівського Єлецького монастиря. Наголошувалось на потребі подальших досліджень дощок і зазначалось, що після закінчення роботи Археологічного з'їзду дошки повинні бути передані до Чернігівського єпархіального давньосховища[135].

Короткий опис віднайдених дощок із міді для «Каталога выставки XIV Археологического съезда в г. Чернигове» також зробив професор Київської духовної академії М.І. Петров. Він помістив відомості про одинадцять мідних дощок та один фрагмент, майже ті ж самі, що і в попередній публікації. Додано опис двох різьблених дощок із дерева та двох мідних для друку, які надійшли, мабуть, із єпархіального давньосховища[136]. Згодом гравірувальні дошки були передані до Чернігівського єпархіального давньосховища. Відбитки деяких мідних дощок були опубліковані[137]. В 1914 р. М.І. Петров у київському виданні ще раз опублікував уже відомі нам описи гравірувальних дощок із ризниці чернігівського Єлецького монастиря[138]. П.М. Попов переповів відомості про долю гравірувальних дощок від їхнього знайдення у 1907 р. до передачі їх до Чернігівського єпархіального давньосховища[139].

---

[135] Гравировальные доски Черниговской Ильинской типографии. Труды Черниговского предварительного комитета по устройству XIV Археологического съезда в г. Чернигове. Чернигов: Типография губернского земства, 1908. С.179-180: іл.

[136] Каталог выставки Археологического съезда в г. Чернигове / Под ред. П.М. Добровольского. Чернигов: Тиография губернского правления, 1908. С.13-16 (відділ стародруків).

[137] Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории. Киев: Фото-литотипография «С.В. Кульженко», 1911. 207 с.:ил.

[138] Петров Н. И. Старинные южнорусские гравировальные доски типографий Киево-Печерской, Ильинской Черниговской и Почаевской. Искусство в Южной России. Графика. Живопись. Художественая промышленность. Киев. 1914. №3-4. С.93-94.

[139] Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. С.40, 43, 50.

А.О. В'юник опублікував гравюру-панегірик Михайлу Борковському, помилково вказавши, що вона присвячена наказному гетьману В. Борковському (мабуть, В.А. Дуніну-Борковському). Хоча в напису в нижній частині композиції прямо вказується на Михайла Борковського – сина Василя Дуніна-Борковського. Автор зазначив, що це – дереворіз, коли насправді це мідьорит, і гравірувальна дошка збереглась. А.О. В'юник назвав цей твір роботою невідомого гравера, хоч і на ілюстрації добре видно підпис автора – видатного художника Никодима Зубрицького [140].

В. Александрович при публікації цього відбитка коротко розповів про походження дошки. Він зазначив, що дошка і примірники гравюри не виявлені. Подано текст напису в гравюрі Никодима Зубрицького. Автор спирався лише на матеріали із видання «Труды Черниговского предварительного комитета» 1908 р.[141]. Помилкове твердження, що згадана гравюра на честь Михайла Борковського є дереворізом, потрапило і до інших видань. Ю.М. Звєздіна для інтерпретації клейм ікони «Іллінської Богоматері» 1696 р. використала і зображення на гравірувальних дошках чернігівської друкарні[142].

Отже, одразу після знайдення в 1907 р. у ризниці чернігівського Єлецького монастиря гравірувальних мідних дощок чернігівської друкарні на них звернули увагу дослідники. Цьому сприяла і підготовча робота для проведення в Чернігові XIV Археологічного з'їзду у серпні 1908 р. Професор Київської духовної академії М.І. Петров підготував короткий опис дощок, який був опублікований в кількох виданнях 1908 і 1914 років. Важливе значення має публікація відбитків з дощок у 1908 і 1911 роках. Зображення на гравірувальних дошках не вдалося віднайти у виданнях чернігівської друкарні. Зроблено припущення про належність мідних дощок до того періоду, коли друкарня зазнавала утисків від влади, і тому сумнівні зразки передані до ризниці Єлецького монастиря. Протягом довгого часу до дощок та зображень на них дослідники не звертались. Лише з кінця 1960-х років почали публікувати композиції з мідних дощок. Більшість авторів публікацій не знали, що дошки збереглися до наших днів. Ілюстрації ж брали із попередніх видань. Висловлено припущення про авторство Івана Щирського щодо серії гравюр із зображеннями Богородиці з деревами. Зображення на гравірувальних дошках були використані для інтерпретації клейм ікони «Іллінської Богоматері» 1696 р. Отже, стан вивченості мідних гравірувальних дощок чернігівської друкарні не можна назвати задовільним. Необхідно відтворити їхню історію від знайдення в 1907 р. до наших днів, розглянути сюжети зображень, звернутись до атрибуції і авторства творів, стану їхньої збереженості.

---

[140] Українська графіка XI–початку XX ст: Альбом. Автор-упорядник А.О. В'юник. Київ: Мистецтво, 1994. С.125.

[141] Александрович В. Портрет Михайла Васильовича Борковського. Український портрет XVI–XVIII ст.: Каталог-альбом. Автори-уладачі Г. Бєлікова, Л. Членова. Вид.2-е. Київ, 2006. С.308-309.; №410.

[142] Звездина Ю.Н. Отражение Азовской победы в аллегорических клеймах иконы «богоматерь Ильинская Черниговская» 1696 г. «Воинство земное – воинство небесное». Материалы XVIII Всероссийской научной конференции памяти Святителя Макария. Посвященная 65-летию Великой Победы. Можайск, 2011. Вып. XVIII. С.226-234.

Мідні гравірувальні дошки чернігівської друкарні були випадково знайдені у вересні 1907 р. у ризниці чернігівського Єлецького монастиря, Згодом вони надійшли до виставки XIV Археологічного з'їзду, який проходив у Чернігові протягом серпня 1908 р. Після завершення роботи з'їзду гравірувальні дошки передали до Чернігівського єпархіального давньосховища. Згодом вони потрапили до Чернігівського історичного музею. У зв'язку з утворенням у 1983 році Чернігівського художнього музею деяка частина дощок у 1984 р. опинилась у його фондах. У 2008 р. їх повернули до Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського, де вони всі нині і зберігаються.

Серед колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського є гравірувальні дошки, які мають підписи знаних митців. Перш за все треба назвати видатного українського гравера на дереві і міді Никодима Зубрицького (1688 – 1724 рр.). Його роботи друкувались у Львові, Києві та Чернігові. Працював також для Унева й Почаєва. Відомо близько 400 творів переважно на біблійні сюжети для книжкових видань[143]. Штихелю Н. Зубрицького належить гравюра на міді «Портрет Михайла Борковського». Мідна дошка з цією композицією знаходиться в Чернігівському історичному музеї імені В.В. Тарновського (Інв. № ХП – 32). Її розмір (25,2 х 15,3 см) свідчить про те, що вона, мабуть, планувалась для друку у книжці у половину аркуша. Але могла існувати і як самостійний твір. Уся композиція обведена лінійною рамкою. Лише вгорі ця рамка дещо втрачена. У верхній частині пластинки поєднались дві композиції – Новозавітної Трійці та Покрови в православному варіанті. Нижче собор архангела Михаїла – небесного патрона портретованого Михайла Васильовича Борковського. Архангел з крилами тримає в лівій руці круглий щит з написом «Кто яко Бог». Саме так звучить його ім'я давньоєврейською мовою. Права рука Михаїла підтримує зверху портрет М.В. Борковського у круглій рамці із лавровим листям, що символізують славу. Представлене поясне зображення досить молодого чоловіка у вбранні козацької старшини. У лівій руці він тримає пірнач, а правої не видно. Зачіска «під черепок» та округле обличчя, мабуть, усі індивідуальні риси портретованої особи. Тому можна сказати, що перед нами портрет-панегірик. Під портретом – фамільний герб з лебедем і літерами М і Б (Михайло Борковський). У нижній частині в обрамленні окремої рамки вміщено текст у вісім рядків: «Бодроє Защищенїє Стаго Михаила Воєводи Хоров Аггских / Патрона и во всєм тщатєлного Хранитєла Его Млсти Пана Михаила Борковского / цветущой Отрясли Блжєнія Памяти Блгороднаго Пана Василіа Борковского / Обозного Єнералного Изображенно. / Млть нєописанна й Блгость прємнога ІС Хрта ншєго всєщєдраго БГА / Едина дадє стража члвєчєской Твари Да нє падєт напрасно на смєртніє мари Тебе же Мнози служат Агглскіє Лики Да нє прєткнєши ноги о камін во веки / Ниже та где карает тяжких скорбей горє. Покриває МРІА Блгодати Морє». Нижче рядком підпис автора: «Всєхь Благь Рачитєл Никодим Зубрицкі». Відомостей про М.В. Борковського збереглось мало. Він згадується в документах 1706 – 1719 рр. Помер до 1727 р.[144].

[143] Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. С.40-42.
Митці України: Енцикл. довідник / За ред. А.В. Кудрицького. Київ: УЕ, 1992. С.271-272.
[144] Модзалевский В.Л. Малороссийский родословник. Киев, 1908. Т.І. С.487.

У тексті на гравюрі батько М. Борковського Василь Дунін-Борковський згадується як померлий. Відомо, що його смерть настала 4 березня 1702 р.[145]. Отже, гравюра на мідній дошці була створена після 1702 р. і до смерті Н. Зубрицького, тобто до 1724 р.

Гравер упевнено окреслює різцем лінії обрисів фігур і предметів. Такими ж лініями позначені промені від Бога Святого Духа, що йдуть донизу. Штрихи покладені на тінях та на тлі портрета М.В. Борковського. Вправно виконаний шрифтовий напис у нижній частині композиції. Розмір літер поступово зменшується в кожному нижньому рядку. Мабуть, гравер не зміг одразу визначити для них розмір і, щоб вмістити текст, почав зменшувати висоту літер. Можна припустити, що за зразком цієї гравюри у першій половині XVIII ст. невідомий художник створив живописну композицію (87 х 57 см), яка має невеликі відмінності, продиктовані більшими розмірами. Знаходиться в Національному художньому музеї України в Києві[146].

З другого боку цієї дошки графічна композиція належить іншому граверу. Підпис відсутній і його ім'я зараз назвати не можливо. У верхній частині на хмарах Новозавітна Трійця – Бог-отець, Бог-син і Святий Дух. Обабіч них херувими. Нижче – пагорб з деревами. На ньому в центрі фонтан, з якого чотири струмені води збігають донизу. Біля підошви пагорба невисокий парапет з балясинами. В його центрі вхід через східці до арки з рослин. Перед нею стоїть жінка з розведеними руками. Права рука тримає лавровий вінок, а ліва – корону. Навколо голови сяйво. Написи і підпис автора відсутні.

Ще одна гравірувальна дошка має підпис майстра (Інв. № ИМ 736). Внизу під зображенням зберігся напис: «Іоаннь Зорицький 1758 года ^ v 20». Роки життя гравера невідомі. Можна вважати, що він працював у середині XVIII ст. П.М. Попов назвав автора чернігівським гравером, а пізніше про нього писали як про українського гравера, який працював у Чернігові. Відома лише ця одна його робота[147]. Розміри дошки (17 х 13 см) свідчать про призначення ілюстрації для книжки у половину аркуша. Зображення Богородиці з дитиною вміщено у майже овальну раму, яку у верхній частині обрамляють і вкривають буйні рослини з квітами. Внизу ж рами бачимо фрагмент пишного різьблення на дереві іконостасу зрілого українського бароко.

З другого боку цієї дошки маємо композицію, в центрі якої Іоанн Дамаскін сидить за столом всередині приміщення. Перед ним розкрита книжка. У правій руці тримає гусяче перо. На ньому поряд з книжкою чорнильниці. Точно передані архітектурні деталі інтер'єру. Прокреслена кожна цеглина мурування стіни. У правому горішньому куті ікона Богоматері з дитиною. Існуюче припущення про те, що це ікона «Іллінської Богоматері» не має достатніх підстав. Під образом на тканині напис: «Руки моя исцеление приемь прочее жизни моея Бце Дво, в песнех воспеваю тя». Це – вправна робота невідомого гравера. Для якого видання призначена гравюра, поки що невідомо.

[145] Там само. С. 486.

[146] Адруг А.К. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Чернігівський ЦНІІ, 2013. С.106-108.

[147] Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. С.40.

Серед чернігівської колекції є дві мідні дошки з підписом гравера «Іліодор». Це – роботи Якова Таляревського, який в чернецтві отримав ім'я Іліодор. Він співробітничав з чернігівською друкарнею в середині XVIII ст.[148]. Перша дошка (Інв. № ХП – 33) має зображення з обох боків. Її розміри – 26 х 15,5 см. З одного боку композиція «Старозавітна Трійця». На задньому плані будівлі. Внизу поза гравірувальною площею підпис майстра: «1757. I. Iliodor № 2». Із зворотного боку робота іншого автора, де зображена Богородиця поряд з деревом. Вона стоїть на кістяку людини, яка тримає в руках стрілу. В лівому горішньому куті звивиста стрічка, призначена для напису. Його відсутність свідчить про незавершеність роботи. Підпис майстра відсутній.

Інша робота Я. Таляревського (Інв. № ИМ 737) має більші розміри (30 х 20 см). Вгорі поєднані композиції Новозавітної Трійці і Коронування Богородиці. В центрі І. Дамаскін на колінах. У правій руці він тримає сувій з написом:

«Сый одесную силы, предстоящу вину
Одесную Царицу, яко Матерь Сыну,
Оуслышав молящую, даждь моей деснице
Похвалная писати Мтри Црице».

Нижче дата «1756 году», а поза рамкою «№ 1» «Іліодор». Дошка виконана для чернігівського видання «Октоїху» 1757 р. На звороті дошки зображення відсутнє.

Мідна дошка (Інв. № ИМ 740) розміром 26 х 15,5 см має зображення з обох боків. З одного боку на серпі місяця і хмарах бачимо Богородицю на повний зріст. У її правій руці – гілка з квітами, в лівій – держава, що уособлює зображену як Володарку Світу. По праву руку від неї сидить чоловік, який має на голові пісочний годинник з крилами – уособлення лету часу. За ним дерево. Вгорі стрічка (бандероль) без напису. Підпис гравера відсутній. З другого боку дошки на хмарах Богородиця на повний зріст тримає на розведених руках омофор. Одночасно правою рукою увінчує пальму короною, а лівою гілку. Внизу ліворуч від стовбура сонце заходить за гору. Праворуч – двоє подорожніх ідуть берегом, а перед ними водою пливе човен з людьми під вітрилом. Угорі стрічка без напису. Підпис гравера відсутній.

Мідна дошка (Інв. № ИМ 738) розміром 26 х 15,5 см має з одного боку зображення крилатої Богоматері на хмарах і являє собою західний варіант композиції «Покрова». Над нею сяюче сонце, праворуч дерево. Вгорі стрічка без напису. Підпис гравера відсутній. З іншого боку цієї дошки бачимо Богородицю, яка стоїть на дияволі. В руках тримає лавровий вінок і щит, що символізують перемогу. Вся постать Богородиці оточена сяйвом. Праворуч дерево. За ними зламані стовбури дерев блискавками, що б'ють із хмари вгорі. Стрічка вгорі без напису. Підпис гравера відсутній.

Як уже згадувалось, Ю.М. Звєздіна показала, що гравюри на мідних дошках із зображенням Богородиці із чернігівської друкарні доповнюють і дозволяють уточнити деталі композицій на клеймах ікони «Іллінської Богоматері» 1696 р. Автором програми і вико-

[148] Митці України. Енцикл. довідник. За ред. А.В.Кудрицького. Київ: УЕ, 1992. С.565.

навцем її був ігумен чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Лаврентій Крщонович. Вона була написана невдовзі після здобуття турецької фортеці Азов у липні 1696 р. Тоді відзначились українські козаки під проводом наказного гетьмана чернігівського полковника Якова Лизогуба. Нині вона знаходиться в Державному музеї історії релігії в Петербурзі. Розмір 184 х 112 см. У центрі композиції зображення чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» у натуральний розмір першотвору 1658 р. З обох боків його знаходяться 6 алегоричних композицій в барокових картушах, присвячених Богородиці. Рядки зі Святого письма прославляють Богородицю і перемогу[149].

Відомо, що цю ікону Л. Крщонович підніс Петру І у січні 1697 р. разом із трьома графічними аркушами. Зараз важко сказати, що на них було зображено. Можна припустити наявність панегіричних композицій. Близькість композицій дощок до клейм ікони свідчить про причетність до цього Л. Крщоновича. З якоїсь причини первісний задум гравера змінився, і тому гравірування на дошках не було завершено. Т.Г. Куценко на основі особливостей характеру ритованих ліній та складок мафорію, властивих для творів І. Щирського, зробила висновок про його авторство гравірування на мідних дошках із зображеннями Богородиці з деревами із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського[150]. На нашу думку, в цьому випадку можна говорити про авторство Л. Крщоновича. Адже він є автором програми ікони «Іллінської Богоматері» 1696 р. і виконавцем її живопису. Подібність бічних клейм ікони до зображень на дошках (відмінність лише в деяких деталях) є вагомим аргументом на користь авторства Л. Крщоновича гравірування на мідних дошках. Датувати їхнє виготовлення можна другою половиною 1696 р.

У цій колекції є дві дошки, які належать штихелю гравера на дереві і міді Михайла Чернявського. Роки життя його невідомі. Зазвичай він залишав підпис «Михаил Чернявский» або «МЧ». На однобічній дошці (Інв. № ХП – 30) розміром 17 х 12 см зображений Ісус Христос на хмарах в оточенні херувимів. Правою рукою він благословляє, а в лівій тримає відкрите Євангеліє. Під рамкою підпис гравера «МЧ». На іншій однобічній дошці (Інв. № ХП-31) такого ж самого розміру зображена Богородиця на хмарах в оточенні херувимів з гілкою у правій руці і дитиною на лівій руці. Дитина тримає в руках державу. Підпис гравера «МЧ». Ці копії київських гравюр були надруковані у чернігівському виданні «Правило к причащению» 1745 р.

Збереглися ще три мідні дошки з гравіруванням з одного боку. На одній з них (Інв.№ ХП – 28) розміром 17 х 15 см зображена свята великомучениця Варвара зі своїми атрибутами. На іншій дошці (Інв. № ХП – 29) розміром 16 х 14,5 см представлений євангеліст Іоанн Богослов, всередині приміщення пише гусячим пером. В дзьобі орла висить

[149] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Чернігівський ЦНІІ, 2013. С.64-69.

[150] Куценко Т. Маловідомі гравюри на міді чернігівської друкарні кінця XVII – початку XVIII ст. Записки наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка: Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів, 1998. Т.CCXXXVI. С.447-456.

чорнильниця. Одна дошка виділяється тим, що має гравіроване зображення рамки для титульного аркуша книжки розміром 20 х 15 см. (Інв. № ИМ 739). Вгорі – Трійця. Справа – великомучениця Варвара, зліва – пророк Ілля. Нижче постаті Антонія і Феодосія Печерських.

Усі одинадцять дощок мають задовільний стан збереженості, деякі зігнуті, мають забруднення і вкриті патиною. Гравірування на дошках виконували Никодим Зубрицький, Іван Зорицький, Яків Таляревський (Іліодор), Михайло Чернявський («МЧ»). На нашу думку, дошки без підпису гравера із зображеннями Богородиці з деревами виконані у другій половині 1696 р. Лаврентієм Крщоновичем. Дошка з портретом-панегіриком М.В. Борковського гравірована Н. Зубрицьким між 1702 і 1724 роками. Всі мідьорити виконані в техніці різцевої гравюри на міді.

Як уже згадувалось, під час археологічних розкопок 1992 – 2001 років навпроти Іллінської церкви віднайдено залишки великого будинку з дерева та іншого приміщення. На підлозі малої кліті (комори) будинку були знайдені фрагменти мідних дощок (кліше) для друку. Всі фрагменти мають невеликі розміри – від 4 х 4 см до одного квадратного сантиметра. Товщина їх близько 1 мм, лише 4 фрагменти завтовшки до 2 мм. Уламки зігнуті, мають тріщини і належать кільком дошкам. Здебільшого гравірування виконано з обох боків. Місцями збереглися сліди паяння оловом. Вісім фрагментів збереглося від дошки, з одного боку якої було зображення Богоматері, а з другого – алегорична композиція. Автори статті про результати згаданих розкопок зазначили, що, за всіма ознаками – це образ чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері». Але ці ознаки не називаються. На зворотному боці зафіксовано зображення євангеліста Іоанна Богослова разом із цитатами тексту об'явлення. Збереглось також кілька інших фрагментів дощок. На деяких з них, мабуть, зображення євангелістів. Автори публікації висловили думку про близькість гравірування цих фрагментів до зображень на дошках із колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Найближча схожість помітна з творами І. Щироцького (мабуть, І. Щирського). З посиланням на працю Т.Н. Камєнєвої зроблено висновок про те, що у друках ці гравюри невідомі. Можливо, вони призначались для панегіриків або малотиражних видань, які не збереглися. А, може, саме через пошкодження вони не були надруковані[151]. Варто зауважити, що наявність багатьох «списків» (копій) і графічних зображень чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері» 1658 р. не може свідчити про те, що на одному з фрагментів бачимо саме цю знамениту ікону із Чернігова. Щоб говорити про це, необхідно мати уявлення про іконографічну схему ікони. Залишки композиції не дають жодної підстави для відтворення первісного зображення і стверджувати, що це саме «Іллінська Богоматір». Жодне відоме графічне зображення ікони не збігається з віднайденим фрагментом. Хоча не можна відкидати таку можливість остаточно.

[151] Руденок В. Я., Ігнатенко І. Нові дані про чернігівське друкарство часів Лазаря Барановича. Могилянські читання 2001 року: Зб. наукових праць. Київ, 2002. С.173-179.

Д.А. Ровинський зазначив свого часу, що найбільше мідних дощок, з яких можна робити відбитки, у другій половині XIX ст. знаходились у Академії мистецтв у Петербурзі. Серед них були дошки чернігівської друкарні, подаровані біля 1880 р. Академії мистецтв чернігівським єпископом. Їхня кількість і сюжети зображень не називались[152]. На той час чернігівським єпископом був Серапіон Маєвський. Подальша доля згаданих дощок із Чернігова невідома.

Чернігів багатий на пам'ятки давньої української архітектури. Для їхнього вивчення, охорони і використання важливе значення мають іконографічні джерела. Перш за все треба назвати мальований план Чернігова «Абрис Чернігівський» 1706 р. та гравюри оригінальних видань чернігівської друкарні першого і найбільш цікавого періоду її діяльності 1680 – 1721 років. План Чернігова 1706 р. виконаний на папері розміром 63 х 97 см. Техніка і матеріали виконання – туш, перо, пензель, олівець. Масштаб (мірило) позначений в сажнях. У центрі вгорі на стрічці напис – «Абрис Чернігівський». На звороті зберігся первісний напис : «10. Чертеж Черниговской. 706-го октября в 31 день подал в Санкт-Питербурхе ис Чернигова Жилова полку прапорщик Иван Ильин Доли ...». Далі напис не можна розібрати. Нині цей план зберігається у Відділі рукописів Бібліотеки Російської академії наук у Петербурзі в зібранні карт, планів, креслень, малюнків, гравюр Петра I[153]. Як вважав А.А.Карнабіда, «Абрис Чернігівський» створений прапорщиком Іваном Іллічем Долинським[154]. Його фотокопія зберігається у фондах Чернігівського обласного історичного музею імені В.В. Тарновського (Інв. № ВФ – 4295).

План Чернігова 1706 р. являє собою важливе джерело з історії, архітектури і містобудування, де зафіксовано вигляд архітектурних пам'яток Чернігова від часів Київської Русі до початку XVIII ст. Через невеликі розміри плану в ньому схематично передані просторові відношення ландшафту міста із застосуванням двох масштабних шкал. Крім стін і веж чернігівської фортеці, представлені культові і житлові споруди. Деякі з них не збереглися до нашого часу, і тому ці зображення набувають особливої цінності. А ті, що існують і зараз, виглядали на час створення плану інакше. І це теж викликає науковий інтерес. Споруди представлені не об'ємно, а у вигляді фасадів. Деталі архітектурного декору фасадів не позначені. Це – переважно лінійні зображення, наведені олівцем і пером на папері. Лише в деяких місцях використано пензля. Деякі будівлі зображені досить схематично, тоді, скажімо, можна говорити про них лише в загальних рисах. В інших випадках зафіксовані деякі деталі.

У Верхньому замку ближче до східної його стіни стояла дерев'яна Михайлівська церква, яка мала три бані над трьома зрубами. У першому Черкаському замку (територія

---

[152] Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. Составил Д. А. Ровинский (Посмертное издание). Со многими цинкографиями в тексте. СпБ, 1895. С.313, 314, 325, 326.

[153] Пляшко Л. Найдавніший план Чернігова. Наука і культурв України. Щорічник. Київ, 1989. Вип.23. С.241-244. Чернігівщина. Енцикл. довідник. За ред. А.В. Кудрицького. Київ: УРЕ, 1990. С.31-32, табл. XXXIII.

[154] Карнабіда А. А. Чернігів: архітектурно-історичний нарис. Київ: Будівельник, 1980. С.53.

колишнього Дитинця) зображені три неіснуючі нині храми. У східній частині замку бачимо мурована трибаневу Воскресенську церкву, звернену до глядача своїм південним фасадом. Із заходу – невелика прибудова. Вгорі на рівні бань напис: «Воскресенская», а внизу: «каменная». Трохи північніше – дерев'яна п'ятизрубна з п'ятьма банями Благовіщенська церква. В південно-західній частині першого Черкаського замку ближче до Верхнього замку бачимо Богословську церкву, поставлену з дерева у три зруби з трьома верхами.

У центрі «Першого черкаського замку» представлений мурований Спасо-Преображенський собор, зведений в 36 – 50-х роках XI ст. Це – найдавніший храм доби Київської Русі на території України, який зберігся до наших днів з деякими перебудовами і доповненнями. Значні роботи були проведені в храмі у другій половині XVII ст., за чернігівського архієпископа Лазаря Барановича. Для з'ясування результатів цих робіт і того, що вони змінили у зовнішньому вигляді споруди, допоможе зображення на плані Чернігова 1706 р. Над зображенням храму є напис: «соборная», а внизу дещо ліворуч: «каменная». Ці написи засвідчують, що маємо зображення саме Спасо-Преображенського собору. Він звернений до глядача своїм головним західним фасадом, хоча це й порушує його дійсну орієнтацію щодо сторін світу. Подібний підхід бачимо і в зображенні інших будівель як на цьому плані, так і в інших документах того часу. Центральна баня отримала двохярусне завершення, а первісно мала один ярус. Обабіч неї дві невеликі бані вже мають грушоподібні завершення на відміну від давньоруських. Усі підбанники світлові – мають вікна, які освітлюють внутрішній простір споруди. Так було за часів Київської Русі і так залишилось в наші дні.

На фасаді чітко позначена центральна закомара, а бічні закомари відсутні, тобто все виглядає як і в наші дні. Раніше архітекторка-реставраторка М.М. Говденко в результаті натурних досліджень дійшла висновку, що закомар над бічними пряслами фасадів Спасо-Преображенського собору не було[155]. Цей малюнок підтвердив її думку. Біля північного кута малюнка храму можна побачити сходову вежу, а симетрично до неї біля південної стіни показані, мабуть, рештки хрещальні. Прапорщик І.І. Долинський зафіксував вигляд чернігівського Спасо-Преображенського собору після відбудови головним чином 1675 р. за сприяння В.А. Дуніна-Борковського. Будівничі XVII ст. зберегли первісну основу споруди і не внесли до об'ємно-просторової композиції суттєвих змін. Нове виявилось в надбудові другого ярусу центральної бані та в зміні форм завершень усіх бань. Це пов'язано із влаштуванням перекриття даху над склепіннями на спеціальних конструкціях, яких не було в домонгольські часи. Це змінило художній образ пам'ятки згідно з естетичними уподобаннями другої половини XVII ст.

Лініями позначені плани інших споруд – Борисоглібського собору, ратуші та споруди, яка відома зараз як будинок Колегіуму. На «Абрисі Чернігівському» приблизно там, де нині стоїть будинок полкової канцелярії, вміщене схематичне лінійне зображення бу-

[155] Говденко М. Спас чернігівський: дослідження. З історії української реставрації. Київ, 1996. С.143-151.

динку з високим дахом із заломом. На плані ж будинок знаходиться зовні оборонної стіни над зовнішнім ровом. Це можна пояснити тим, що план окомірний, і інші споруди також представлені там, де вони в дійсності і не знаходяться.

У східній частині «Другого черкаського замку» постала на плані дерев'яна Миколаївська церква з сімома банями на п'яти зрубах. На захід від неї – тризрубна з трьома банями та опасанням церква Здвиження. Біля неї із західного боку невелика дзвіниця з одноярусним завершенням, а бані церкви мають двоярусні завершення. Катерининська церква позначена досить схематично як тридільна з трьома банями. Можна припустити, що на 1706 р. вона була ще не добудована. Вгорі напис: «Екатерининская», а внизу: «каменная». На території Третяка, що прилягав до «Другого черкаського замку» із заходу, майже посередині його стояла на початку XVIII ст. дерев'яна Покровська церква з трьома банями на трьох зрубах.

Варто звернути увагу на зображення споруд чернігівських монастирів. На захід від Третяка територія Єлецького монастиря обмежена лінійно позначеними стінами. У північній стіні схематично представлена невисока брама, яка зовсім не нагадує мурована дзвіницю, яка на той час була зведена (вона збереглась до наших днів). Угорі на стрічці напис: «Елецкой монастир». У центрі монастирської території стоїть мурована церква. Під нею напис: «каменна». Ці два написи свідчать, що перед нами Успенський собор чернігівського Єлецького монастиря. Більшість дослідників відносять спорудження Успенського собору до середини – другої половини XII ст. У другій половині XVII ст. храм був відбудований у нових формах. Про це йшлося у книжці «Скарбница потребная» І. Галятовського, яка вийшла друком 1676 р. у Новгороді-Сіверському. На «Абрисі Чернігівському» мурований Успенський собор постав своїм західним фасадом з трьома банями у центрі Єлецького монастиря. Центральна баня має двохярусне завершення, а дві бічні – одноярусні. Тут відсутня західна баня над хорами, а східну (якщо вона була) не видно за головною банею. Нині ж на Успенському соборі бічні бані мають два яруси, а центральна – три. Можливо, додатковий ярус з'явився пізніше у XVIII ст. Праворуч біля південного фасаду храму художник показав каплицю святого Якова, освячену 14 вересня 1701 р. В цілому ж західний фасад представлений досить умовно. Чітко виділені лише пілястри, портал входу та вікна. Центральне прясло фасаду має, як і нині, напівкругле завершення. Подібним чином Успенський собор зображений на чернігівській чудотворній іконі «Єлецької Богоматері». Лише на захід від центральної бані бачимо ще один підбанник із завершенням, а прибудова до південної стіни собору відсутня. Відрізняється і завершення фасаду[156]. Отже, Успенський собор Єлецького монастиря на «Абрисі Чернігівському» постав до глядача своїм головним західним фасадом із напівкруглим завершенням та трьома банями і прибудовою біля південної стіни. В загальних рисах Успенський храм виглядає майже так само і на початку XXI ст.

[156] Адруг А. К. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Чернігівський ЦНІІ, 2013. С.46-47.

На території чернігівського Єлецького монастиря існує єдиний зразок дерев'яного житлового будинку XVII ст., що зберігся в Лівобережній Україні. Саме він зображений поряд з Успенським собором, правда, не біля північної стіни монастиря як є воно в дійсності, а біля східної. Це зроблено, мабуть, для зручності показу, бо там, де знаходиться будинок, замало місця. В одній із кімнат будинку зберігся напис на сволоку: «При Феодосии Углицком архімандрите року 1688». Графічне зображення будинку Феодосія і Дмитра Туптала (Ростовського) являє глядачу одноповерхову споруду, майже квадратну в плані. На поздовжньому і причілковому фасадах бачимо по троє вікон. Фундамент позначений двома горизонтальними лініями. Вкритий гонтом високий дах мав один залом.

Далі вздовж високого берега Десни дорога підводить до споруд Троїцького монастиря, Саме так написано на стрічці над зображенням Троїцького собору. Він представлений своїм західним фасадом з невеликим фігурним фронтоном. Над фасадом здіймаються три бані – центральна та обабіч дві менші з двохярусними завершеннями. Членування фасаду відсутні. Прямокутниками позначені вхідні двері та вікна. В центрі – велике вікно у вигляді хреста. Саме в Троїцькому соборі вперше в Чернігові з'явилось вікно такої форми, подібне до форми хреста з герба Лазаря Барановича. Іллінська церква зображена досить схематично і лише пунктиром як невелика споруда з трьома банями. Будь-які деталі відсутні.

На північ від «Другого черкаського замку» позначені стіни і споруди П'ятницького монастиря. Вгорі на стрічці напис: «Пятницкой девичий монастыр». Стіни обведені лінями. У західній стіні – надбрамна дерев'яна дзвіниця в два яруси із завершенням. Вона дещо нагадує дзвіницю з дерева седнівської Георгіївської церкви, яку намалював Т.Г. Шевченко весною 1846 року. В центрі монастиря представлена П'ятницька церква в тому вигляді, якого вона набула до початку XVIII ст. Зведена в кінці XII – на початку XIII століть, споруда протягом багатьох століть зазнавала змін і перебудов. Перші відомі реставраційні роботи здійснювалися до 1670 – 1690-х років, коли тут був заснований дівочий монастир. Церква звернена до глядача своїм західним фасадом. Під центральним входом напис: «каменна». Обабіч від центрального об'єму бачимо південну і північну прибудови з банями. Така сама прибудова з банею із заходу. У кутах між ними дещо нижчі об'єми з вікнами. Центральна баня має (як і дві менші) два яруси, а не три (як можна бачити на фотографіях церкви до руйнувань 1943 р.). Можна припустити наявність східної бані, закритої центральним підбанником. Автор плану 1706 р. позначив лініями головні об'єми і елементи, не звертаючи увагу на дрібні деталі. Він зафіксував результати відновлювальних робіт 1670 – 1690-х років, коли була відтворена композиція українських п'ятибанних церков, яка з'явилась спочатку в дерев'яній архітектурі, а потім перейшла до мурованого зодчества.

Важливе значення має зображення будинку чернігівського полковника Павла Полуботка за Стрижнем, який не зберігся до наших днів. Його опис 1724 р. не дозволяє уявити зовнішній вигляд. На «Абрисі Чернігівському» 1706 р. кам'яниця звернена до глядача

своїм головним фасадом. Високий дах із заломом увінчаний з обох боків «сонцями». Високий дах із заломом мав також ґанок перед входом у центрі фасаду. Будинок зведений на підкліті. На користь цього свідчить і наявність другого поверху у ґанку. Фасад має шість вікон – по три обабіч ґанку. Малюнок доволі схематичний і умовний.

Пам'ятки архітектури Чернігова зображувались також на сторінках видань чернігівської друкарні найбільш цікавого і важливого першого періоду її діяльності 1680 – 1721 років. Не випадково найчастіше зображувався Троїцький собор – головний храм чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, при якому і діяла друкарня. Вперше зображення Троїцького храму в техніці гравюри на дереві вміщено на звороті титульного аркуша одного із варіантів першого видання «Октоїху» 1682 р. У іншому варіанті гравюра із чудотворною іконою чернігівської «Іллінської Богоматері» без храму. Це – відбиток з дошки, вирізаної у Новгороді-Сіверському для видання «Чуда діви Марії» 1677 р. Гравюра з Троїцьким собором має розміри 163 х 127 мм. Вона повторена у чернігівських виданнях книжки Дмитра Туптала «Руно орошенное» 1691 і 1697 років. У центральній частині композиції вгорі на хмарах піднесена ікона чернігівської «Іллінської Богоматері», яку з обох боків підтримують ангели. Над їхніми головами херувими. Внизу під іконою постав Троїцький храм, звернений до глядача своїм західним фасадом. Обабіч собору фігури святих Антонія та Феодосія Печерських. Саме Антоній започаткував Іллінський монастир у Чернігові, викопавши в XI ст. печери. Вся композиція обведена рамкою із двох ліній, а сама ікона оточена однолінійною рамкою.

Важливість і значення цього зображення Троїцького собору полягає в тому, що воно було виконано ще за незавершеного будівництва споруди. Храм було закладено 30 квітня 1679 р. Але інтенсивні роботи почались лише в наступному 1680 р. після приїзду до Чернігова із Вільнюса досвідченого архітектора Йоганна-Баптиста Зауера. Зодчий представив власний проєкт будівлі «Абрис» у вигляді креслення чи малюнка західного фасаду. Вже у квітні 1684 р. Й.-Б. Зауер приступив до будівництва Спасо-Преображенського собору Мгарського монастиря на Полтавщині. За 3 – 4 сезони головні будівельні роботи завершили[157]. На нашу думку, художник для зображення храму використав згаданий «Абрис» архітектора Й.-Б. Зауера. Відомо, що пізніше зодчий показував «Абрис» гетьману І. Самойловичу перед початком будівництва собору Мгарського монастиря. А на час виходу із друку «Октоїху» 14 жовтня 1682 р. «Абрис» Троїцького собору знаходився ще в Чернігові у Троїцько-Іллінському монастирі, при якому і діяла друкарня. Це дає можливість наочно уявити вигляд самого проєкту («Абрису») чернігівського Троїцького собору архітектора Й.-Б. Зауера. За традицією краківського цеху мулярів і каменярів, де згаданий зодчий був старшим майстром, за проєкт правило зображення на папері головного фасаду споруди. Воно мало розміри значно більші, ніж у книжці «Октоїх», надрукованої в Чернігові 1682 р. Можна припустити, що розміри паперу, на якому було

[157] Адруг А. К. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.148-149.

зображення фасаду чернігівського Троїцького собору, наближались до розмірів «Абрису Чернігівського» 1706 р. і становили приблизно 60 х 90 см. Такий проєкт і показував зодчий гетьману Івану Самойловичу.

Західний фасад Троїцького собору на звороті титульного аркуша «Октоїху» 1682 р. побудований переважно за допомогою горизонтальних та вертикальних ліній, які позначають міжповерховий та вінцевий карнизи, а також пілястри. Їх доповнюють пружні лінії вибагливого барокового фронтону та трьох бань. Затемнення позначають хрестоподібні вікна, вхідні двері та тіні всередині центрального прясла фасаду. Троїцький собор представлений на білому тлі паперу. Лише на рівні бань з'являється штрихування з фігурними білими проміжками. Деталі лиштв вікон та ніш досить точно відповідають дійсним у споруді. Хоча в нижньому ярусі бачимо по одній високій ніші та квадратній над нею, а в натурі їх по двоє.

Наступне видання чернігівської друкарні із зображенням Троїцького собору вийшло із друку 1 березня 1685 р. Це – «Тріодь цвітна». На той час будівельні роботи в Троїцькому соборі в основному завершились. На титульному аркуші в нижній частині форти в бароковому картуші постало зображення чернігівського Троїцького собору. Форта «Тріоді квітної» віддрукована з дерев'яної дошки, з якої зроблені заголовні рамки в новгород-сіверській друкарні для видання «Анфологіона» та «Мінеї загальної» 1678 р. За взірець правили київські видання, в яких угорі в центрі вміщувалась композиція «Успіння Богоматері», а внизу під нею і заголовком зображення Успенського собору – головного храму Києво-Печерської лаври. Як приклад можна назвати форти таких видань друкарні Києво-Печерської лаври, як «Патерик» 1661 і 1678 років, «Акафісти» 1671 р., «Требник» 1681 р. та інші. Форта згадуваного новгород-сіверського видання «Анфологіона» 1678 р. строго витримана в київських традиціях. Угорі в центрі – Спас Вседержитель з Богородицею та Іоанном Предтечею («Деісіс»), а внизу зображення споруд новгород-сіверського Спасо-Преображенського монастиря з головним одноіменним храмом у центрі. Обабіч розлогого заголовка святі і святителі, що вельми нагадують подібні композиції різьблення на дереві царських воріт іконостасів. С.О. Клєпіков вважав, що дошка цієї форти вирізана майстром «ВЛ»[158]. Відомо кілька гравюр цього гравера у київських виданнях: «Апостол» 1695 р, «Псалтир» 1697 р. та «Акафісти» 1709 р.[159]. Монограма «ВЛ» поставлена між зображенням Спасо-Преображенського собору та будинком бурси і, певно, відноситься лише до цієї вставки з архітектурними пам'ятками, а не до рамки титульного аркуша. Цю думку підтверджує гравюра на титульному аркуші чернігівського видання «Тріоді цвітної» 1685 року.

Для оздоблення титульного аркуша «Тріоді», як уже згадувалось, вжита та ж сама дошка рамки, що і в новгород-сіверському «Анфологіоні» 1678 р. В нижній частині композиції постав західний фасад чернігівського Троїцького собору Троїцько-Іллінського

[158] Клепиков С. А. Оформление книг, изданных новгород-северской типографией Барановича в 1674–1679 гг. Книжка и графика. Москва, 1972. С.147-148.

[159] Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. С.24.

монастиря, при якому діяла друкарня. Про те, що це саме Троїцький собор, свідчить напис по обидва боки від центральної бані: «Святая Троица». Замінено також і бароковий картуш. Новий теж нагадує соковите і пишне різьблення на дереві іконостасів того часу. Підпис гравера відсутній. Нема його і на рамці. В загальних рисах зображення чернігівського Троїцького собору 1685 р. близьке до попереднього 1682 р. Але це не відбиток з тієї самої дошки, це – нова робота. На нашу думку, таку подібність можна пояснити також і спільним джерелом – кресленням Троїцького собору («Абрис») архітектора Й.-Б. Зауера.

У 1697 р. в чернігівській друкарні вийшло з друку друге видання «Триакафістного молитвослова». Книжка містить три акафісти, присвячені Святій Трійці, Страстям Христовим та великомученици Варварі. Зміст книжки відбився і на композиції титульного аркуша. Внизу під заголовком бачимо західний фасад чернігівського Троїцького собору. Підпис автора мідьориту відсутній. Д.В. Степовик відніс гравюру на титулі «Молитвослова триакафістного» 1697 р. до творчого доробку Івана Щирського[160]. На нашу думку, авторство цього твору може належати Лаврентію Крщоновичу, який на час виходу в світ книжки був архімандритом чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря. Його ім'я згадується в заголовку книжки: «изображенный тщанієм всечестного отца Лаврентія Крщоновича». Гравер ретельно прорисував архітектурні членування фасаду, окремі деталі декору. Мабуть, для спрощення і зручності показано по одній ніші в першому і другому ярусах по обидва боки від центральної частини фасаду. Бароковий фронтон з обеліскаами представлений дещо схематично, але ближче до дійсного, відомого за натурними дослідженнями і відтвореного в процесі реставрації. Вперше до поля зору художника потрапили невисокий парапет між двома вежами, а також вкриті гонтом відкоси башт та міжярусний карниз. Таким чернігівський Троїцький собор постав після закінчення оздоблювальних робіт і освячення в 1695 р.

Варто розглянути зображення у великій тезі І. Мигури 1706 р., де представлені шість храмів фундації гетьмана І. Мазепи. Єдиної думки дослідників щодо того, які саме храми постали в цьому мідьориті, немає. На нашу думку, зліва направо можна бачити такі споруди: Преображенський собор Мгарського монастиря на Полтавщині, Микільський собор на Печерську в Києві, Успенський собор Києво-Печерської лаври, Богоявленський собор Братського монастиря на київському Подолі, церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври і, можливо, Троїцький собор у Чернігові. Хоча слід зазначити, що фронтон фасаду та фронтончик порталу вхідних дверей відрізняються від самої споруди і від інших зображень Троїцького собору в творах графіки і живопису[161].

Для нас являє інтерес також ксилогравюра на звороті титульного аркуша чернігівського видання «Феатрон или позор нравоучительный», яке побачило світ 30 жовтня

[160] Степовик Д. Іван Щирський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. Київ: Мистецтво, 1988. С.106, 156. Степовик Д. Українська гравюра бароко. Київ: ТОВ «Видавництво «Кліо», 2012. С.437.

[161] Адруг А. Троїцький собор у Чернігові: історія пам'ятки та художні особливості. Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Київ, 2012. Число 4(40). С.146-147.

1708 р. Загальна композиція нагадує композицію вже згаданої гравюри на звороті титульного аркуша «Октоїха» 1682 р. чернігівського друку. В центрі вгорі тут теж зображена чудотворна ікона чернігівської «Іллінської Богоматері». Обабіч неї святі Ілля та Онуфрій. Унизу під іконою бачимо західний фасад чернігівського Троїцького собору. З обох боків від нього постаті святих Антонія та Феодосія Печерських. У цьому випадку майже повністю повторено зображення Троїцького собору у вже згаданих «Октоїху» 1682 р. та «Тріоді цвітної» 1685 р. Відмінність лише в незначних розбіжностях у формах бань, фронтонів і обелісків.

У 1717 р. в чернігівській друкарні побачило світ перше видання «Нового заповіту». На титульному аркуші вміщено заголовок у рамці, віддрукованій в техніці гравюри на дереві. В центрі вгорі композиція «Новозавітна Трійця» поєднана із західним сюжетом коронування Богородиці. В центрі внизу під заголовком постав Троїцький собор своїм західним фасадом до глядача. З обох боків від нього постаті святого Антонія Печерського та пророка Іллі додатково засвідчують, що перед нами саме чернігівський Троїцький собор. Ліворуч у нижньому куті зображення Іллінської церкви чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря. З обох боків заголовка у круглих медальйонах на двох галузках виноградної лози вміщено поясні зображення чотирьох євангелістів та апостолів. Це зображення Троїцького собору близьке до подібного на титульному аркуші вже згаданого чернігівського видання «Молитвослова триакафістного» 1697 р. Відмінність полягає у ретельнішому опрацюванні деталей архітектурного декору фасаду. Варто зазначити, що 1745 р. рамка форти з цієї дошки була відбита на титульному аркуші чернігівського видання «Правила к божественному причащению». Текст заголовка, звичайно, став інший. П.М. Попов відзначив, що на цій рамці є не дуже виразний підпис у вигляді двох букв «КГ»[162].

1720 року в Чернігові побачило світ друге видання «Правил к божественному причащению». На титульному аркуші рамка із заголовком виконана в техніці гравюри на дереві. Підпис в лівому нижньому куті свідчить, що автором його є відомий український гравер Никодим Зубрицький. У центрі вгорі у хмарах представлена композиція «Новозавітна Трійця» разом з коронуванням Богородиці. Нижче обабіч заголовка постаті пророка Іллі та святого Онуфрія. Нижня частина композиції містить панораму чернігівської місцевості із спорудами Троїцько-Іллінського монастиря. В центрі західний фасад Троїцького собору представлений єдиним масивом з гладенькими площинами і майже без архітектурних членувань. Це зображення багато в чому повторює попередні, але в більш спрощеному вигляді. Верхній ярус фасаду показаний досить умовно, а в нижньому вертикальні ніші намічені точно на своїх місцях.

Отже, зображення Троїцького собору в Чернігові на сторінках чернігівських стародруків виконані в техніках гравюри на дереві та мідьориту. Найчастіше вони вміщувались у нижній частині рамки під заголовком на титульному аркуші книжки. Вгорі в центрі дві-

[162] Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. С.60.

чі бачимо композицію «Новозавітна Трійця» у поєднанні із західним сюжетом коронування Богородиці. Лише на титульному аркуші «Молитвослова триакафістного» 1697 р. на цьому місці композиція «Старозавітна Трійця». В «Тріоді цвітній» 1685 р. на цьому місці «Деісіс», бо там використана дошка форти новгород-сіверського видання «Анфологіона» 1678 р. Два зображення Троїцького собору знаходяться на звороті титульних аркушів чернігівських видань «Октоїху» 1682 р. та «Феатрона» 1708 р. В обох випадках над собором є гравіроване зображення чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері», історія та існування якої тісно пов'язана і з Троїцько-Іллінським монастирем, і з Троїцьким собором у Чернігові. Гіпотетичним є зображення чернігівського Троїцького собору на великій тезі гравера І. Мигури 1706 р. поряд з іншими п'ятьма визначними храмами Києва та Полтавщини.

Розглянуті зображення чернігівського Троїцького собору поділяються на три групи. Першу групу представляють гравюри з «Октоїху» 1682 р., «Тріоді цвітної» 1685 р. та «Феатрона» 1708 р. Вони найближчі до проєкту собору, який показував архітектор Й.-Б. Зауер гетьману І. Самойловичу. До другої групи входять більш схематичні і узагальнені зображення на титульному аркуші «Правил к божественному причащению» 1720 р. та на мальованому плані Чернігова 1706 р. Третю групу становлять гравюри з «Молитвослова триакафістного» 1697 р. та «Нового заповіту» 1717 р. Варто зазначити, що всі зображення чернігівського Троїцького собору відображають дійсні масштабні співвідношення, архітектурні членування і деталі його західного фасаду. Храм представлений з п'ятьма банями, а східні невеликі бані просто не видно.

Осібно стоїть зображення Борисо-Глібського собору – визначної пам'ятки чернігівської архітектурної школи XII ст. Зведений на території чернігівського Дитинця поряд із Спасо-Преображенським собором, він протягом століть зазнавав руйнувань і перебудов. У 1620-х роках облаштований для домініканського костьолу. У другій половині XVII ст. Борисо-Глібський собор відбудований як православний храм. У 1672 р. із заходу зведена восьмигранна прибудова з банею. Таким чином разом із східною і центральною банями собор отримав об'ємно-просторову композицію трибаневого українського храму. Таким він і постав у реконструкції автора проєкту реставрації архітектора М.В. Холостенка. Але єдине зображення Борисо-Глібського собору на титульному аркуші чернігівського видання книги «Алфавіт собранный рифмами сложенный» 1705 р. дозволяє інакше уявити його об'ємно-просторову композицію на початку XVIII ст. П.М. Попов висловив припущення, що автором мідериту був український гравер Іван Стрельбицький[163].

Дослідники по-різному визначали зображену споруду[164]. На нашу думку, тут уміщено зображення чернігівського Борисо-Глібського собору. На користь цього свідчать зображення святих князів Бориса і Гліба на рівні бань храму. Крім того, в тексті книжки

[163] Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. С.105.

[164] Адруг А. К. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.102.

вказано, що в її складанні брали участь студенти чернігівського Колегіуму, який знаходився на території Борисо-Глібського монастиря. Автором (або редактором) книжки вважається чернігівський архієпископ Іоанн Максимович, який і заснував Колегіум у 1700 р.

У центрі вгорі замість композиції «Трійця», яка була над зображенням Троїцького собору, тут уміщена інша. В цьому випадку ми бачимо в хмарах поколінне зображення Бога-Отця з розпростертими руками. З-під собору виростають дві виноградні лози, які звиваються догори з обох боків заголовка. Вони утримують круглі лаврові вінки, в яких знаходяться поясні зображення князів і царів, закінчуючи Олексієм Петровичем (сином Петра I), який представлений двічі. Варто зазначити, що серед малюнків Києво-Лаврської іконописної майстерні XVIII ст. є тушкований малюнок, який створений під впливом гравюри на титульному аркуші «Алфавіту» 1705 р. Вгорі у хмарах, як і в гравюрі, Бог-Отець. Унизу постаті князів Бориса і Гліба, а в «Алфавіті» маємо їхні поясні зображення в круглих лаврових вінках. Між ними дещо змінений у деталях західний фасад чернігівського Борисо-Глібського собору[165].

Ця гравюра зафіксувала зміни в зовнішньому вигляді Борисо-Глібського собору після відбудови у другій половині XVII ст. Головне, що вона засвідчила – це наявність з півночі і півдня від центральної бані двох невеликих бань. Таким чином, разом з центральною, східною банями і завершенням західної прибудови утворилась об'ємно-просторова композиція українського п'ятибаневого храму з двоярусними завершеннями. Бані розміщувались за осями північ – південь і захід – схід. Гравер чіткими лініями позначив пружні завершення барокових бань, двосхилий дах над західною частиною споруди з трикутним фронтоном. Зафіксовано також і невеликий схил даху із заходу над головним об'ємом споруди, вкритий, вірогідно, дошками. Подібний дах бачимо і над північною частиною будівлі. Всі об'єми і членування споруди гравер упевнено намітив лініями. Затемнені вікна художник виділив перехресним діагональним штрихуванням. А тіньова частина західної прибудови заповнена перехресним вертикальним і горизонтальним штрихуванням. Пілястри на кутах споруди, ребра грань західної прибудови та бань виділено окремими короткими штришками. Матеріальність стіни підкреслюється наявністю штришків – крапок на її площині. Варто зазначити, що західна прибудова представлена більш умовно і схематично, із порушеннями масштабних співвідношень.

У стародруках Успенський собор чернігівського Єлецького монастиря вперше був представлений у гравюрі на дереві, вміщеній у книжці І. Галятовського «Скарбница потребная», яка вийшла з друку у Новгороді-Сіверському 1676 р. Пізніше вона була повторена в чернігівському виданні книжки І. Галятовського «Alkoran Machometow», яка побачила світ 18 травня 1683 р. У гравюрі передано явлення на ялині чудотворної ікони «Єлецької Богоматері». Це засвідчує напис на стрічці внизу. Зліва від стовбура дерева

[165] Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. Київ: Наукова думка, 1982. Іл.161 на с. 64.

фортечна стіна з вежами уособлює місто Чернігів. Праворуч внизу видніється верхня половина Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. Лінії окреслюють центральну баню з двоярусним завершенням та дві бічні і одна над нартексом з одноярусними завершеннями. На західному фасаді три напівкруглі закомари, які завершуються двосхилими дахами, влаштованими у XVII ст. Тіні з правого боку свідчать про світло, що йде від чудотворного образу. Це зображення невелике за розмірами (70 х 60 мм) і досить схематичне.

Чернігівська Іллінська церква лише один раз представлена на титульному аркуші «Нового заповіту» (Чернігів, 1717 р.). Ліворуч від Троїцького собору бачимо Іллінську церкву. До неї ведуть знизу сходи в тому самому місці, де вони знаходяться і нині. У гравюрі сходи йдуть далі догори, чого зараз немає. На північ від церкви невелика дерев'яна дзвіниця, яка не збереглася. Існуюча мурована дзвіниця зведена на початку XX ст. Сама ж Іллінська церква показана тридільною з трьома банями. Центральна баня має двоярусне завершення, а дві менші одноярусні. Таким чином, усі бані мають завершення на один ярус менші, ніж у пам'ятці у сучасному стані. З південного боку апсиди видно невелике приміщення ризниці, яке збереглося до наших днів. Членування церкви визначають лінії. Затемнені місця позначені горизонтальними штрихами, а вікна темними плямами.

Отже, пам'ятки архітектури Чернігова досить повно представлені у графічних творах другої половини XVII – початку XVIII століть. У мальованому плані Чернігова («Абрисі») 1706 р. Іван Долинський представив сім мурованих храмів, шість дерев'яних церков, дві дзвіниці з дерева П'ятницького монастиря та церкви Здвиження. Також зафіксовані мурувані будинки Павла Полуботка і полкової канцелярії, а також дерев'яний дім Феодосія Углицького. Показані плани Борисо-Глібського собору, будинку Колегіуму та ратуші. План зафіксував вигляд і стан пам'яток архітектури початку XVIII ст. Наукова цінність «Абрису» 1706 р. полягає і в тому, що частина пам'яток (особливо дерев'яні храми) не збереглися до наших днів.

Цей документ доповнюють зображення чернігівських храмів у друкованій графіці – на сторінках видань чернігівської друкарні. Перш за все йдеться про чернігівський Троїцький собор – головний храм Троїцько-Іллінського монастиря, при якому працювала друкарня. Твори виконані в техніках гравюри на дереві та мідьориту такими визначними майстрами як І. Щирський, Н. Зубрицький, І. Стрельбицький. За допомогою цих зображень можна доволі точно уявити проєкт Троїцького собору архітектора Й. Б. Зауера («Абрис»), який він показував гетьману Івану Самойловичу. Зображення Іллінської церкви та Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові у стародруках доповнили їхній візуальний вигляд у «Абрисі чернігівському» 1706 р. Особливо представлений чернігівський Борисо-Глібський собор. Документ дав змогу відновити об'ємно-просторову композицію храму після відбудови у другій половині XVII ст. Поряд з іншими джерельними матеріалами зображення пам'яток архітектури Чернігова на сторінках стародруків та мальованому «Абрисі чернігівському» 1706 р. несуть важливу наукову інфор-

мацію про стан та зовнішній вигляд сакральних і цивільних споруд історичного міста на Десні.

У виданнях чернігівської друкарні було продовжено розпочату в Новгороді-Сіверському традицію відтворення у графіці чудотворних ікон. На звороті титульного аркуша книжки І. Галятовського «Скарбница потребная», (Новгород-Сіверський, 1676 р.) вміщена гравюра на дереві із зображенням чудотворної ікони чернігівської «Єлецької Богоматері» (70 х 60 мм). Це відтворення ікони було повторено на звороті сьомого ненумерованого аркуша книжки І. Галятовського «Alkoran Machometow», яка побачила світ у чернігівській друкарні 18 травня 1683 р. Графічний твір являє собою композицію в лінійній рамці, де власне ікона представлена на ялині в оточенні сяючих променів. Під деревом на стрічці (бандеролі) є напис: «Образ Пресвятой Богородицы Елецкой Черниговской». Праворуч Успенський собор чернігівського Єлецького монастиря, звернений до глядача своїм головним західним фасадом. Ліворуч – вежі та стіна чернігівської фортеці.

Графічне зображення чудотворної ікони «Єлецької Богоматері» у згаданих виданнях за загальною композицією близьке до ікони, яка знаходилась у харківському Успенському соборі. Вона мала невеликі розміри (59 х 46 см) і призначалась не для іконостасу. Тому і возив її із собою князь Данило Баратинський і через хворобу залишив її у Харкові. Як і на гравюрі, Богородиця з дитиною на дереві в овалі із язиків полум'я. В нижній частині ікони напис крупним шрифтом: «Образ пресвятыя Богородицы Елецкая Черниговской»[166]. Подібність композицій та майже ідентичність написів внизу свідчать також і про те, що ікона, привезена до Чернігова із Володимира в січні 1676 р., мала дещо іншу іконографічну схему ніж та ікона, яка до XX ст. знаходилась в іконостасі Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря.

Певний час вважалось, що саме в Новгороді-Сіверському вперше в Україні з'явилась гравюра на міді. Малося на увазі зображення чудотворної ікони чернігівської Іллінської Богоматері на звороті другого ненумерованого аркуша у книжці Л. Барановича «Ksiega rodzaiu» 1676 р. розміром 12 х 9,8 см. Гравюра була повторена в чернігівському виданні іншої книжки Л. Барановича «Notiy piec Chrystosowych» 1680 р. Вже згадувалось про факт появи мідеритів у виданнях Києва і Львова 1615 – 1644 років[167]. Але можна констатувати, що перша гравюра на міді в Лівобережній Україні з'явилась саме у Новгороді-Сіверському 1676 р.

У нижній частині гравюри на білому тлі паперу зроблено такий римований напис:

Гора близ Чернигова Болдинская звана,
Там чудами светлеет Пречистая Панна.
В монастыре во храме Илии Святого
Визерунок то власный образа оного.

[166] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів. Чернігівський ЦНІІ, 2013. С.53-54.

[167] Исаевич Я. Д. Первые гравюры на меди в книжках типографий Украины. Памятники культуры: новые открытия. Ежегодник. 1978. Ленинград, 1979. С.301-307.

Підпис гравера відсутній. М. Гембарович на основі подібності тлумачення тла і способу показу дерев у попередніх творах відніс авторство цієї гравюри Лаврентію Крщоновичу. Він назвав це першою спробою праці гравера після прибуття його в Україну[168]. До певної міри можна погодитись з цією думкою. Гравер відтворив в загальних рисах композицію чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері», Але на відміну від самої ікони, відомої за знімком 1911 р., гравірована ікона має прямокутний формат без напівкруглого завершення, характерного для іконостасного образу. В книжці ікона має накладну рамку простої форми. Зовні це схоже також і на існування ковчега з нешироки-ми полями по периметру. Хоча можна припустити наявність накладеної на дошку нешироκої рами. На користь цієї думки свідчать видимі стикування між окремими частинами накладної рами. Цікава особливість – художник увів до композиції елементи пейзажу, про які згадано в уже наведеному тексті напису. Ліворуч бачимо Болдину гору з дубом. Монограми Марії та І. Христа розміщені так само, як і в зображенні чудотворної ікони на фотографії 1911 р. В цілому ж цей твір засвідчив не дуже вправну руку гравера.

Інше зображення чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері» вміщено в новгород-сіверському виданні «Чуда девы Марии» 1677 р. на звороті четвертого аркуша. Композиція виконана в техніці ксилогравюри (127 х 93 мм). Композиція оточена прямокутною лінійною рамкою. Доволі точно і вправно передані особливості композиції і іконографії чудотворної ікони. Внизу в лінійному обрамленні вміщено напис:

Се визерунок правдивый Образа, который
В рок на тысяча шестьсот шест на десятый вторый
Плакал под Черниговом при горе Болдинской
И днесь чудодействует во церкви Ильинской.

Підпис майстра відсутній. Монограми Марії та І. Христа вміщені без рамок, як це було в попередній гравюрі та в іконі «Іллінської Богоматері» на фотознімку 1911 р. На думку Т.Н. Камєнєвої, гравюра була повторена в чернігівських виданнях «Октоїху» 1682 р. (на звороті титульного аркуша одного варіанту друку) та «Руна орошенного» 1683 р.[169]. Проте при безпосередньому порівнянні цих гравюр упадають в очі деякі відмінності при загальній спільній іконографічній схемі. В чернігівських виданнях відсутній процитований текст у нижній частині композиції. Є відмінності в одязі зображених і в тлумаченні тла – в чернігівських друках воно вкрите горизонтальним штрихуванням. Тобто це нові твори, які дуже близькі композиційно. Близькою за загальною композицією до гравюри на дереві на звороті титульного аркуша «Октоїху» 1682 р. є подібна композиція на тому самому місці у книжці І. Максимовича «Феатрон» (Чернігів, 1708 р.). Так само як є відмінність в зображеннях Троїцького собору, впадає в очі не дуже значна різниця і у відтвореннях чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері». Більш спрощене відтворення ікони

[168] Gebarowicz M. Wawrzyniec – Laurenty Krzczonjwicz, nieznany sztycharz drugiej polowy XVII wieku. Folia historiae artium. Krakow, 1981. S. 80.

[169] Каменева Т. Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания. Государственная ордена Ленина библиотека СССР имени В.И. Ленина. Труды. Москва, 1959. Т.3. С.232.

двічі бачимо на сторінках чернігівського друку «Полуустав» 1703 р. (Чернігівський історичний музей імені В.В. Тарновського, інв. № АЛ – 1788). Це – невелика гравюра на дереві розміром 8 х 5,5 см без підпису автора. Обведена лінійною рамкою вона дає уявлення про іконографічну схему малярського твору Григорія Костянтиновича. Подібне схематичне зображення ікони в прямокутній рамці було вміщене у тезі Івана (Іларіона) Мигури Ісаї Васинкевичу (Київ, 1704) – старшому монастиря Святого Духа у Вільно[170].

Можна сказати, що перші графічні зображення чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері» зафіксували її загальну композицію та іконографічну схему, а також зовнішнє оформлення твору у вигляді накладної нешорокої рамки. Через деякий час вигляд ікони змінився. І в 1689 р. на звороті другого ненумерованого аркуша другого чернігівського видання «Руна орошенного» Дмитра Туптала ці зміни відбились у мідьориті з відтворенням ікони. Тут тло ікони з рослинним орнаментом не відповідає декоративним мотивам, які можна побачити на фотографії образу 1911 р. Ритування орнаменту на рамці має інший характер і виконано на темному (майже чорному) тлі. Тло ікони відтворює рельєфний орнамент на левкасі, вкритого позолотою чи сріблением. На головах Богородиці і дитини з'явились корони, що свідчить про їхню появу і в дійсності на іконі. Мабуть, реально існувала і рама із соковитим бароковим орнаментом із листя аканта. В долішній частині рами бачимо герб Лазаря Барановича, головною частиною якого є пелюстковий хрест. Його форма стала зразком для влаштування великих вікон на фасадах чернігівського Троїцького собору фундації того ж Л. Барановича. Дещо пізніше такі вікна з'явились у Катеринінській церкві Чернігова. Варто зазначити, що про оздоблення чудотворної ікони йдеться у передмові до чернігівського видання «Тріоді цвітної» 1685 р. Її автором був ігумен чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Лаврентій Крщонович, який відомий як літератор і гравер.

У чернігівському виданні «Руна орошенного» 1696 р. в техніці мідьориту дещо інакше відтворена ікона «Іллінської Богоматері». Ікона також оточена рамкою з пружним акантовим листям, яке вельми нагадує подібний орнамент, виконаний червоним на білому тлі відкосів центрального барабану Троїцького собору – головного храму чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, при якому діяла друкарня. Характер орнаменту відрізняється від попередньої гравюри. Відмінність між ними полягає і в появі в нижній частині композиції напису: у три рядки «Изображениіє чудотворнія икони Пресвятыя Богородицы в монастыру Свято Троицком Ильинском Черниговским». Інший і орнамент ритування на тлі зображення.

Тут виникає питання, чому ікона «Іллінської Богоматері» без шати ікони і без шати кіоту ікони. Адже влітку 1695 р. на день освячення Троїцького храму і була влаштована велика шата кіоту ікони. Найвірогідніше, встановили її у Троїцькому соборі на свято пророка Іллі 20 липня (старого стилю) 1695 р.[171]. На думку В.Г. Пуцка, кіот з'явився в

[170] Радишевський Р. П., Свербигуз В. Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2006. С.429.

[171] Адруг А., Арендар Г. Видатна пам'ятка золотарства. Сіверянський літопис. 1999. №6. С.51.

Троїцькому соборі в той час, коли книжка була вже готова до друку[172]. Проте і після встановлення кіоту в Троїцькому соборі в книжках чернігівської друкарні не було зображень чудотворної ікони разом з кіотом. Це можна пояснити тим, що художники виробили власну традицію графічного відтворення ікони, а також складністю графічної версії великої композиції шати кіота на сторінках книжок навіть найбільшого формату. У «Молитвослові» 1692 р. та «Зерцале от писания божественного» 1705 р. чернігівського друку вміщені варіації попередніх графічних версій ікони в техніці ксилогравюри, розпочату в 1677 р. в «Чудах діви Марії» (Новгород-Сіверський).

1725 р. побачила світ ще одна графічна версія ікони гравера Гавриїла. Два екземпляри твору знаходяться у Сербії – в сербському Ковині і в Сербському музеї в Шентендре. Ще один варіант підписаний Гавриїлом двома роками пізніше. Його примірники зберігаються в Національній бібліотеці у Варшаві і Державній бібліотеці у Петербурзі[173].

Зображення чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері» разом з кіотом, вкритим шатою, стало можливим у станковому графічному творі – «Дедикації» (присваті) гетьману Івану Мазепі. Вгорі в центрі складної композиції вміщена графічна версія ікони в рамці із пружним рослинним орнаментом. Цей варіант дуже близький до мідьориту в книжці «Руно орошенное» Д. Туптала чернігівського друку 1696 р. Різниця лише в деяких деталях та напису внизу. Ікона входить до складу шати кіоту, яка на аркуші в цілому подібна до реальної шати, що збереглася. Хоча існують між ними і відмінності. Підпис гравера відсутній. Зроблено припущення про створення графічного аркуша І.Щирським у 1691 р. Атрибуція здійснена на основі консультацій Д. Степовика. Цей твір опублікований повністю і у фрагментах[174]. На нашу думку, «Дедикацію» можна датувати 1696 роком. Про це та авторство цього визначного твору докладніше далі в частині дослідження, присвяченій окремо «Дедикації».

Отже, початок графічним версіям чернігівських чудотворних ікон «Єлецької Богоматері» та «Іллянської Богоматері» поклали книжки, присвячені цим образам. Вони побачили світ у новгород-сіверській друкарні з ініціативи Лазаря Барановича. Ікона «Єлецької Богоматері» отримала графічне відтворення у Новгороді-Сіверському 1676 р. та у Чернігові 1683 р. Ці гравюри на дереві зафіксували ікону 1670-х років близькою за композицією до того образу, що знаходився в харківському Успенському соборі. Це означає, що існуюча нині ікона «Єлецької Богоматері» відрізняється від образу, привезеного до Чернігова 1676 р., і створена пізніше в 1690-х роках[175].

---

[172] Пуцко В. Мазепина шата в Чернігові. Родовід. 1996. № 2 (14). С.114.

[173] Deluga W. Ukrainskie graficznt wyobrazenia cudownych ikon maryjnych z XVII i XVIII wieku. Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха. Зб. наук. праць. Київ, 2008. С.318.

[174] Гетьман. Осмислення. Науково-популярне видання / Упорядник О. Ковалевська. Київ: Темпора, 2009. С.267. Радишевський Р. П., Свербигуз В. Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2006. С.487.

[175] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Чернігівський ЦНІІ, 2013. С.38-55.

Чудотворна ікона чернігівської «Іллінської Богоматері» була відтворена у техніках ксилогравюри та гравюри на металі. Саме версія ікони в мідериті у книжці Лазаря Барановича «Ksiega rodzaiu» (Новгород-Сіверський, 1676 р.) стала першою гравюрою на міді, надрукованою в Лівобережній Україні. Вона була повторена в чернігівському виданні 1680 р. Можливо, гравюра належить штихелю Л. Крщоновича. Саме вона зафіксувала первісний вигляд ікони з неширокою рамкою. В техніці гравюри на дереві перша графічна версія ікони «Іллінської Богоматері» з'явилась у новгород-сіверському виданні книжки «Чуда діви Марії» 1677 р. У творі точно передано особливості композиції та іконографії. Гравюра була повторена в інших виданнях з деякими змінами. В техніці гравюри на металі в чернігівських виданнях «Руна орошенного» 1689 р. і 1696 р. Д. Туптала зафіксовано зміни в зовнішньому вигляді образу. Зображення ікони «Іллінської Богоматері» разом з шатою кіоту з'явилось у великій графічній композиції «Дедикації І. Мазепі» 1695 р. Графічні версії чернігівських чудотворних ікон (особливо «Іллінської Богоматері») засвідчили велику популярність цих образів та їхнє поширення не лише в Україні, а і в інших православних країнах.

До поля зору художників-графіків потрапили не лише пам'ятки зодчества і чудотворні ікони, а й музичні інструменти, які входили до складу тодішніх оркестрів. З цього погляду є цікавим малюнок вихованців чернігівського Колегіуму 1730 р. Вперше він був опублікований в журналі «Киевская старина» 1884 р. До малюнка доданий пояснювальний текст без зазначення прізвища автора. Як сказано в тексті, малюнок входив до складу рукописної книжки першої половини XVIII ст., яка знаходилась у зібранні рідкісних книжок і рукописів фольклориста і етнографа М.М. Білозерського. Згаданий малюнок з'явився за таких обставин. Чернігівський Колегіум, який почав діяти з 1700 р., утримувався багато в чому на кошти благодійників. З-поміж них варто назвати Тимофія Максимовича, який у 1727 – 1749 роках був архімандритом чернігівського Єлецького монастиря. До того він три роки викладав у чернігівському Колегіумі риторику і піїтику. Будучи вже архімандритом, Т. Максимович продовжував допомагати спудеям.

На знак удячності своєму меценату на день його народження у 1730 р. студенти піднесли на пошану панегірик. Він являв собою рукописну книжку із двадцяти аркушів паперу. На всіх аркушах вміщені рукописні тексти виступів студентів на честь іменинника. Всіх виступів було чотири. Два викладені латиною – один прозою, а другий віршований. Дві інші доповіді у віршах польською мовою. Відзначено, що автором першого виступу був «інфиміст» Андрій Максимович. Імена інших виступаючих не вказано. Рік цієї події вдалося встановити за заголовними літерами, написаних курсивом у кінці першого виступу. Краї аркушів оздоблені віньєтками, намальованими пером. На обкладинці із цупкого паперу червоного кольору з лицьового боку витіснено вісім священних зображень. З іншого боку 18 композицій тонкої роботи. З часом рельєф стерся, і можна розгледіти лише «Благовіщення».

Малюнок вміщено між двома текстами виступів польською мовою. Він займає по-

ловину сторінки і виконаний пером на папері чорнилом і тушшю. Під ілюстрацією додано, що вона надрукована у літографії Г.Т. Корчак-Новицького в Києві. Це означає, що її спеціально підготували для друку із виділенням деталей. Адже відомо про деякі втрати оригінального зображення[176].

Угорі в центральній частині у сяйві на хмарах сидить Зевс – верховний бог, цар і батько богів та людей. Від його голови донизу звивається стрічка з написом латиною: «Ludite virtutem carae et pulchrae soboles» (хваліте доброчинність, дороге і прекрасне товариство). Справа на горі сидить Аполлон і грає на бандурі. Про це прямо сказано в одному із текстів виступів. Він має вигляд простого хлопця у сорочці, шапці і з підкатаними штанами. Під ним напис на горизонтальній стрічці: «Hic probitatis honos» (тут у славі нагорода доброчинності). Ліворуч на горі постать Афіни у сорочці вище колін і покривалі через ліве плече. Вона грає на лірі. Так представлена давньогрецька богиня, одне з верховних олімпійських божеств, втілення державної мудрості. Біля її ніг на горизонтальній стрічці напис латиною: «Ludimus mirando virtutem» (хвалимо доброчинність у захваті). Біля підніжжя гір представлені постаті дев'ятьох муз. Музи у давньогрецькій міфології – дочки Зевса і богині пам'яті Мнемосіни. Ці богині поезії, мистецтва і науки жили на беотійських горах Гелікон і Парнас, де било священне Кастальське джерело. На малюнку 1730 р. грецькі музи представлені як спудеї в жіночих сорочках. Вони грають на тогочасних українських музичних інструментах. Ліворуч дві музи тримають сурми. В центрі – одна грає, мабуть, на цимбалах. Далі праворуч – грають на сопілці, скрипці, бандурі, віолончелі. А дві музи просто стоять, мабуть, співають. Така травестійна форма характерна і для літературних творів, в яких святині, Рай, Пекло, святі, ангели подавались як звичайні життєві явища, насичені народним побутовим колоритом і доброзичливим гумором. Давньогрецька міфологія перелицьована на своє, близьке і рідне. Зображення Олімпу тут природне і звичне для студентів і викладачів чернігівського Колегіуму. Адже в літературних творах і студентському побуті навчальний заклад називали «Олімп Чернігівський».

Про поширеність серед студентів чернігівського Колегіуму звичаю малювати персонажів античної міфології свідчать і малюнки на сторінках конспектів. Наприклад, на титульному аркуші конспекту з поетики, розпочатого у вересні 1730 р., в центрі вміщено заголовок латинською мовою. Над заголовком на горі бачимо 6 постатей, мабуть, олімпійських богів. У правому горішньому куті зображений крилатий кінь Пегас, а в лівому жінка грає на шестиструнній бандурі. Цей конспект з поетики зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України в Києві (Фонд 305, справа 259). Малюнок на титульному аркуші опублікований[177].

Гори Парнасу зображені і на мідериті Леонтія Тарасевича до поеми Петра Терлець-

[176] Греческие музы в малорусском изображении (Рисунок и обьяснение к нему). Киевская старина. 1884. Апрель. С.709-714.

[177] Посохова Л. Ю. На перехресті культур, традицій, епох: православні Колегіуми України наприкінці XVII – на початку XIX ст.: Монографія. Харків: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2011. іл.4.

кого «Слава героїчних справ Бориса Петровича Шеремети», яка побачила світ у чернігівській друкарні 1695 року польською мовою. Праворуч на горі чарівний крилатий кінь Пегас. Згідно з легендою, музи співали так гарно, що природа замовкла у нерухомості. Гора Гелікон під впливом співів виросла аж до неба. Тоді олімпійські боги повеліли Пегасу повернути гору до землі. Кінь ударив по горі копитами, і на місці удару забило джерело Гіппокрена[178]. Саме цей момент і представлений у композиції. А зачарували все голоси не муз, а русалок, які плещуться у воді буля підніжжя гір. Одна русалка грає на скрипці, інша сурмить, а третя співає, тримаючи в руці сурму. Ще одна русалка, звернена спиною до глядача, теж співає. На горі зліва, мабуть, Аполлон сидить і грає на лірі, що дуже нагадує згадуваний малюнок чернігівських спудеїв 1730 р. Варто згадати, що цех музикантів у Чернігові почав діяти з середини XVII ст. Музикантам належало грати на різних урочистостях і супроводжувати чернігівський полк під час походів. У 1734 р. у Чернігові було 8 «городових музик» разом з цехмістром[179]. Про популярність тогочасної оркестрової музики свідчить і вірш поета з Чернігівщини першої половини XVIII ст. Климентія Зіновіїва під назвою «О музиках, а саме о цимбалістах й о скрипниках»[180].

Така увага до музики у XVII і XVIII століттях зовсім не випадкова. Адже здавна вона закоренилась у житті і побуті суспільства. Зображення музичних колективів і інструментів можна бачити на фресках Софійського собору в Києві XI ст. Привертає увагу композиція між вікнами башти «Скоморохи», де представлено оркестр із семи музик. Двоє грають на трубах, а один на подовжній флейті. Між ними музикант з тарілками (кимвалами). Ще двоє грають на щипкових інструментах – лютні і псалтирі (цимбали чи гусла). Ще бачимо одного артиста-розпорядника. Це вже справжній інструментальний ансамбль, де кожний інструмент виконував свою функцію. Зображено також і пневматичний орган з органістом. У творах декоративно-прикладного мистецтва Київської Русі також є зображення музикантів-гуслярів і танцівників на браслетах-наручах із археологічних розкопок у Києві[181].

Пізніше у розписах каплиці святої Трійці Люблінського замку з'явилась композиція «Награвання», в якій маляр зобразив музикантів з лютнями, скрипками, цимбалами, дудками і барабанами в руках. Малювання закінчено 1418 р. групою майстрів. Напис вказує на зв'язок творчості майстрів із Волинню. Дослідники відзначають знайомство митців з італійським мистецтвом XIV ст.[182]. Музична тематика цікаво представлена в іконах іконостасу Спасо-Преображенської церкви села Великі Сорочинці Миргородського

[178] Словник античної міфології / Укладачі І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів; відп. редактор А. О. Білецький. Київ: Наукова думка, 1985. С.15.

[179] Адруг А.К. Графіка Чернігова другої оловини XVII – початку XVIII ст. Чернігів: Вид-во Чернігівського ЦНІІ, 2017. С.108.

[180] Зіновіїв К. Вірші. Приповісті посполиті. Київ: Наукова думка, 1971. С.136.

[181] Высоцкий С.А. Светские фрески Софийского собора в Киеве / Сергей Высоцкий. Киев: Наукова думка, 1989. С.152-156.

[182] Логвин Г. Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII століття. Історія українського мистецтва. В 6-ти т. Київ, 1967. Т.2. С.165, 172.

району Полтавської області 1730-х років. Ангелятка і путті співають і грають на різних інструментах – скрипці, арфі, кобзі, цимбалах, трубі, валторні. Іноді вони утворюють оркестрові колективи. В настінних розписах на криласах можна бачити музичні ансамблі – музики грають на арфі, сопілках, трубах, лірах і навіть дзвіночки виконують свої партії[183].

Отже, на малюнку студентів чернігівського Колегіуму 1730 р. представлені музичні інструменти, які разом складали ансамблі для виконання різних мелодій, здебільшого танцювальних. Перш за все бачимо кобзу – давній щипковий інструмент, що мав грушоподібний корпус і гриф з вигином угорі. У XVIII ст. її витіснила більш досконала бандура[184]. Саме таку кобзу і намалювали студенти. Поряд з кобзарем грає скрипаль. В Україну скрипка класичного зразка потрапила досить давно. Її прототипом був гудок, зображений на фресці Софійського собору в Києві. Назва походить від старослов'янського слова «скрипати» – скрипіти. В Україні діяли навіть окремі цехи скрипалів. У XVII ст. скрипалі входили до складу полкової музики Війська запорозького. Грою на скрипці супроводжували вертепне дійство[185]. Сопілці, як і скрипці, належала значна роль у становленні інструментальної музики.

Басоля – теж ансамблевий інструмент, який виконує партію баса. Назва басоля походить від слів бас, басок. Інструмент з'явився, коли набули поширення троїсті музики. Басолі своїм виглядом і структурою нагадують віолончель, яка і стала для них зразком. В Україні згадки про них відомі з кінця першої половини XVII ст. Замість басолі іноді використовували віолончель чи контрабас. На відміну від віолончелі басолю тримають між колінами. Іноді грали не смичком, а щипком[186]. На малюнку музикант тримає басолю між колінами і грає смичком. Дві музи мають сурми, які являли собою один із видів козацької дерев'яної труби. В центрі сидить музикант і грає, як вважав автор публікації, на цимбалах. Проте цимбали є струнно-ударним інструментом, а на малюнку ми бачимо щипковий інструмент, тобто гуслі. Таким чином, на малюнку чернігівських спудеїв представлені «троїсті музики» – ансамбль танцювальної музики, який складався від двох до п'яти і більше музикантів. Здебільшого провідну партію виконували на скрипці або на сопілці. Роль керівника, диригента троїстих музик найчастіше виконував скрипаль[187].

Цікаво порівняти цей малюнок із зображенням музичного ансамблю в «Азбуковнику» Каріона Істоміна (кінець 1640-х років – 15 травня 1722 р.). Він був письменником, придворним поетом, ієромонахом московського Чудова монастиря. З березня 1698 р. до

---

[183] Пляшко Л. А. Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо. Мистецтвознавча розвідка. Київ: Українознавство, 2001. С.93, 98.

[184] Лебедєв В. К. Словник-довідник з інструментознавства. Навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книжка, 2010. С.10, 58.

[185] Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка 1967. С.130-132.

[186] Там само. С.144-145.

[187] Лебедєв В. К. Словник-довідник з інструментознавства. Навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книжка, 2010. С.119.

листопада 1701 р. очолював Московський друкарський двір. У 1691 р. рукопис книжки був уже готовий, а в 1694 р. вийшов друком. Тут бачимо гуслі, сопелі, скрипку і лютнеподібну бандуру[188]. Розглянуті графічні композиції являють собою документальні свідчення про розвиток ансамблевої музики і еволюції музичних інструментів на Чернігівщині і в Україні.

Як відбилися риси бароко у мистецтві Чернігова, можна бачити на прикладі окремих видань. У 1697 р. в чернігівській друкарні побачив світ «Молитвослов триакафістний» у восьму частину аркуша. У присвяті книжки Івану Обидовському (племінник І. Мазепи, у 1698 – 1701 роках полковник ніжинський) її автор Лаврентій Крщонович пояснив, чому до цього видання обрані саме такі Акафісти. Один Акафіст присвячений Святій Трійці, бо укладався в чернігівському Троїцько-Іллінському монастирі з головним Троїцьким храмом. Акафіст Страстям Христовим мовби має перед очима стоячого під хрестом і чутливим серцем співчуваючи Матері Божій та чудотворній її іконі. Акафіст великомученици Варварі, яка Святу Трійцю трьома вікнами у вежі вгледіла і в Троїцькій обителі буде шанованою.

В основу присвяти до видання 1697 р. покладено три камені – елементи герба І. Обидовського, який відтворений у книжці. Автор зазначав, що цей «Молитвослов» із трьох Акафістів, як три камені в гербі І. Обидовського. А кожний камінь уподібнюється молитві. Тому присвята складається із трьох частин – з'ясування властивостей каменів, визначення їхнього символічного значення в духовному сенсі та стосовно роду Обидовських. Властивості каменів Л. Крщонович тлумачить за середньовічною традицією. «Орловий» камінь має оберігати від отрути і змій. Другий камінь – «змієвий» лікує від отруєнь. А «ластовичний» камінь сприяє коханню, таланту красномовства, лікує очі, заспокоює у гніві, допомагає у всіх справах. Важливе значення має символічне тлумачення каменів із герба І. Обидовського і їхнього співвідношення із акафістами у «Молитвослові триакафістному» 1697 р. «Орловий» камінь круглої форми з осердям символізує за Л. Крщоновичем Бога-Отця. Осердя співвідноситься із Святим Духом. А товчений орлиний камінь захищає від отрути і змій. Варто зазначити, що ще з античних часів набув містичного значення і символізував гармонію і безсмертя.

Зміїний камінь співвідноситься з Акафістом Страстям Христовим. Цей символ підкреслений цитатою із Євангелія від Івана, а також давнім переданням про змія, який тримає в роті свого власного хвоста і уособлює вічність, злиття початку і кінця. Цей символ змія-кільця набув поширення в українській літературі доби бароко. Наприклад, у творах Григорія Сковороди. Акафіст Святій великомученици Варварі є паралельним каменю «ластовичному». Автор звертає увагу читача на те, що «лекарственные добродетели» святої подібні цілющим властивостям цього каменю.

Далі йдеться про чесноти І. Обидовського. Тут орлиний камінь символізує орлів шляхетного роду Обидовських, а його осердя – це інший камінь чеснот від Духа Свя-

[188] Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967. С.153.

того, а також очі розуму. Все це характерно для культури бароко і зустрічається у проповідях Л. Барановича. Камінь зміїний засвідчує богобоязливість Обидовських, а ластовичний камінь указує на п'ять головних достоїнств Івана Обидовського. Серед них варто назвати його вправність як поета і красномовця за часів навчання. Тому в дар йому приноситься цей «Молитвослов триакафістний» для досягнення «несмертельної світлості».

Отже, в цьому тексті чітко виявились основні принципи бароко. Згідно з ними Л. Крщонович поєднав на змістовому рівні три камені з герба Івана Обидовського з трьома Акафістами. Три властивості згаданих каменів мають практичне, символічне та родове значення. Число три присутнє і на композиційному рівні – присвята складається із трьох частин. Таке поєднання практичної та художньої складових властиве для бароко[189]. Варто наголосити про поширеність зображень коштовних каменів у творах мистецтва. Як приклад можна згадати внутрішні розписи Успенського собору Києво-Печерської лаври 1720-х років. Реконструювати їх іконографічну концепцію дозволяють два рукописні описи. Опис №204, опублікований свого часу, але втрачений, а опис №183 зберігається в Інституті рукописів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського в Києві[190].

Графічні елементи книжки «Молитвослова триакафістного» 1697 р. перебувають в тісній взаємодії з літературним текстом. Це добре видно вже на титульному аркуші. Зміст книжки представлений у заголовку, набраному літерами різного розміру: «Треакафистный молитвослов. В нем же Акафист Троицы Живоначальной, Святой великомученицы Варвары и Страсти Христовы. Обретаются в друкарне Троицкой Черниговской изображенный тщанием всечестного отца Лаврентия Крщоновича архимандриты Троицкого Черниговского учинена року 1697. В том же року архимандрия учинена». Заголовок вміщено у рамці розміром 133 х 79 мм, виконаній в техніці мідьориту. У графічних композиціях форти відбито зміст книжки. Вгорі в центрі у горизонтальному форматі представлена композиція «Старозавітна Трійця». Внизу під заголовком зображення західного фасаду Троїцького собору чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, при якому діяла друкарня, заснована Л. Барановичем. Ліворуч від заголовка на бароковій крученій колоні стоїть Ісус Христос у терновому віну з великим хрестом – уособлення Страстей Христових. Праворуч на такій же колоні бачимо великомученицю Варвару, яка тримає у правій руці вежу з трьома вікнами, що зображувалась разом із святою. Ліва її рука тримає галузку – символ мучеництва. У горішніх кутах вигравіровано пишні квіти з листям, які разом із звивистими колонами засвідчують бароко. Слід додати, що в настінному малюванні на західному фасаді чернігівського Троїцького собору в 1690-х роках у квадратній ніші виконано зображення Ісуса Христа у терновому вінку, властиве для

[189] Борисенко К. Г. Творчість Лаврентія Крщоновича в контексті українського бароко «золотої» (мазепинської) доби. Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Харків, 2006. С.51-58.

[190] Адруг А. Чернігівське видання «Молитвослова триакафістного» 1697 р.: бароковий синтез графіки і слова. Сіверянський літопис. 2016. №3 (129). С.28.

монастирських храмів[191]. Варто також нагадати, що південний приділ Троїцького собору в Чернігові до 1803 р. був присвячений Святій великомученици Варварі[192]. Це може пояснити до певної міри появу Акафіста цій святій у «Триакафістному молитвослові» 1697 р.

Три ілюстрації в тексті повторили тематично композиції на титульному аркуші книжки. Вони репрезентують три Акафісти, які включені до «Молитвослова триакафістного» 1697 р. На відміну від титульного аркуша вміщено мідерит з композицією «Новозавітня Трійця». Ліворуч вгорі на хмарах постать Ісуса Христа з хрестом. У нього над головою напис: «Бог-Син». Праворуч – «Бог-Отець», про що і свідчить напис. Угорі в центрі – голуб. Над ним напис: «Дух Святий». У хмарах видніються голівки херувимів. Унизу бачимо двох ангелів, які стоять на колінах. Лівий нижній кут гравірувальної дошки втрачений. Підпису гравера не помітно, хоча О.О. Гусєва та І.М. Полонська зазначили літери «IS» і припустили, що вони вказують на Івана Стрельбицького[193]. Натомість Т.Н. Камєнєва про це не згадувала. Ми не виявили підпису. Тому можна припустити авторство Л. Крщоновича щодо всіх гравюр цієї книжки. Він же був укладачем та автором присвяти.

Інший мідерит розміром 117 х 76 мм присвячений Святій великомученици Варварі. Про це свідчить і напис на рівні голови на тлі хмар. Свята представлена на повний зріст. У лівій руці тримає галузку, а в лівій вежу. Лівою ногою наступила на меч, що лежить на землі. На відміну від форти голова Святої Варвари звернена в інший бік, вежа тримається у лівій руці, а гілка в правій. Підпис гравера відсутній. Страстям Христовим присвячена гравюра, де бачимо І. Христа з хрестом. У нього із грудей ллється кров у чашу на землі. Розмір дошки 117 х 74 мм. На відміну від форти І. Христос без тернового вінка. На титульному аркуші він тримає хрест двома руками, а тут права рука тримає хрест, а ліва відведена вбік. Хрест має дещо іншу форму. Цю композицію можна порівняти із гравюрою нідерландського гравера Ієроніма Вірікса із Антверпена «Христос у точилі» (близько 1695 р.). Ісус Христос стоїть у круглому точилі (прес для видавлювання виноградного соку), зігнувшись під вагою хреста. Із ран І. Христа течуть струмки крові. Внизу два ангели з великою чашею в руках для збирання виноградного соку, перетвореного на кров І. Христа. Тут відбився популярний на Заході культ крові Христової. Гравюра стала прототипом для української ікони такої ж назви XVII ст. із села Мотижин Макарівського району Київської області. Нині зберігається в Національному художньому музеї України в Києві[194]. Згадані мідерити розміщені в тексті відповідно до змісту (кожного Акафісту)

[191] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Чернігівський ЦНІІ, 2013. С.34-35, іл. на с.153.

[192] Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (В закрытом Ильинском монастыре). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.2. С.38.

[193] Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. : каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина: львовские, новгород-северские, черниговские, уневские издания второй половины XVII в. / Сост. А.А. Гусева, И.М. Полонская. Москва,1990. Вып 2. Ч.2. С.61, 66.

[194] Сак Л. М. Українська ікона «Христос у точилі» XVII ст. та її нідерландський графічний прототип. Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Київ, 1983. С.85, 86. Український іконопис XII – XIX ст. з колекції НІМУ: альбом. Хмельницький: Галерея; Київ: Артанія Нова, 2005. С.221.

у тому порядку, який указано у заголовку на титульному аркуші. Ці три гравюри вжиті лише в цьому виданні. Вони мають різні розміри і відмінні різними підходами до тлумачення об'ємів і системи штрихування. Перевага надається лінійній побудові композицій. Графічне оздоблення «Молитвослова Триакафістного» 1697 р. доповнюють 5 заставок, віддрукованих з чотирьох дощок. Всі вони мають пишні рослинні мотиви на чорному тлі і оточені рамками із білих і чорних ліній. Вони вже були задіяні у чернігівському виданні «Молитвослова» 1692 р., а також в інших книжках чернігівської друкарні. В одному випадку в центрі поясне зображення Ісуса Христа серед рослинного симетричного орнаменту. В іншій заставці в центральній частині на білому тлі представлено чорний мальтійський хрест. Пишні рослинні елементи засвідчують риси бароко. Всі три кінцівки спочатку з'явились у тому ж таки чернігівському «Молитвослові» 1692 р. В одній з них зовнішні обриси становлять форми крил херувимів, які оточують розміщену в центрі монограму «Ісус Христос» з хрестом і чотирма стрілами. У двох інших кінцівках за основу взята композиція «Спас нерукотворний», яка в одному випадку доповнена зображенням херувима.

У книжці «Молитвослов триакафістний» 1697 р. число «три» обігрується також і на основі герба І. Обидовського. Як відомо, Обидовські мали герб Сулим. Його щит поділений на дві частини. У верхній на жовтому полі представлена верхня половина чорного орла з розпростертими крильми. Голова його повернута праворуч (для глядача). В нижній частині щита на червоному тлі три дорогоцінні камені в оправах. Угорі над шоломом з корони виступає таке ж саме зображення орла, як і на щиті. Вважається, що цей герб потрапив до Польщі із Німеччини[195]. У гербі з книжки «Молитвослов триакафістний» 1697 р. щит дещо іншої форми. Також інша форма орлиних крил, а їхні голови повернуті в протилежний бік. У каменів інші оправи. Тут вони зображені так само, як їх закріплювали у кастах (гніздах) з оздобленнями. Форма фацетного огранювання здійснювалась за формою верхньої площини[196].

Л. Крщонович не випадково образно назвав перший камінь із герба орлиним. Адже орел виступав уособленням вищої горної ангельської природи. У євангеліста Івана символом був саме орел. Іван Обидовський мав тезоіменитим євангеліста. До цього варто додати, що слово «орел» грецькою мовою означає в перекладі «вічно, завжди». Для тлумачення тексту і графічного оздоблення «Молитвослова» постає необхідність залучити «Фізіолог»-теологічний твір, який виник у зв'язку зі Святим письмом. Він являє собою навчальну книжку, в якій поведінка і особливості тварин, птахів і каменів пояснюються за традицією християнської екзегези. Створений грецькою мовою і набув поширення в багатьох перекладах у всіх народів християнського Сходу. Відомий був у Візантії і, мабуть, звідти прийшов на українські землі.

У «Фізіологу» говориться, що коли орел старіє, його крила стають важкими і втра-

[195] Herbarz Polski Kaspra Niesieckiego S. J. Lipsk, 1841. T8. S. 562 -563.

[196] Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV – XX веков. Москва: Наука, 1967. С.84-85.

чається зір. Тоді він шукає джерело чистої води, здіймається вгору і спалює пір'я. Далі опускається до джерела, тричі занурюється у воду, оновлюється і стає молодим. Інакше кажучи, людина має зношений одяг і очі її серця осліпли. Постає потреба знайти мисленне джерело – Ісуса Христа. Скинути зношений диявольський одяг і стати новою людиною, створеною за Богом. Перша властивість змії полягає в тому, що коли вона старіє, то погано бачить. Якщо хоче обновитись, то постує 40 днів і 40 ночей поки шкіра на тілі не буде рихлою. Тоді шукає скелю чи тріщину в камені і треться тілом, скидає стару шкіру, і наступає оновлення. Тобто, якщо людина хоче скинути зношений у світі одяг, вузьким і тісним шляхом випробовує тіло, бо затісні ворота до вічного життя. Про ластівку в «Фізіологу» сказано таке. Вона з'являється весною і закликає на світанні до діла тих, хто ще спить. Іншими словами, коли проходить тілесна зима, то всі вже зранку думають про Бога, будять тих, що поки сплять, і закликають до добротворення[197].

Отже, як у тестовій частині (присвяті і трьох акафістах) «Молитвослова триакафістного» 1697 р., так і в графічному оформленні обігрується слово «три». Три Акафісти, з яких складається книжка, Свята Трійця, чернігівський Троїцький собор та Троїцько-Іллінський монастир. У гербі Івана Обидовського (Сулим) є три камені. Отже, «Молитвослов» має три Акафісти подібно до трьох каменів із герба. Присвята І. Обидовському теж складається із трьох частин, в яких з'ясовуються властивості каменів, їхнє символічне значення в духовному сенсі та щодо роду Обидовських. Символіка орлиного каменя теж має три частини. Сам круглий камінь уособлює Бога-Отця, осердя каменя Святого Духу, а товчений камінь захищає від отрути і змій. Символіку кола круглого каменя доповнює образ змії, що тримає в роті свого хвоста і уособлює вічність. Далі на основі трьох каменів із герба І. Обидовського йдеться про його чесноти. В цьому контексті орлиний камінь символізує орлів роду Обидовських. Камінь зміїний засвідчує богобоязливість Обидовських, а ластовичний указує на головні достоїнства Івана Обидовського. Все це також виявлено і в графічному оздобленні видання. На титульному аркуші композиції «Трійця старозавітня», «Ісус Христос» і «Свята великомучениця Варвара» представляють три Акафісти, вміщені в книжці, а внизу бачимо західний фасад чернігівського Троїцького собору. В текстових ілюстраціях теж відбито зміст трьох Акафістів. Таким чином, риси бароко виявились як у літературній частині книжки, так і в її графічному оздобленні. Встановлено, що Л. Крщонович був укладачем цього видання і автором гравюр на титульному аркуші і в тексті.

Про досягнення чернігівських майстрів в декоративному оздобленні видань свідчать гравюри на титульних аркушах книжок. Серед них є виконані в уже сформованій традиції і своєрідні, й оригінальні, властиві лише чернігівським друкам. Розгляд форт варто розпочати з двох титульних аркушів, які вперше з'явились у виданнях київської та новгород-сіверської друкарень, а потім були вжиті і в Чернігові. В 1674 р. у друкарні Києво-Печерської лаври побачила світ книжка Л. Барановича «Труби словес проповід-

[197] Физиолог. Издание подготовила Е. И. Ванеева. СпБ: Наука, 1996. С.128, 131, 145.

них». Композиції на титульному аркуші цієї книжки присвячений лист Л. Барановича до Варлаама Ясинського 1673 р., в якому викладено проєкт форти[198]. Втіленню цього проєкту в техніці гравюри на дереві присвячена окрема стаття С.І. Маслова в «Етюдах з історії стародруків». Композиція та складові частини форти пов'язані зі змістом книжки, яка являє собою збірник проповідей на свята, присвячені Ісусу Христу, Богородиці та святим. Кожна складова знайшла графічне відображення в композиції форти. І. Христос – «книжка живота» представлений в центрі композиції с символічним зображенням книжки із сімома висячими печатками. На печатках напис «В книге твоей вси напишуться», про що й писав у згаданому листі Л. Баранович. На обкладинці зображеної книги вміщено заголовок видання. Над книжкою представлена Богородиця згідно з текстом в «Об'явленні святого Івана Богослова» (XII, 1) – «Жінка, зодягнена в сонце, а під ногами її місяць, а на її голові вінок із дванадцяти зір». На тлі хреста Богоматір підтримує книжку із заголовком на двох ланцюгах. Обабіч Богородиці постаті архангелів. У лівій частині біля архангела батько Богородиці Іоаким несе гроно винограду і посуд. Праворуч мати Марії Анна тримає в одній руці посуд з молоком і медом, а в другій запалений світильник. Про це докладно оповідається в тексті книжки.

Навколо книжки із заголовком представлено 26 поясних зображень святих, на честь яких вміщені проповіді. Вони об'єднані в шість груп. На відміну від проєкту Л. Барановича, на титульному аркуші з'явились Олексій чоловік Божий (патрон царя Олексія Михайловича) і святі Борис і Гліб (резиденція Л. Барановича знаходилась у чернігівському Борисоглібському монастирі). Між зображеннями святих вміщені знаки зодіаку, які свідчать, що святі йдуть шляхом небесного світила. Знизу книжку із заголовком за нижні кути з обох боків підтримують святі Антоній і Феодосій. Вони представлені також унизу під райдужною дугою, де обробляють землю у садку. У віршах докладно оповідається, хто і де зображений. Сказане у віршах і символіка форти тлумачаться в «Предословіи к читателем». Рамка форти була повторена на останній сторінці книжки. Лише замість заголовка зображений наперсний хрест на ланцюгах. Навколо нього чотири руки, що благословляють, та стрічки з написами. Цю композицію Л. Баранович мав за свого герба. Вона була повторена, наприклад, на звороті титульного аркуша чернігівського видання «Тріоді цвітної» 1685 р. Пізніше в чернігівській друкарні рамка з «Труб словес проповідних» 1674 р. вжита на титульному аркуші «Зерцала от писания божественного» 1705 р. та книжки І. Максимовича «Богородице Діво» 1707 р. На той час дошка зазнала втрат, з'явились у верхній частині композиції тріщини, які на відбитках мали вигляд білих смуг. Для вміщення заголовка книжки «Богородице Діво» майстер збільшив отвір. Але була втрачена більша частина зображеної книжки. В результаті цього порушилась первісна програма Л. Барановича, викаладена в згаданому листі[199].

1678 р. у новгород-сіверській друкарні побачило світ видання «Анфологіону» з фор-

[198] Чернігівські Афіни. Передм., упоряд. текст. матеріалу, комент. до нього А. Макарова. Київ: Мистецтво, 2002. С.107-108.

[199] Маслов С. Етюди з історії стародруків. I–VIII. Київ, 1925. С.20-33.

тою, яка була повторена у книжці «Мінея обща», що з'явилась тоді ж там само. Вся форта оточена лінійною рамкою. У горішній частині представлено зображення Спаса Вседержителя з предстоячими. Обабіч заголовка вміщені погрудні зображення святих і святителів у квіткових чашечках. У долішній частині під заголовком в обрамленні барокового картуша з лавровим вінком зображені споруди новгород-сіверського Спасо-Преображенського монастиря. Тому тут є доречним зображення вгорі Спаса Вседержителя. Ця ж форта була використана у чернігівському виданні «Тріодь цвітна» 1685 р. Заголовок замінений новим текстом. Унизу замість споруд новгород-сіверського монастиря з'явилось зображення західного фасаду чернігівського Троїцького собору. Про це свідчить напис на рівні головної бані споруди. Картуш отримав іншу форму. Підпис майстра відсутній. Таким чином прилаштована форта не зовсім відповідала новому виданню. Адже вгорі звичайно у чернігівських виданнях знаходилось зображення Трійці на честь Троїцького собору чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, при якому діяла друкарня. Отже, ми бачимо в творчості чернігівських майстрів продовження традицій раніших київської та новгород-сіверської друкарень.

1 листопада 1687 р. у чернігівській друкарні побачив світ «Молитвослов» у дванадцяту частину аркуша. На титульному аркуші форта виконана в техніці гравюри на дереві, обведена чорною лінійною рамкою. Підпис гравера відсутній. Угорі над заголовком поєднано дві композиції – «Трійця новозавітня» та «Коронування Богородиці». Обабіч заголовка постаті святих Антонія та Іллі, які стоять на невисоких постаментах. У кожному по одному великому русту. Зверху постаментів під ногами святих написи, що свідчать хто ж це зображений. Через невеликі розміри композиція форти вийшла спрощеною. Внизу зображення Троїцького собору відсутнє.

У 1689 р. вийшло з друку польськомовне видання «Modlitwy dzienne y nocne» у восьму частину аркуша. На титульному аркуші гравюра на дереві без підпису гравера. Всю горішню частину над заголовком займає композиція «Трійця новозавітня». Обабіч в нішах постаті чотирьох святих у два яруси. В центрі в прямокутнику вертикального формату на білому тлі вміщено розлогий заголовок. Завершення заголовка внизу в різьбленому картуші. Гравюра близька до форти попереднього видання.

Форта книжки Д. Туптала «Руно орошенное» 1696 р. в техніці мідериту відрізняється за змістом і оформленням від інших. Формат гравюри вертикальний. На загальному чорному тлі хрест із заокругленими раменами. Всередині хреста на білому тлі паперу вміщено текст заголовка. Обриси хреста імітовані металевим обрамленням. На чотирьох кутах форти в овальних обрамленнях вертикального формату вміщено сюжетні композиції, присвячені Богородиці. Хронологічно вони починаються праворуч угорі зображенням батьків Богоматері Іоакима і Анни. Праворуч унизу «Різдво Богородиці». Ліворуч унизу «Введення Богородиці до храму», а над нею вгорі – «Вознесіння Богородиці». В центрі вгорі над заголовком вміщена композиція «Трійця новозавітня». Всі картуші нагадують фрагменти іконостасів. Варто зауважити, що графічне вирішення

цієї форти близьке до композиції шати кіоту чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері»[200]. На першій сторінці обкладинки книжки О. Одноroженка опубліковано зображення на титульному аркуші рукописного Євангелія XVI ст. для господаря Молдавського, виконаного ченцем Пилипом Афонського монастиря Ізограф. Тут також подібна загальна композиція з хрестом, в якому вміщено заголовок. Замість композицій у кутах в рукописному варіанті вгорі сонце і місяць, унизу – гербовий щит з фігурами і герб Молдови (бик)[201].

Заголовок «Молитвослова триакафістного» 1697 р. вміщено у рамці, виконаній у техніці мідериту. Вона має вигляд порталу, в нижній частині якого стоять дві барокові звивисті колони з виноградними гронами на фустах. Колони мають бази і підтримують умовно передані антаблементи, на яких постаті І. Христа з хрестом та Святої великомучениці Варвари. Вгорі горизонтально видовжена композиція «Трійця старозавітня», обабіч її пишні квіти з листям. Унизу під заголовком бачимо західний фасад Троїцького собору чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря.

У 1698 р. у чернігівській друкарні побачив світ латиномовний підручник з риторики «Ilias oratoria» (Ораторська іліада), складений Лаврентієм Крщоновичем для своїх учнів – синів князя В. Голіцина. Горішні кути прикривають частини театральної завіси. В центрні вгорі двоголовий орел з розпростертими крилами. Має три корони. На його грудях відкрита книжка з написом на сторінках латиною «Ilias oratoria». У правій лапі орел тримає меч, а в лівій – гусяче перо для писання. В центрі композиції під орлом у круглому картуші в обрамленні із різьбленого листя аканта вміщено заголовок книжки латинською мовою. Нижче в картуші горизонтального формату завершення тексту заголовка і дата «1698». Ліворуч від заголовка на невисокому п'єдесталі постать молодщого сина князя Голіцина, який тримає в лівій руці книжку та із зосередженим виглядом повторює прочитане. Праворуч старший син князя також з книжкою заучує текст. Ще в 1920-і роки С.І. Маслов зазначав, що внизу цієї гравюри «ледь помітний» підпис літерами «I.S.» і зробив припущення про авторство гравера І. Стрельбицького[202]. П.М. Попов був схильний до думки про причетність до цієї роботи І. Щирського[203]. Я.П. Запаско і Я.Д. Ісаєвич відзначили роботу в цьому виданні граверів Л. Крщоновича та І. Щирського[204]. Д.В. Степовик указав підпис гравера «I.S.» і визнав автором І. Щирського[205]. Особливості грави-

[200] Адруг А., Арендар Г. Видатна пам'ятка золотарства. Сіверянський літопис. 1999. №6. С.46-52.

[201] Одноroженко О. Родова геральдика Русо-Влахії (Молдавського господарства) кінця XIV – XVI ст. Харків, 2008. 156 с.

[202] Маслов С. І. Етюди з історії стародруків. IX–X. Ювілейний збірник на пошану акад. Дм. IB. Багалія. Київ, 1927. С.699.

[203] Попов П.М. Осередки книгодрукування на Східній Україні (XVII–XVIII ст.). Книжка і друкарство на Україні. Київ, 1965. С.106.

[204] Запаско Я. П., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: каталог стародруків, виданих в Україні: Книжка перша (1574–1700). Львів: Вища школа, 1981. С.114.

[205] Степовик. Іван Щирський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. Київ: Мистецтво, 1988. С.156.

рування свідчать на користь І. Щирського, проте для остаточного з'ясування авторства, на нашу думку, поки що підстав не достатньо.

У 1704 р. в чернігівській друкарні побачило світ видання «Служебника» у восьму частину аркуша. На титульному аркуші вміщена архітектурна рамка в техніці гравюри на дереві. Обабіч заголовка на базах для колон бачимо постаті святих на заштрихованому тлі. Над заголовком схематично позначені капітелі та антаблемент. Композиція завершується фігурним бароковим фронтоном з волютами. В горизонтально видовженому картуші «Трійця новозавітня». Внизу перед базами колон смуга із плиток у три ряди. Вони передані у прямій (лінійній) перспективі з різними точками сходу. Ліворуч внизу підпис гравера «Н.Ф.» – Никон Фігурський.

Своєрідно вирішена форта видання І. Максимовича «Алфавит собранный рифмами сложенный», який побачив світ 15 грудня 1705 р. Розлогий заголовок вміщено у лавровий вінок вертикального формату. Вгорі Бог-Отець з розпростертими руками. Внизу під заголовком зображення західного фасаду чернігівського Борисо-Глібського собору. Обабіч нього постаті княгині Ольги і князя Володимира. З-під собору росте догори виноградна лоза. Між її галузками у круглих лаврових вінках розміщені поясні зображення святих Бориса і Гліба, а також представників царської династії Романових. Поява зображення Борисо-Глібського собору (замість Троїцького) пояснюється участю у складанні тексту книжки учнів чернігівського Колегіуму, який знаходився на території саме кафедрального Борисо-Глібського монастиря. За сприяння автора книжки чернігівського архієпископа І. Максимовича з 1700 р. почав діяти чернігівський Колегіум. Варто відзначити спорідненість композиції форти з композицією срібних царських врат іконостасу того ж самого Борисо-Глібського собору 1702 р.

Чернігівське видання книжки «Феатрон или позор нравоучительный» 1708 р. містить авторизований переклад І. Максимовича матеріалів із творів Амвросія Мерліака, повчальних оповідей із Святого Письма і стародавньої історії[206]. Гравюра на титульному аркуші в техніці гравюри на дереві оточена лінійною рамкою. В центрі заголовок вміщений на білому тлі у майже квадратній площині, яку з обох боків підтримують два ангели. Вгорі над заголовком композиція «Трійця новозавітня», внизу сонм ангелів. Внизу по центру підпис гравера «ИП» – Інокентій Піддубний.

1 грудня 1709 р. в чернігівській друкарні побачила світ книжка «Царский путь креста господня», яка є перекладом І. Максимовича латиномовного видання Бенедикта Хефтена (Антверпен, 1635 р.). Всі аркушеві ілюстрації чернігівського видання в техніці гравюри на металі є копіями гравюр 1635 р. Чернігівські твори 1709 р. мають підписи граверів Н. Зубрицького та І. Стрельбицького. Гравюра на титульному аркуші без підпису автора[207]. На титульному аркуші заголовок представлений в центрі брами, архітектурні форми якої властиві для бароко. З обох боків колони зі спрощеними стилізованими капіте-

[206] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: каталог стародруків, виданих в Україні : книжка друга, частина перша. (1701-1764). Львів: Вища школа, 1984. С.23.
[207] Там само. С.25.

лями, які спираються на постаменти з квітками. Колони не виконують несучу функцію, вони декоративні і лише прилягають до брами. Фігурне завершення брами з волютами, в центрі серед променів має монограму «Марія». На колонах і над заголовком елементи лаврового вінка. Треба зауважити, що ця гравюра на титульному аркуші дещо нагадує браму Заборовського XVIII ст. в огорожі Софійського монастиря у Києві. В цьому випадку чернігівські автори створили композицію, зовсім відмінну від антверпенського видання, у якому в центрі вертикальної композиційної площини представлений прямокутний камінь. На його плоскому боці, зверненому до глядача, вміщено заголовок книжки латинською мовою. Внизу біля основи каменю у фігурному картуші герб з написом латиною (це перемога), вписаний у коло. Обабіч нього на землі тернові гілки. На каменю зверху Ісус Христос навколішках тримає великого хреста на лівому плечі. Ліворуч від каменя двоє чоловіків несуть хрести. У одного з них рельєфно виявлені м'язи правої ноги і руки. Праворуч – жінка з хрестом.

1710 р. у Чернігові побачила світ ще одна перекладна книжка протестантського богослова і письменника Іоганна Гергарда «Богомисліє», яка вийшла латинською мовою в Лейдені 1627 р. Форта в техніці мідериту обведена лінійною рамкою. В центрі заголовок на білому тлі теж у лінійній рамці, яка вгорі завершується півколом. Над заголовком на хмарі Богородиця на півмісяці з розведеними руками і дитиною перед собою. Навколо голови дванадцять зірок. Саме так Богоматір представлена в Об'явленні святого Івана Богослова. Обабіч заголовка – святі на повний зріст. Унизу по центру композиція «Успіння Богородиці» в різьбленому картуші. З обох боків від неї постаті Антонія та Феодосія Печерських.

Архітектурна композиція титульного аркуша чернігівського видання «Венец в честь тривенчанному богу» 1712 р. спирається на невисокий цоколь. На ньому обабіч заголовка дві прямі колони з виноградними гронами по фустам і стилізованими коринфськими капітелями. На колони спирається спрощений антаблемент, на якому в центрі трипелюстковий фронтон з двома великими волютами з обох боків. Колони зовні дещо схожі на колони на форті «Молитвослова триакафістного» 1697 р. До певної міри це можна пояснити тим, що під цією назвою втретє подано текст «Молитвослова триакафістного».

У 1714 р. в Чернігові побачив світ переклад І. Максимовича на церковно-слов'янську мову книжки Ієремії Дрекселя «Геліотропіон» (Мюнхен, 1627 р.). Видання містить приклади із життя державних діячів давнини. Вся композиція форти на титульному аркуші обведена лінійною рамкою. В центральній частині, виділеній з обох боків і знизу також лініями, вміщений заголовок літерами різної висоти. До слова «Геліотропіон» спадають промені від круга, в центрі якого рівносторонній трикутник із словом «Део». Обабіч круга ангели на хмарах. Нижче з обох боків заголовка ростуть із землі соняшники з голівками, зверненими до сяйва вгорі. В нижній частині три сюжетні композиції в овалах вертикального формату. Над кожною з них зображення херувимів. Підпис гравера на металі відсутній. Треба сказати, що художник не повторив композицію заголовного аркуша мюн-

женського видання в деталях, хоча відштовхнувся від загальної побудови твору 1627 р. У німецькій книжці зображення у гравюрі більш лаконічне і чітке у порівнянні з пишним і дещо перевантаженим чернігівським аркушем. У 1627 р. текст заголовка оточують з обох боків два соняшники, що ростуть не із землі, а із вазонів. Тонкі стебла рослин з невеликими листочками тримають дві соняшникові голови, на які і також на заголовок ідуть промені від сонця в центрі горішньої частини композиції.

Заголовний аркуш першого чернігівського видання «Нового заповіту» 1717 р. оздоблений до певної міри подібно до вже згаданої форти «Алфавіту» 1705 р. Вгорі в центрі композиція «Трійця новозавітня» поєднана з коронуванням Богородиці. Нижче вміщено заголовок, але не в лавровому вінку, як в «Алфавіті», а на полі, подібного до гербового щита. Внизу під заголовком представлений чернігівський Троїцький собор. Ліворуч від нього Іллінська церква, а між нею і Троїцьким собором постать святого пророка Іллі. Праворуч від собору фігура Антонія Печерського. З-під їхніх ніг виростає виноградна лоза. На її вигинах в круглих обрамленнях напівпостаті чотирьох євангелістів і ще чотирьох святих обабіч заголовка. Можливо, автор гравюри «КГ». Ця рамка була повторена в чернігівському виданні «Правил к божественному причащению» 1745 р.

Композиція на титульному аркуші «Правила к божественному причащению» (Чернігів, 1720 р.) обведена лінійною рамкою. В центрі заголовок на білому тлі. Вгорі на хмарах у вигляді горизонтального напівовала поєднані композиції «Трійця новозавітня» та «Коронування Богородиці». Обабіч заголовка постаті преподобного Онуфрія та святого пророка Іллі. Про це свідчать написи під їхніми ногами. Внизу під заголовком лінійною рамкою виділена окремо горизонтальна композиція із зображенням споруд чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря. В лівому нижньому куті підпис гравера «Никодим», тобто Никодим Зубрицький.

Окремо слід сказати про оздоблення титульного аркуша чернігівського видання книжки Лаврентія Крщоновича «Redivivus Phoenix» («Воскреслий Фенікс») 1683 р. Цей панегірик Л. Барановичу латинською і польською мовами має 5 ілюстрацій у вигляді заставок. На одному із примірників, який описав П.М. Попов, від титульного аркуша збереглась лише ліва половина з алегоричними постатями жінок (Pietas, Religio, Virtus), що уособлюють відданість, зв'язок з Богом та мужність. Також залишилась частина архієрейського одягу. Підпис гравера «Ioannes Szczyrski». Розмір згаданого фрагмента 27,5 х 7,5 см[208].

Отже, ми розглянули майже півтора десятка гравюр на титульних аркушах видань чернігівської друкарні першого періоду її діяльності. Перш за все вони засвідчили тісні зв'язки між друкарнями Києво-Печерської лаври, Новгорода-Сіверського та чернігівською. Це говорить про міграцію друкарських матеріалів і продовження традицій. Згадані форти знаходяться на титульних аркушах книжок різного формату – від половини аркуша до дванадцятої його частини. Виконані вони як у техніці гравюри на дереві, так і в техніці мідьориту. Більшість із них не мають підписів граверів. А зафіксовані підписи

[208] Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. С.132, 134.

свідчать про роботу таких відомих і визначних майстрів як Н. Зубрицький, І. Піддубний, І. Щирський. За композиційними особливостями форти відрізняються розмаїттям. Є архітектурні композиції з використанням форм зодчества того часу. Є своєрідні твори з використанням поширених і в інших видах мистецтва декоративних мотивів – виноградної лози, лаврових вінків із зображеннями святих і персонажів Святого Письма.

Найчастіше за зразком київських форт угорі над заголовком знаходиться композиція «Трійця новозавітня» чи «Трійця старозавітня». Іноді «Трійця новозавітня» поєднується із «Коронуванням Богородиці», запозиченої із західної іконографії. Внизу під заголовком часто знаходилось зображення Троїцького собору – головного храму чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, при якому діяла і власністю якого стала друкарня, створена Л. Барановичем. Також було вміщено зображення Іллінської церкви XII ст., яка входила до складу Троїцько-Іллінського монастиря. Лише один раз на титульному аркуші «Алфавіту» 1705 р. внизу можна бачити зображення чернігівського Борисоглібського собору. Це можна пояснити причетністю до видання учнів чернігівського Колегіуму, який діяв на території кафедрального Борисоглібського монастиря, головним храмом якого і був згаданий собор. Автором «Алфавіту» був чернігівський архієпископ і письменник Іван Максимович, завдяки якому почав діяти чернігівський Колегіум у 1700 р. У перекладних виданнях не копіювали гравюру титульного аркуша першотвору, а творили нові композиції. В цілому ж гравюри на титульних аркушах чернігівських видань являють собою цікаве явище, в якому відбились стильові риси і тенденції розвитку мистецтва того часу.

У виданнях чернігівської друкарні зазначеного періоду друкувались твори багатьох граверів. Далеко не завжди вони залишали свої підписи. Іноді підписували твори лише монограмами із літер. Серед них визначний український гравер Леонтій Тарасевич. Відомо лише одне видання з його творами. Це – польськомовний панегірик Петра Терлецького на честь воєнних подвигів Б.П. Шереметєва 1695 р. під час взяття турецьких фортець. Видання обсягом у півaркуша побачило світ того ж року і містить на титульному аркуші розлогий заголовок в рамці із складаних прикрас. Воно має п'ять мідеритів – портрет Б.П. Шереметєва, його герб на звороті титульного аркуша та трьох ілюстрацій з трьох дощок. Оздоби досить скромні – одна заставка, один ініціал і одна кінцівка. Підпис гравера має лише мідерит з портретом Б.П. Шереметєва.

Титульному аркушу передує авантитул з гравюрою на металі, вклеєний в одному із примірників до обкладинки із цупкого паперу. Всю графічну композицію увінчує напис на стрічці (бандеролі) латиною «Io Triumphe», який наголошує, що йдеться саме про тріумф, а не лише перемогу. Під стрічкою бачимо алегорію Слави у вигляді молодої жінки з крилами, яка сурмить перемогу в трубу. Тут пряма і довга труба виступає як емблема знаменної і важливої події і уособлює саме добру славу [209]. Під нею в овальному вертикально

[209] Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Автор-составитель К. Королев. Москва: ЭКСМО; СпБ: Мидгард, 2007. С.383.

видовженому медальйоні вміщено поясне зображення воїна в обладунку і з плащем на плечах. Видовжене обличчя обрамлює рідке волосся, що в'ється. Борода поголена, помітні невеликі вуса. Права його рука тримає булаву, а ліва зупинена на руків'ї шаблі. На простої форми рамці медальйона напис латинською мовою з обох боків: «Hisce securus» (такими захищений). Ця фраза відноситься до зображених осіб обабіч медальйона. Праворуч угорі спирається правицею на медальйон Геракл, який у лівій руці тримає шкуру лева, яка є його атрибутом[210]. Ліворуч на медальйон спирається лівою рукою Марс в обладунках, шоломі з пір'ям і списом у правій руці. Під Гераклом на хмарі сидить жінка і правою рукою підтримує раму портрета, а в лівій руці тримає меч, на кінчику якого оточено сяйвом очне яблуко. Вона уособлює собою справедливість. Біля неї журавель, який стоїть на одній нозі, а другою тримає круглий камінь. Журавель є емблемою пильності[211]. Ліворуч від портрета під Марсом молода жінка сидить на хмарі. Лівою рукою вона підтримує раму медальйона. Її погляд спрямований на дзеркало у правій руці, яку обвиває змія, що теж дивиться у люстерко. Тут дзеркало виступає як символ достовірності, самопізнання і чистоти[212]. Змія уособлює мудрість. Уся верхня частина загальної композиції представлена на хмарі і виглядає дещо переобтяженою.

Нижче хмари бачимо поле, над яким височить державний прапор Росії з двоголовим орлом і трьома коронами. Біля древка із землі проростає лаврова галузка. Поряд дещо ліворуч меч, устромлений у землю руків'ям і також обвитий лавровою гілкою, що росте із землі. Під ними напис латинською мовою «Magno parat magna» (Велике підготовляється великим). У долішній частині ліворуч чоловік міцної статури з крилами за плечима лівою рукою тримає чересло плуга на колесах з лемехом. Правою рукою він засіває землю зернами. Це – міфологічний персонаж. У давніх греків звався Кронос (Крон) і вважався богом жнив. У Стародавньому Римі його ототожнювали із Сатурном – богом хліборобства і засівів. З іменами цих божеств були пов'язані уявлення про Золотий вік, який розумівся як період, коли люди жили в Раю без воєн, чвар і примусової праці. Вони жили безтурботно, не знали старості. Смерть наставала як сон після довгого щасливого життя. Тодішні люди працювали стільки, скільки їм хотілося. Все потрібне для життя давала земля[213]. На полі перед Сатурном виростають із землі разом із лавровими гілками з листям дві булави, меч, дві матриці для печаток, ключ, скринька з чорнильницями та пером і перстень-печатка. Всі вони разом символізують шлях людини до влади. Праворуч на рослинному тлі виступає Флора – богиня весни, молодості і квітів[214]. Молода жінка в

[210] Словник античної міфології. / Укладачі І. Я. Козовик. О. Д. Пономарів; Відп. редактор А.О. Білецький. Київ: Наукова думка, 1985. С.64.

[211] Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Автор-составитель К. Королев. Москва: ЭКСМО; СпБ: Мидгард, 2007. С.24.

[212] О'Коннел М. Знаки и символы. Иллюстрированная энциклопедия. Москва: ЭКСМО, 2007. С.215.

[213] Словник античної міфології / Укладачі І.Я. Козовик, О.Д. Пономарів; відп. ред. А.О. Білецький. Київ: Наукова думка, 1985. С.107, 108, 124, 175.

[214] Там само. С.202.

довгому одязі у лівій руці тримає квіти, а правою розкидає їх по полю і вони одразу проростають в землі. У лівому долішньому куті композиції підпис гравера «LT» – Леонтій Тарасевич.

Щодо того, хто ж зображений на цій гравюрі, існує дві думки. Д. Ровинський вважав, що тут представлений гетьман України І. Мазепа, який теж брав участь у згаданих воєнних діях. На його думку, на користь цього свідчило те, що Б.П. Шереметєв поголив бороду пізніше – у 1697 р. Інші його аргументи – зображення булав, печаток, ключа – атрибутів військового товариша, осавула і гетьманської влади[215]. Цієї ж думки дотримувався В. Січинський. С.О. Павленко висунув шість контраргументів на користь зображення Б.П. Шереметєва[216]. З більшістю з них можна погодитись і пристати до думки про представлення на цій гравюрі саме Б.П. Шереметєва.

Загальна композиція аркуша поділяється на дві частини – верхню і нижню. Потрібно нагадати, що верхня частина є більш переобтяженою за кількістю постатей – символів та їхніх атрибутів, що подаються на тлі, яке становлять горизонтальні паралельні штрихи. Вони ліворуч спускаються нижче і слугують тлом для фігури Сатурна. Тло в картуші з портретом Б.П. Шереметєва теж становлять штрихи, але вже переважно вертикальні. Голова портретованого, обриси обличчя виділяються завдяки білій плямі. Б.П. Шереметєв зображений начебто у ніші із сферичною поверхнею або подібно до внутрішньої поверхні апсид церковних споруд. Уявне джерело світла знаходиться вгорі і дещо зліва. Саме завдяки світлу і тіні будуються об'єми і лінійна конструкція композиційної схеми, її ритмічна побудова.

Інші мідерити видання не мають підписів гравера. Вони традиційно приписуються Леонтію Тарасевичу. З цим можна погодитись. На звороті титульного аркуша вміщено графічне зображення герба Шереметєвих. Один лев з мечем і другий з державою підтримують вінок, в якому два хрести і корона. Вгорі над вінком дерево – дуб. Навколо гербового щита початкові літери слів титулів, ім'я та прізвища Б.П. Шереметєва. Під гербом пояснювальний текст. На п'ятому аркуші знаходиться текстова гравюра, де зображена радість дніпрових вод з нагоди звільнення від нападів «нащадків Батия». В тексті сказано: «Колись потоптані нечистим Батиєм гори київських Парнасів, що височать над дніпровськими водами, тепер радіють, почувши про перемогу над його послідовниками у Казикермені»[217]. Вгорі над хмарою напис латинською мовою «non sine illis victoria atque applausa» (оплески за перемогу). В центрі бачимо міський краєвид (можливо, київський). Обабіч дві гори, на яких крилатий кінь Пегас та Аполон. Унизу у воді грають і співають русалки. Показово, що у них довгі прямі труби, які символізують добрі вісті. Композиція по-

[215] Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. / Составил Д.А. Ровинский (Посмертное издание). Со многими цинкографиями в тексте. СпБ, 1895. С.644-645.

[216] Павленко С. О. Зображення гетьмана І. Мазепи (кінець XVII – початок XX століть). Чернігів: ПП. «Видавництво «Русь», 2010. С.33-35.

[217] Селищев А. М. Слава Б. П. Шереметева (польский панегирик XVII века). Русский библиофил. 1915. Кн.5. С.94.

діляється на дві нерівні частини. Внизу смуга дніпрової води. Верхня ж частина становить дві третини висоти всього твору. Саме тут дві великі гори з урбаністичним пейзажем. Над містом клубочаться хмари. Паралельні штрихи завдяки різній довжині будують об'єми і підкреслюють центр композиції. Через білі прогалини штрихи змінюють кут, підкреслюють гострі виступи на горах. Хвилясті штрихи повторюють напрямки течії дніпрових вод.

На тринадцятому аркуші вміщена гравюра, де зображено кування переможного меча для Б.П. Шереметєва. Вгорі хмари напівовалом звисають донизу. На них сидить бог ковальства і вогню (у давніх греків Гефест, у римлян Вулкан). Він був одночасно майстром і митцем, будував богам палаци і трони, виготовляв зброю, посуд, різні оздоблення. Вважається, що саме з його рук вийшли скіпетр і егіда (щит як атрибут) Зевса, обладунок Ахіллеса, колісниця Геліоса, скринька Пандори[218]. Античний бог сидить на хмарі, трохи нахилився і виливає із посудини рідину на наковальню, прямо на меч. Поруч нього двоголовий орел з трьома коронами. Над ними на звивистій стрічці напис латинською мовою «Fundit ut grauoria efficiantur» (наливається для серйозної справи). Сцена кування представлена нижче в центрі композиції наче на освітленій сцені, яка обрамлена обабіч затемненими постатями, внизу поземом, а вгорі хмарами. Праворуч від ковалів постать бога війни Марса в обладунках і шоломі. Поруч гармата, литаври і прапори. Симетрично зліва стоїть богиня війни Беллона. Лівою рукою тримає спис, а правою спирається на щит. Також поряд гармата, литаври і довгі прямі труби. Для підкреслення симетрії і зв'язку з верхньою частиною композиції з обох боків прапори з гострими завершеннями. Внизу видніється смуга землі, на якій рослини з квітами. Нижче біля краю зображення гарматні ядра, складені у два трикутники. Під ковалями вміщено напис на білому тлі латинською мовою «illis talia semper» (ці речі завжди).

Наступна гравюра присвячена здобуттю фортець у пониззях Дніпра. Власне і весь твір Петра Терлецького з'явився через цю подію. У 1695 р. військові дії провадились у двох напрямках. Перший пролягав до турецької фортеці Азов для виходу в Азовське море, а другий у нижню течію Дніпра з метою вийти до Чорного моря. Весною 1695 р. Преображенський, Семенівський, Бутирський, Лефортів полки пішли до Азова. Облога фортеці виявилась невдалою, і в жовтні війська змушені були відступити. Одночасно більш ніж стотисячна армія під орудою Б.П. Шереметєва і українські полки на чолі з гетьманом І. Мазепою рушили у пониззя Дніпра. До них приєдналась запорозькі козаки. У липні того ж року штурмували найбільшу фортецю Казікермен (нині місто Берислав Херсонської області). Запорожці міцно обложили фортецю Тавань (Мустриткермен). Їхні залоги здалися. Дві інші фортеці – Асланкермен (Арслан, Орслан) та Мубереккермен (Шагінкермен) здалися без опору. Території всіх згаданих фортець, крім Бериславa (Казікермен), нині знаходяться під водами Каховського водосховища[219].

[218] Словник античної міфології / Укладачі І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів; відп. редактор А. О. Білецький. Київ: Наукова думка, 1985. С.56, 68.

[219] Панашенко В. В. Азовсько-дніпровські походи 1695-1696 рр. Енциклопедія історії України. В 10 т. Київ, 2003. Т.1. С.48-49.

Ця перемога і знайшла відображення в останній гравюрі панегірика П. Терлецького. На всю композиційну площину розгорнута панорама боїв за турецькі фортеці. Вони всі зображені згори донизу по діагоналі з лівого горішнього кута до правого долішного. Вгорі височать мури фортеці Казікермен (про це свідчить напис), над якою стовпи диму від вибухів. Зліва і справа ведеться наступ. Відчувається напружена динаміка бою. Нижче фортецю Тавань оточують по воді на човнах запорожці. Зображені і дві інші фортеці, що здалися без бою. Саме біля воріт однієї з них її представники зустрічають переможців. Попереду на запряженій левами колісниці цар Петро I в короні і зі скіпетром. Тут поєднані події реальні й уявні. Позад нього верхи на коні їде полководець Б.П. Шереметєв. За ним вершники із прапором, на якому двоголовий орел з трьома коронами. На передньому плані річка Кінські води, по якій пливе чайка з козаками. А праворуч унизу видніється фрагмент фортеці Мубереккермен з півмісяцем і зіркою. В центрі вгорі на хмарі у вигляді овалу (як у композиції «Кування переможного меча») символічна постать з двоголовим орлом.

Іван Щирський (в чернецтві Інокентій) – видатний український гравер, поет, рисувальник, іконописець, релігійний і культурний діяч. Вважається, що він народився близько 1650 р. у Чернігові, а помер 1713 (1714) р. в Любечі. Навчався в Києво-Могилянській колегії (академії), працював у друкарні Києво-Печерської лаври. Вчився у Вільно. У 1707 – 1709 роках викладав курс поетики в чернігівському Колегіумі. Опанував видавничу справу, досконало володів технікою гравюри на дереві і металі. Працював і друкувався у Києві і Чернігові[220].

20 грудня 1683 р. у чернігівській друкарні побачила світ книжка Лазаря Барановича «Благодать і істина» обсягом у половину аркуша. Вона має 19 аркушів. Зміст книжки викладено у заголовку на титульному аркуші, в обрамленні якого вжиті виливні прикраси, що становлять рамку з геометричним орнаментом і рослинними елементами. «Благодать и истинна Исусом Христом бысть егда от него Иоанн Алексеевич знаменуючий благодать и Петр Алексеевич знаменуючий истину. Поставлены суть царе над горою святою его высокого достоинства великия державы православного царствия российского. На нем же яко благодать и истинна царствуют. О сем Л. Баранович архиепископ черниговский, новгородский и всего Севера со всею паствою своею радуюся трудолюбием своим описа сию Благодать и Истин, и типом повеле издати в друкарни Св. Троицкой Ильинской Черниговской». Отже, це панегірик царям Івану і Петру Романовим, у тексті якого викладено прохання Л. Барановича надати допомогу в оздобленні чернігівського Троїцького собору, який тоді будувався.

Поліграфічне оздоблення видання не дуже багате, навіть скромне. Текстові сторінки у складаних рамках. Орнаментику складають один ініціал, заставка і дві кінцівки. У заставці в оточенні пишного рослинного орнаменту зображений баран з хрестом – натяк

[220] Хижняк З. І., Щирський Іван. Києво-Могилянська академія в іменах. XVII–XVIII ст.: Енцикл. видання. Київ, 2001. С.602. Митці України: Енцикл. довідник / За ред. А. В. Кудрицького. Київ: УЕ, 1992. С.666.

на Л. Барановича), над яким напис «агнец божий». Уперше вона була вжита в 1678 р. у новгород-сіверському виданні «Мінея святкова», потім 1682 р. в чернігівському виданні «Октоїху». Після «Благодаті і істини» 1683 р. вона з'явилась у «Тріоді цвітній» (Чернігів, 1685 р.). Дві кінцівки віддруковані з двох дощок. Одна з них, мабуть, уперше була надрукована у Новгороді-Сіверському 1678 р. («Мінея святкова»). Вона має просту форму із листя аканта, що звужується донизу. Пізніше була вжита у семи чернігівських виданнях XVII ст. по кілька разів у кожному. У другій кінцівці бачимо голівку херувима в оточенні густого рослинного орнаменту. Спочатку була вжита в «Мінеї святковій» (Новгород-Сіверський, 1678 р.) циноброю. Потім у Чернігові 1683 р. («Благодать і істина») і «Тріоді цвітній» 1685 р. Книжка має три ілюстрації. Дві подібні між собою ілюстрації мають вигляд невеликих хрестів (15 х 13 мм та 15 х 12 мм) із власного герба Л. Барановича і вжиті лише у цьому виданні 1683 р. Всі вони не мають підписів граверів і як бачимо використовувались не один раз. Імена їх поки що назвати не можна.

До цієї книжки вклеїли велику ілюстрацію як авантитул (481 х 352 мм, гравюра на міді). Вона має біля правого нижнього кута підпис: «Ioannes Szczyrski Sculpsit». Розміри гравюри свідчать про можливість використання її як станкового твору. Ця композиція І. Щирського спирається на іконографічні особливості ікони «Софія Премудрість Божа», яка була храмовою Софійських соборів України і Росії. Вона не зустрічалась на православному Сході і зовсім невідома в католицьких країнах. Найбільш відомі два різновиди цієї ікони – новгородський і київський. Новгородський тип поширений на півночі Росії, і тут на першому плані виступає постать молодої людини з крилами червоного вогняного кольору. Київська ікона виглядає інакше. Діва Марія стоїть на серповидному місяці під ротондою із сімома стовпами, з піднятими догори руками і з немовлям Ісусом у лоні. Місяць підтримує хмара, а під нею амвон із семи сходинок. На кожній з них, починаючи з нижньої, зроблені написи: Віра, Надія, Любов, Чистота, Смирення, Благодать та Слава. На сходинках стоять праотці й пророки із символічними знаками і сувоями в руках. На колонах ротонди на кругах під капітелями представлені у вінках емблемами 7 Дарів Святого Духу з відповідними написами із Апокаліпсису. На карнизі ротонди напис в один рядок: «Премудрость созда себе дом и утверди столбов седмь». Угорі у сяйві Бог-Отець, під ним Святий Дух у вигляді голуба. Обабіч – ангели і архангели. Вважається, що ікона київського типу сформувалась дещо пізніше під біблійним впливом, без західних запозичень[221]. В.Г. Брюсова в іконопису «Софії Премудрості Божої» виділила три іконографічні типи. В київському типі Софія виступає як Богоматір – мати Еммануїлова. В новгородському має вигляд Діви і також в такому ж образі. Про це сказано в Євангелії від Матвія: «Ось діва в утробі зачне, і сина породить, і назвуть йому ймення Еммануїл, що в перекладі є: з нами Бог» (1, 23). Ярославський тип близький до київського. Кожний іконографічний тип існував у різних варіантах.

[221] Лебединцев П. София Премудрость Божия в иконографии севера и юга России. Киевская старина. 1884. Т. X. Декабрь. С.555-567.

Ця ікона виступає як ілюстрація до дев'ятої притчі (приповісті) Соломона. («Мудрість свій дім збудувала, сім стовпів своїх витесала») та 44 псалому Давида («Отрыгну сердце мое и красен добротою паки сынов человеческих излился в благодать во устах твоих»). Софія Премудрість Божа – це вищий розум, який діє творчо. Христос-Боголюдина поєднав у собі довершене Божество і довершене Людство. Премудрість – невгамовна жадоба пізнання світу. Поняття Софії пов'язано переважно з моральною стороною життя. На першому і другому Вселенських соборах сформульовано визначення, яке набуло сили догмату. Премудрість Божа є другою особою Трійці Ісус Христос. Софія виступає як творча властивість іпостасі другої особи Трійці. Згідно з тлумаченням Премудрість – це Ісус Христос, а храм – Богородиця[222]. Павло Халебський, подорожуючи Україною в середині XVII ст., у неділю 2 липня 1654 р. відвідав Софійський собор у Києві. Він залишив короткий опис ікони «Софії» в іконостасі цього храму. В 1871 р. цієї ікони в Софійському соборі вже не було[223]. Іконографічна схема храмової ікони Софійського собору в Києві була відтворена на печатці Києво-Софійської кафедри на грамоті 1742 р. архієпископа Київського, Галицького і Малоросії Рафаїла Заборовського ієрею села Процівка Л. Левицькому про його призначення хрестовим священником. Грамота нині зберігається в Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського (Інв. № АЛ – 868). Печатка має вигляд овала, по краях якого йде напис: «Премудрость созда себе храм и утверди столпы седм». Угорі Бог Саваоф (Бог-Отець), нижче Бог-Дух у вигляді голуба. Внизу – семистовпний храм і Богоматір з дитиною на грудях. Зображення не дуже чітке з огляду на невеликі розміри печатки[224].

Композиція графічного аркуша, вклеєного до книжки Л. Барановича «Благодать і істина» побудована на засадах симетрії щодо центральної вертикальної осі. Саме вздовж неї розташовані головні змістові зображення, які смугою ідуть знизу догори. Центральне місце посідає зображення храму біля нижнього краю аркуша, який займає майже половину його висоти. Храм має сім стрункіх колон коринфського ордеру, розміщених по три з обох боків і одна по центру дещо вглибині. Простір між колонами має перекриття, яке виходить до глядача у вигляді дещо зрізаного півкола. На ньому напис в один рядок: «Премудрость созда сей храм и утверди столп седм». На колоні ліворуч у медальйоні напис: «Аз утвердих», а так само на колоні праворуч: «столпы его». Нижче зазначено: «Псалом 74». Усе це свідчить про те, що тут маємо частину композиції ікони «Софія Премудрість Божа» київського типу. На відміну від храмової ікони Софійського собору в

[222] Брюсова В. Г. София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. Москва: Белый город, 2006. С.4-5, 179180.

[223] Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Аллеппским. Москва: Университетская типография, 1897. Выпуск второй (от Днестра до Москвы). С.71.

[224] Ситий І. Печатки вищих церковних інституцій і монастирів Східної України XVI–XVIII ст. Спроба опису. Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці комісії спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін. Львів, 2000.Т.ССХІ. С.278-283.

Києві, де архітектурні деталі майже відсутні. І. Щирський ретельно проробив усі деталі коринфського ордеру. На іконі колони розташовані інакше – три зліва і чотири праворуч[225]. Від амвона зображені лише дві верхні сходинки. Замість Богоматері під склепінням храму великий двоголовий орел з трьома коронами і розпростертими крилами. У лівій його лапі – щит, а з правої йдуть блискавки. На грудях орла гербовий щит з двома серцями.

До храму підводять погляди глядачів промені від двох сонць з обох боків. Сонця знаходяться дещо вище храму на рівні, на якому височать три постаті. В центрі на невеликому постаменті, що спирається на храм, стоїть на повний зріст І. Христос з розведеними руками. Над ним і з обох боків стрічки з написами утворюють разом з хмарами внизу овальне обрамлення постаті І. Христа. Обабіч нього теж на невеликих п'єдесталах стоять на повний зріст царі Іван та Петро Олексійовичі Романови. Вище по центру на хмарі стоїть Богородиця. Над нею Бог-Саваоф (Отець) тримає корону. Це – композиція «Коронування Богородиці». Постать Богоматері завершує пірамідальну композицію центральної частини аркуша, яка тримає на собі все зображення графічного аркуша.

Верхня частина загальної композиції вище храму становить майже дві третини висоти всього аркуша і вона присвячена силам небесним. Саме звідти йдуть вощення стріли блискавок, які дістають до ворожих сил в образі османських воїнів. По обидва боки від храму веде бій з турками хоробрий боєць на коні із занесеною над головою шаблею. Його зображення симетрично повторене зліва і праворуч і уособлює православне воїнство, яке за допомогою сил небесних неодмінно переможе нападників. Упевненість у перемозі і становить, мабуть, один із головних задумів твору. Актуальність цього збільшується, коли згадати про розгром турків у вересні 1683 р. біля Відня, тобто за кілька місяців до виходу в світ книжки «Благодать і істина». Така складна композиція твору доповнюється ретельною розробкою деталей архітектурної споруди, різнохарактерного одягу, зброї, шрифтових елементів. Художник виявив знання прямої перспективи у зображення підлоги храму, викладеної плитками. Всі лінії мають точки сходу за храмом. У всьому відчувається впевнена рука досвідченого рисувальника і гравера.

Крім цього твору, вклеєного у книжку Л. Барановича «Благодать і істина», у чернігівській друкарні були надруковані ще дві роботи І.Щирського, підписані автором. Ми вже розглядали їх. Це – гравюри на титульних аркушах чернігівських видань Л. Крщоновича «Redivivus Phenix» 1683 р. та латиномовного курсу риторики «Ilias oratoria» 1698 р. (в цьому випадку можлива участь Л. Крщоновича). Щодо інших графічних творів без підписів гравера, які відносять до творчого доробку І. Щирського, то вони вимагають подальших ретельних досліджень і ґрунтовного аргументування. Винятком є графічне оздоблення Любецького синодика, яке не потрапило до реєстру творів І. Щирського, складеного Д.В. Степовиком. Любецький синодик зберігається у Чернігівському історичному музеї

[225] Національний заповідник «Софія Київська». Авт.-упорядники Ж. Арустамян, Л. Виногродська, О. Дивавіна та ін. Київ: Мистецтво, 2004. Іл. на с.130.

імені В.В. Тарновського (Інв. № АЛ – 330). Завдяки йому була реконструйована генеалогія чернігівських князів. Він має оправу із двох дубових дощок, обгорнутих світло-коричневою шкірою. Спинка оздоблена рослинним орнаментом і має напис золотом на червоному тлі: «СИНОДИКЬ ЛЮБЕЦКАГО АНТОНІЕВСКАГО МОНАСТЫРЯ». Судячи з маргіналій, оправа зроблена в 1902 р. на замовлення Г.О. Милорадовича у Петербурзі. До цього додано факсиміле, виготовлене за рішенням Чернігівської архівної комісії від 20 жовтня 1897 р. і здійснене в 1902 р. За форзацем йдуть ненумеровані аркуші. На четвертому аркуші є титул Синодика, зроблений рукою Г. Милорадовича з написом: «Любеч 1693». За цими аркушами починається оригінал рукопису чотирма ненумерованими аркушами. Потім йде власне Синодик. Ні первісна обкладинка, ні титульний аркуш до наших днів не збереглися. Синодик написаний на папері з водяним знаком «Герб міста Амстердама» з написом «BEAUVAIS» і вензелем GVH («Gilis van Hoven»), який вироблявся у 1712, 1715, 1720, 1722, 1726 роках у французькому місті Бове на замовлення голландського купця Гіліса ван Хована. Всі аркуші Синодика прикрашає декоративна рамка з рослинним орнаментом (гілки з квітами), виконана в техніці гравюри на металі. В той час в Любечі знаходився Іван Щирський. Тому цілком логічно автор публікації про Синодик зробив висновок, що гравером декоративної рамки став саме І. Щирський[226].

Никодим Зубрицький – видатний український гравер, рисувальник та ієромонах. Походив із Галичини. Рік і місце народження невідомі, вважається, що він помер у 1724 р. Його графічні твори друкувались в Уневі, Львові, Почаєві, Києві та Чернігові. Відомо близько 400 його творів, виконаних в техніці гравюри на дереві, металі із використанням офорту. Тематика творів переважно біблійна з використанням сюжетів із античної міфології, історії та народної творчості[227]. Вперше в чернігівській друкарні гравюри на дереві роботи Н. Зубрицького з'явились на сторінках книжки І. Максимовича «Богородице Діво» 1707 р. Із 11 ілюстрацій вісім гравюр підписані Никодимом Зубрицьким (Nicodim, NZ). У книжці Йоганна Гергарда «Богомисліє» 1710 р. вміщена одна гравюра на дереві «Трійця». Наступного 1711 р. вийшло ще два видання цієї книжки без суттєвих змін. У книжці «Венец в честь тревенчанному Богу» 1712 р. одна гравюра «Трійця». В другому чернігівському виданні «Октоїху» 1715 р. одна гравюра на дереві «І. Дамаскін». Одна дошка, вжита в книжці «Богородице Діво», була повторена в скороченому викладі «Катехізису» Петра Могили 1715 р. та у «Кратком поучении о семи сакраментах» Сильвестра Косова 1716 р. У другому виданні «Правила к божественному причащению» 1720 р. різцю Никодима Зубрицького належить рамка із заголовком на титульному аркуші. У «Псалтирі» 1720 р. на звороті третього аркуша вміщена гравюра «Цар Давид» із зазначенням дати «1709». Усі згадані гравюри підписані автором.

Окремо варто зупинитись на першому виданні у Чернігові «Нового заповіту» 1717 р.

[226] Ситий І. М. Ким і коли було започатковано Любецький синодик або останній твір Івана Щирського. «Любецький з'їзд князів 1097 року в історичній долі Київської Русі» : Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяч. 900-літтю з'їзду князів Київської Русі у Любечі. Чернігів, 1997. С.191-196.
[227] Мистецтво України: Біографічний довідник. За ред. А. В. Кудрицького. Київ: УЕ, 1997. С.268.

До нього Н. Зубрицький виконав гравюри на дереві із зображеннями євангелістів Матвія, Марка, Луки та Іоанна, апостолів Іакова, Петра, Іоанна, Іуди, і Павла. Апокаліпсис (Об'явлення святого Івана Богослова) Н. Зубрицький ілюстрував чотирнадцятьма текстовими гравюрами. Є кілька робіт інших граверів. Мабуть, найбільш показовою є гравюра «Чотири вершники». Варто наголосити, що українські художники XVII – XVIII століть використовували західноєвропейські гравюри, відомі переважно з книжок, творчо, креативно. Кожний сюжет, кожна іконографічна схема виконувались з індивідувальним підходом і позначались своєрідним і неповторним мистецьким мисленням. В цьому руслі і слід розглядати гравюри Н. Зубрицького до Апокаліпсису в «Новому заповіті» 1717 р. Ілюстрування «Об'явлення святого Івана Богослова» стало ще в XVI ст. загальноєвропейською традицією. 26 аркушів до «Біблії» Мартіна Лютера (Базель, 1523 р.) увібрали в себе 15 творів Альбрехта Дюрера 1498 р. Більш самостійний горизонтальний варіант 1534 р. справив значний вплив на мистецтво Голландії, Польщі, України та Росії[228].

З-поміж інших композицій «Чотири вершники» з циклу «Апокаліпсис» XV – XVIII століть треба виділити твори у вертикальному форматі. Це – аркуші Альбрехта Дюрера 1498 р., із Біблії Мартіна Лютера 1523 р., Василя Кореня 1692 – 1696 років і Н. Зубрицького з «Нового заповіту» 1717 р. В усіх композиціях (і навіть вертикального формату) митці розміщували вершників в один ряд. Лише в Біблії Мартіна Лютера один вершник з косою виділений на передньому плані і зміщений дещо вперед, бо на аркуші праворуч від ілюстрації йде вузькою смугою текст. Н. Зубрицький вирішив інакше. Він помістив двох вершників з мечем і луком у верхній частині, а внизу інших два – один з вагами, інший як смерть з косою. Всі вершники рухаються зліва праворуч. Причому ноги нижнього коня виступають за межі композиційної площини. В правому нижньому куті підпис гравера на дереві – «NZ». В центрі вгорі на білому тлі між вершниками напис: «Глава 6». Мається на увазі розділ 6 «Об'явлення святого Івана Богослова». В ньому йдеться про розкриття печаток на книжці, написаній всередині і назовні. Після розкриття першої печатки з'явився кінь білий, а на ньому вершник з луком вийшов як переможець, щоб перемогти. За ним на гравюрі Н. Зубрицького бачимо вершника з мечем. Про нього в «Об'явленні» сказано, що вийшов другий кінь – червоний. А вершнику на ньому дано порушити мир на землі, щоб люди воювали між собою. Для цього приготовлений великий меч. Після зняття третьої печатки з'явився кінь вороний, а вершник на ньому тримав ваги. Н. Зубрицький зобразив його в нижній частині композиції під першим вершником. Позаду від нього кінь блідий, який несе на собі смерть у вигляді скелета людини з косою. За ним вогненне пекло. І сказано в «Об'явленні», що дана влада карати людей мечем, голодом, мором і земними звірами. Гравер упевнено будує лініями обриси людей, коней, предметів, хмар та рельєфу поземи. Всередині цих обмежувальних ліній об'єми моделюються паралельним штрихуванням у тінях, залишаючи освітлені місця для білого кольору

[228] Сакович А. Г. Народная гравированная книжка Василия Кореня. 1692–1696. Москва: Искусство, 1983. С.14-15.

паперу. Затемнені і світлі місця створюють напружену ритміку у двох горизонтальних регістрах, розділених смугою хмар. Варто наголосити на вмілому використанні кольору паперу і побудову на його тлі тих чи інших силуетів, які відразу пізнаються.

У техніці гравюри на металі Н. Зубрицький виконав серію ілюстрацій до книжки «Царський путь хреста господнього» 1709 р., яка побачила світ у чернігівській друкарні. Ця книжка є перекладом І. Максимовича латиномовного одноіменного твору Бенедикта Хефтена, виданого в Антверпені 1635 р. Алегорична за змістом чернігівська книжка у чверть аркуша має 38 сторінкових ілюстрацій у техніці гравюри на міді, які виконані двома українськими граверами Никодимом Зубрицьким та Іваном Стрельбицьким. Перед ними постало завдання зробити копії з ілюстрацій згаданого антверпенівського видання. Розподіл ілюстрацій між майстрами відбувся, мабуть, ситуативно. Можливо, першим отримав замовлення І. Стрельбицький і тому перші 13 ілюстрацій належать саме йому, а далі вони чергуються, хоча й не завжди рівномірно. Н. Зубрицький є автором 14 мідеритів. Всі вони підписані літерами «NZ» переважно справа чи зліва в нижній частині дошки залежно від можливості на білому тлі паперу.

Н. Зубрицький почав з чотирнадцятої ілюстрації за загальним рахунком до 7 розділу другої книжки видання, яке складається із трьох книжок. І. Христос стоїть з розведеними руками. Ліворуч від нього на ослоні людина рубанком обробляє хрест, а праворуч на землі лежить також хрест, який пиляє людина в окулярах. Маємо точну копію оригіналу, але є деякі відмінності в обрисах хмари, дещо інакше представлена рослинність. Бачимо впевнене і точне паралельне штрихування, в тінях переважно перехресне. Це властиве і для інших гравюр Н. Зубрицького для цієї книжки. Наприклад, в ілюстрації до 10 розділу другої книжки бачимо як І. Христос веде за руку людину з хрестом, за спиною якої паща апокаліптичного звіра пашить пекельним вогнем. Н. Зубрицький збільшив смугу позему, інакше представив хмари. На задньому плані вони білі, їхні форми ледь позначені невеликими штрихами в тінях. Нижче ближні хмари позначені темними лініями обрисів. Об'єми моделюються паралельними прямими чи звивистими штрихами. В результаті хмари вийшли об'ємними, соковитими і дуже мальовничими. На нашу думку, це найбільш удалі гравюри Н. Зубрицького до цього видання. Близька до неї ще одна гравюра до того ж самого розділу. Цікаво, що тут обличчя І. Христа представлено в ¾ повороті, а в оригіналі у профіль. Одна гравюра до четвертого розділу третьої книжки вийшла у дзеркальному відображенні через те, що гравер просто зробив повну копію без необхідного врахування особливостей цієї роботи.

У І. Стрельбицького виявилось 7 гравюр у дзеркальному відображенні оригіналів. Це ілюстрації до розділів 4, 9, 14 першої книжки та 2, 4, 9, 16 другої книжки видання. Він також уносив зміни до композицій. У гравюрі до третього розділу першої книжки у жінки ліворуч від І. Христа додана хустка, що розвівається від лівого плеча, а також ліворуч на поземі з'явилась додаткова рослинність. Хмари у І. Стрельбицького подібні до їх зображення у Н. Зубрицького, але вони тут більш жорсткі, сухі і схематичні. В ілюстрації

до 6 розділу другої книжки в оригіналі 1635 р. обличчя людини, що несе хрест, подано в профіль, а І. Стрельбицький представив його в ¾ повороті. Гравюри 1635 р. і ілюстрації до чернігівського видання мають пізнавальний інтерес. У гравюрі до 14 розділу першої книжки жінка тримає лютню із сімома струнами. В ілюстрації до 9 розділу другої книжки у правому горішньому куті бачимо сурму, вельми подібну до її зображень в українських стародруках. У розділі 13 другої книжки зображено хрест як арфу, яка має 13 струн. А в оригіналі струн лише 12. Більше уваги приділено архітектурі. В ілюстрації до 3 розділу другої книжки показано портал входу з пілястрами і капітелями коринфського ордеру і навіть виділено замковий камінь арки. В кінці 16 розділу другої книжки досить схематично невеликий храм із західного боку. Більш цікава гравюра до 6 розділу третьої книжки. Тут на стіні в рамі висить зображення південного фасаду католицького храму. Людина з циркулем робить заміри храму. На підлозі лежить хрест всередині видовженого плану храму з круглим виступом із східного боку та двома ризалітами з півночі і півдня. Варто тут сказати, що план храму не відповідає зображенню на стіні. Мабуть, представлено момент роботи зодчих Західної Європи XVII ст. У 12 розділі третьої книжки йдеться про хрест як драбину до дому Божого. Портал входу з коринфськими напівколонами, розвинутим карнизом і трикутним фронтоном, на якому бачимо двох янголів з коронами в руках. На цьому аркуші підпис гравера «I. Sthrelbicki:s». Але найчастіше підпис був коротшим: «I: St: S», що має означати «Іван Стрельбицький гравер». Гравюра в кінці другого розділу другої книжки без підпису, але за всіма ознаками належить І. Стрельбицькому.

Штихелю І. Стрельбицького належить графічний аркуш (гравюра на металі) «Преображення», підписаний літерами «I S» і датований 1695 роком. В центрі композиції зображено храм. Д.О. Ровинський вважав, що це київський Софійський собор чи собор Почаївської лаври. На думку Сементковського, це споруда Михайлівського монастиря. П.М. Попов за аналогією із зображенням на титульному аркуші новгород-сіверського видання «Анфологіуна» 1678 р. висловив думку, що тут представлений Спасо-Преображенський собор у Новгороді-Сіверському. Він також зауважив, що мідна дошка для цієї гравюри знаходиться у Лаврському музеї (№264)[229]. Нині ця дошка доброї збереженості знаходиться у зібранні Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського у Києві (Інв.№ 419/1)[230]. На наш погляд, П.М. Попов має рацію. Не випадково на аркуші представлений Спасо-Преображенський собор Новгород-Сіверського монастиря. Адже твір присвячений архімандриту цього ж монастиря Михайлові Лежайському. Про це свідчить герб, вміщений під зображенням храму. Він являє собою вертикально видовжений овальний щит, у центрі якого рівнораменний хрест, підвішений на ланцюзі. По периметру овалу розміщені літери, які слід читати зліва направо в чотири ряди: М.Л.М.Б.П.А.Н.О. (Михайло Лежайський Милістю Божою Пречесний архімандрит Нов-

[229] Попов П.М. Матеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. С.105.

[230] Фоменко Д., Цинковська І., Юхимець Г. Мідні гравірувальні дошки українських друкарень XVII–XIX століть у фондах Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського: каталог. Київ: Академперіодика, 2014. С.238-239.

город Сіверський). Усе це оточує пишний бароковий картуш, який імітує різьблене обрамлення ікон в іконостасі з вигинами, волютами і виноградним листям. Митра, посох і патериця засвідчують церковний сан М. Лежайського. Обабіч герба два ангели з великими повними рогами достатку.

Над храмом вміщена власне композиція «Преображення» подібна до традиційних в іконопису. На горі Фавор стоїть на повний зріст Ісус Христос, оточений сяйвом. Біля підніжжя гори три апостоли – Петро, Яків та Іоанн. Ліворуч біля підніжжя гори Мойсей поряд з терновим кущем, а праворуч пророк Ілля на вогняній колісниці. Тут представлено такий варіант композиції, коли обабіч гори Фавор є ще дві менші гірки. На відміну від ікон ліворуч на гірці стоїть Богоматір з короною на голові і хрестом на грудях такої самої форми як у гербі М. Лежайського. Праворуч на гірці архистратиг Михаїл з вогняним мечем. Центральна вертикальна вісь завершується зображенням Бога-Отця і Бога Святого Духу у вигляді голуба. Під ними на стрічці (бандеролі) напис: «Сие есть сын мой возлюбленный». Таким чином тут поєднано дві композиції – «Новозавітня Трійця» і «Преображення». Отже, вертикальну вісь знизу догори становлять зображення герба М. Лежайського, Спасо-Преображенського собору, гори Фавор і «Новозавітньої Трійці». Автор вводить пейзажні мотиви, а також ліворуч бачимо чотирьох овець, що пасуться. Дослідники звернули увагу на своєрідність зображення хмар у горішніх кутах аркуша за допомогою гравірованих концентричних кіл штрихів подібно до мідериту французького гравера Клода Маллена «Хустка святої Вероніки» 1649 р.[231]. З цим можна погодитись лише частково. У французького майстра[232] форми моделюються завдяки потовщенню ліній. У гравюрі І. Стрельбицького потовщення ліній не є головний засіб. Форми хмар утворюються переважно завдяки відсутності концентрованих штрихів і тоді їх білизну підкреслює білий колір паперу. У цьому аркуші І. Стрельбицький засвідчив високий рівень художника-рисувальника та гравера на металі, неабияке вміння творчо будувати композицію твору. Традиційну іконографію «Преображення» він доповнив зображеннями Богоматері та архістратига Михаїла, а також поєднав її з «Новозавітньою Трійцею». Така архітектоніка твору і вправне володіння технікою гравюри на металі дозволили виконати твір з яскравими бароковими рисами.

Ще одну гравюру на металі, підписану І. Стрельбицьким, можна бачити між 35 і 36 аркушами книжки І. Максимовича «Алфавіт собранный рифмами сложенный», яка побачила світ у Чернігові 15 грудня 1705 р. Гравюра являє собою таблицю з рядами літер, які треба читати вниз і вгору. Тоді виходить такий текст: «Государю царевичу Алексію Петровичу много лета». Такі таблиці характерні для часів бароко. Розмір 28,2 х 24,8 см. Підпис майстрв : «Ioannes Strzelbicki sculp». П.М. Попов вважав, що цей аркуш зберігся

[231] Цинковська І., Юхимець Г., Фоменко Д. Українська гравюра на міді XVII–XIX століть. Мідні гравірувальні дошки українських друкарень XII–XIX століть у фондах Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського: каталог. Київ, 2014. С.20.

[232] Флекель М. И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой: Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI–XX веков. Москва: Искусство, 1987. Іл.5 на с.16.

не в кожному примірнику книжки, адже після опали на Олексія Петровича Романова згадані гравюри просто вилучались[233]. Розглянуті твори Л. Тарасевича, І. Щирського, Н. Зубрицького та І. Стрельбицького свідчать про їхній вагомий внесок у розвиток графіки Чернігова і України.

Уже згадувалось про мальований панегірик студентів чернігівського Колегіуму на пошану викладача Тимофія Максимовича 1730 р. із зображенням дев'яти муз, які грають на музичних інструментах. Студенти часто прикрашали свої конспекти малюнками пером. У конспектах лекцій з поетики 1730 р. чернігівського Колегіуму бачимо мальовані заставки, ініціали та текстові ілюстрації. У конспекті 1708 р. текст вірша «Mars Rossysky» написаний пером у фігурній формі у вигляді двох кіл, з'єднаних рядками вірша. Таке віршування дістало назву зображувальної поезії[234]. Це було властивим і для рукописних творів барокового поета І. Величковського, життя і діяльність якого пов'язана з Черніговом другої половини XVII ст. Варто зауважити, що студенти чернігівського Колегіуму, як і Києво-Могилянської академії, мали ґрунтовну підготовку з образотворчого мистецтва. На підтвердження цього можна додати ще такі зразки цієї творчості – оформлення титульних аркушів конспектів курсів риторики 1717 р., 1718 р., 1726 р., 1738 р.[235]. Про поширеність такої практики серед населення Чернігова свідчить сторінка з метричної книжки чернігівської Катеринінської церкви за 1723 р. Подібно до друкованих книжок рисунок пером виконаний як форта. Обабіч заголовка дві колони із стилізованими коринфськими капітелями. Ліворуч на фусті колони дві канелюри, виділені вертикальними штрихами на всю її висоту. Праворуч дві канелюри представлені з додаванням поперекових штрихів. На капітелі спирається арка, бічні частини якої видніються з-під сяйва, яке в центрі вгорі оточує голуба – Духа Святого. Колони мають бази, які з'єднані смугою рамки. Розлогий текст заголовка написано у два кольори – чорний і червоний, мабуть, під впливом друкованих книжок[236]. Такі малюнки набули популярності серед людей середніх та низових шарів тогочасного суспільства. За своїм світобаченням і реалістичним відтворенням дійсності вони наближаються до народної образотворчості.

Важливе місце в українському мистецтві другої половини XVII – початку XVIII століть і тогочасному житті займала станкова гравюра. З-поміж багатьох творів виділяються графічні панегірики, які часто були складовою частиною тез (програм) диспутів, що відбувались у Києво-Могилянській академії та чернігівському Колегіумі. Іноді графічні аркуші виступали як самостійні панегірики. Зразком таких гравюр є твір Никодима Зубрицького на честь Михайла Васильовича Борковського. Мідна гравірувальна дошка з цією композицією зберігається в Чернігівському історичному музеї імені

[233] Попов П. М. Мватеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. С.104.

[234] Посохова Л. Ю. На перехресті культур, традицій, епох: православні Колегіуми України наприкінці XVII – на початку XIX ст.: Монографія. Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2011. Іл. 3, 4, 6, 7.

[235] Чернігівський Колегіум. Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній». Чернігів: Видавець Лозовий В.М., 2012. С.67, 68, 74.

[236] Катеринінська церква в Чернігові. Чернігів: Десна Поліграф, 2015. С.61.

В.В. Тарновського (Інв. № ХП – 32). Створена між 1702 і 1724 роками. Вона має розміри 25,2 х 15,3 см, що дає можливість використання гравюри не лише у книжках, а і як станковий твір. Перед нами портрет-панегірик конкретної людини, в якому майже не видно індивідуальних рис. Під портретом фамільний герб з лебедем. Унизу вміщено текст на честь М. Борковського. Нижче окремим рядком підпис автора: «Всех Благ Рачител Никодим Зубрицькі». Докладніше про цей твір ішлося у частині дослідження про гравірувальні дошки чернігівської друкарні.

Іноді станкові графічні твори вклеювались до книжок, і вони починали нове життя вже у книжці. Як приклад можна згадати графічний панегірик царям Івану і Петру Романовим, який увійшов до складу книжки Л. Барановича «Благодать і істина», яка побачила світ у чернігівській друкарні 20 грудня 1683 р. обсягом у половину аркуша. Розмір аркуша (481 х 352 мм) дозволяв використовувати його як станковий твір. У тексті книжки вміщене прохання про допомогу у проведенні оздоблювальних робіт у чернігівському Троїцькому соборі, який тоді будувався. Твір має підпис гравера «Ioannes Szczyrski Sculpsit». Його ми вже розглянули раніше.

Згаданий аркуш був не єдиний. У примірнику книжки Д. Туптала «Руно орошенное» 1697 р. (Чернігівський історичний музей, інв. № АЛ – 1941) чернігівського друку на звороті останнього ненумерованого аркуша зроблено відбиток гравюри на дереві. Вона представляє відтворення вгорі чернігівської чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», а під нею Троїцького собору в Чернігові, обабіч якого постаті Антонія і Феодосія. Гравюра відтиснута лише з одного боку аркуша паперу. Це означає, що цей аркуш міг використовуватись як окремий станковий твір. Подібним чином ця гравюра вжита в іншому чернігівському виданні «Руна орошенного» 1691 р. А вперше з цієї дошки було зроблено відбиток на звороті титульного аркуша одного з варіантів «Октоїху» (Чернігів, 1682 р.).

Павло Халебський у 1654 р. засвідчив друкування у Києво-Печерській лаврі на великих аркушах святих іконок та пам'яток країн. Для патріарха Макарія там надрукували багато відпускних грамот із зображенням апостола Петра. Ці грамоти були трьох видів – для шляхти на цілий аркуш, середнього розміру для простих людей, а для жінок маленькі[237]. Цей факт говорить про значну поширеність станкових графічних творів серед людей різного соціального стану і навіть тендерної відмінності тогочасного суспільства.

Окремо треба розглянути видатний твір графіки, який ще не достатньо вивчений. Мається на увазі дедикація (присвята) «Кіот срібнокований». Мабуть, уперше фрагмент цієї гравюри опублікував польський дослідник В. Делюга у 2003 р.[238]. В Україні фрагменти твору оприлюднено 2006 р. і також подано частину тексту дедикації І. Мазепі в оригіналі і перекладі українською мовою. Атрибуція твору здійснена на основі консультацій Д.В. Степовика, який визначив його як спільну роботу Л. Крщоновича та І. Щирського

[237] Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. Выпуск второй. От Днестра до Москвы. Москва, 1897. С.59.
[238] Deluga W Grafika z kregu Lawry Pieszarskiej i Akademii Mohylanskiej XVII XVIII wieku. Krakov, 2003. il. 66.

у 1691 р.[239]. О. Ковалевська опублікувала повністю всю графічну композицію та окремо чудотворну ікону з кіотом. Вона подала такі розміри цього твору – 160,4 х 76,4 та 187,8 х 99[240]. Один відомий примірник твору нині знаходиться у Бібліотеці Польської академії наук у Гданську. Твір виконаний на аркуші розміром 168 х 98,5 см. Відбиток зроблено із 7 мідних дощок. І. Ситий датував цю гравюру осінню або початком зими 1695 р.[241]. Д.В. Степовик назвав цей твір однією із найдосконаліших творчих удач І. Щирського у чернігівський період його діяльності. На його думку текстову частину твору виконав Л. Крщонович, а все останнє належить І. Щирському. Д.В. Степовик навів і розміри твору – висота понад 160 см, а ширина 76 см [242]. Твір мало вивчений і тому виникає завдання провести його атрибуцію – визначити авторство і дату створення, а також розглянути художні особливості.

Сама назва дедикації (присвяти) «Кіот сріброкований» засвідчує графічне відтворення шати кіоту чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері». Твір має складну композицію, яка по вертикалі поділяється на дві рівні частини. Верхню частину становить графічна версія чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» разом з кіотом. Під самою іконою на білому тлі зроблено напис : «Истинное изображение чудотворния икони Пресвятыя Богородицы в монастыру Свято Троецком Ильинском Черниговском». Зображення самої ікони близьке до мідериту в книжці Д. Туптала «Руно орошенное» чернігівського друку 1696 р. Різниця полягає в деяких деталях та напису внизу[243]. Автором присвяти І. Мазепі у згаданому варіанті «Руна орошенного» був ігумен чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Лаврентій Крщонович. Можливо, йому належить авторство гравюри у книжці. Він же причетний і до дедикації «Кіот срібнокований».

Шата кіоту чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері» збереглась до наших днів і після проведення комплексу реставраційних робіт демонструється у постійній експозиції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського (інв. № И – 2710). Загальна висота шати 340 см, а ширина 158 см. Вага 33, 956 кг. Проба срібла 700, 750, 800, 876[244]. Загальна висота шати більша за ширину понад у два рази. Таке ж саме співвідношення сторін і у гравюрі. І в шаті, і на гравюрі обабіч ікони знаходяться по три композиції із життя Богородиці. На шаті вони розміщені в такому порядку. Ліворуч внизу – «Різдво Богородиці», а вище «Стрітення» і «Введення Богородиці до храму». Право-

[239] Радишевський Р. П., Свербигуз В. Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2006. С.430, 435-438.

[240] Гетьман. Осмислення: Наук.-популярне видання / Упоряд. О. Ковалевська. Київ: Темпора, 2009. С.267, 348.

[241] Ситий І. Дедикація ясновельможному Іоанну Мазепі – шедевр чернігівського друкарства. Скарбниця української культури. Зб. наукових праць. Чернігів, 2017. Вип. 18. С.129-137.

[242] Степовик Д. В. Українська гравюра бароко. Київ: ТОВ «Видавництво «Кліо», 2012. С.436.

[243] Адруг А. Зображення чудотворних ікон у графіці Чернігова та Новгорода-Сіверського другої половини XVII – початку XVIII століть. Сіверянський літопис. 2015. №4. С.5.

[244] Адруг А., Арендар Г. Видатна пам'ятка золотарства. Сіверянський літопис. 1999. №6. С.46-62. Адруг А., Арендар Г. Срібнокарбований кіот Пречистої Богоматері. Пам'ятки України. 2009. №1. С.10-12.

руч знизу догори – «Покрова», «Благовіщення» та «Іоаким і Анна». На гравюрі вони розміщені дещо інакше. Це можна пояснити і зміною місцеположення срібних пластинок, що було зафіксовано реставраторами. На шаті і в гравюрі ці композиції мають вертикальний овальний формат. В металі обрамлення композицій спрощено у вигляді вінків на тлі з рослинного орнаменту з квітами. Таке ж саме тло і у верхній частині шати. У графічному творі тло вільне, затоноване в деяких місцях. У графіці ці композиції обрамлені картушами пишних вигадливих форм, що нагадують різьблення іконостасів. Поміж ними гірлянди квітів. У горішній частині загальної композиції обабіч «Успіння» разом з гірляндами квітів зображені путті.

Суттєва різниця фіксується у нижньому фризі. У графічному творі в центрі бачимо герб І. Мазепи у картуші і обабіч військову арматуру. На шаті герб у пальмовому вінку як символу перемоги. З його обох боків теж військове начиння, але іншого характеру. На відміну від гравюри праворуч і ліворуч від герба на шаті представлена фортеця та військовий табір з валами і гарматами. Верхні частини, що увінчують всю композицію, майже ідентичні. З обох боків ікону з шатою у графіці доповнюють дві стулки царських врат іконостасу, де на вигинах виноградної лози представлені персонажі родоводу І. Христа.

Центральне місце у нижній частині гравюри займає текст «Дедикації» за підписом «От трудов Лаврентія Крщоновича». Нижче віршований текст у два стовпчики. Тексти набрані на білому тлі кириличним та готичним шрифтами. Шрифти, вжиті у «Дедикації», подібні до шрифтів чернігівських видань того часу. Про це йдеться у розвідці І.М. Ситого[245]. Обабіч тексту фігури святих – засновників чернецтва і пустельників. Вони представлені на повний зріст у чотирьох нішах. Ліворуч вгорі постаті Павла Фівенського та Макарія Єгипетського. Під ними Пахомій Великий і Євфимій Великий. Праворуч у верхній ніші – Онуфрій Великий та Петро Афонський. Нижче в ніші постаті Феодосія Великого та Антонія Великого. Найнижча горизонтальна частина має три композиції у барокових картушах, що імітують різьблені деталі іконостасів. Ліворуч майже кругла композиція, яка зображує пророка Іллю, що сидить на землі. Ворон у дзьобі несе йому їжу. У правому нижньому куті у подібному картуші бачимо Антонія Печерського, що копає лопатою. Через ці композиції проводиться думка про продовження Антонієм Печерським традицій стародавніх пустельників. Про це також прямо сказано в тексті дедикації. Зображення пророка Іллі та Антонія Печерського нагадують, що Іллінська церква в Чернігові зведена біля Антонієвих печер.

У центрі нижнього регістру під текстом вміщена в горизонтально видовженому пишному картуші сцена взяття турецьких фортець. У тексті дедикації про це сказано так. «Визначний похід відбувся минулого року разом із боярином Борисом Петровичем Шереметом шляхом переможних сарматів, де за допомогою Божою й її найсвітлішої матері,

[245] Ситий І. Дедикація ясновельможному Іоанну Мазепі – шедевр чернігівського друкарства. Скарбниця української культури. Зб. наук. праць. Чернігів, 2017. Вип. 18. С.129-137.

коли особливо показали себе та все своє військо, взяли чотири фортеці»[246]. Це дійсно відбулося в 1695 р., коли 120–и тисячна армія під орудою Б.П. Шереметєва та українські полки на чолі з І. Мазепою захопили чотири фортеці – Казікермен, Мустріткермен, Асланкермен та Мубереккермен[247]. Якщо автор тексту дедикації зазначив, що взяття фортець сталося минулого 1695 р., то присвята з'явилась наступного 1696 р. Зображення в картуші взяття турецьких фортець вельми близьке до композиції на цю ж тему у книжці-панегірику Петра Терлецького «Slawa heroicznych dziel Borisa Petrowicza Szeremety», яка побачила світ у Чернігові 1695 р. Гравюра на металі там належить Леонтію Тарасевичу. Ліворуч внизу під сценою з фортецями вміщена дата літерними знаками «року 1695». На нашу думку, ця дата відноситься саме до взяття фортець. Нагадаємо, що в тексті дедикації сказано про цю подію як минулорічну. Тобто робота над цим твором була завершена у 1696 р., а початись могла в 1695 р.

На користь 1696 р. свідчить і розвиток ситуації, яка склалась у чернігівській єпархії того року. 7 лютого 1696 р. помер чернігівський архієпископ Феодосій Углицький. Постала необхідність обрання нового вдадики. Коли свого часу Л. Баранович задумав підготувати собі наступника, він запросив до Чернігова архімандритом Єлецького монастиря Феодосія Углицького з перспективою стати згодом чернігівським архієпископом. Феодосій був архімандритом з 1688 до 1695 року. Причому з 1692 р. в сані архієпископа. Прийшов час, і Феодосій Углицький став теж підбирати кандидатуру свого наступника як це раніше зробив Л. Баранович. Таким кандидатом став намісник Брянського Свенського монастиря Іван Максимович. У середині 1695 р. він призначений архімандритом чернігівського Єлецького монастиря. Таким чином кандидат на кафедру чернігівського архієпископа був визначений заздалегідь[248].

Але амбітний і енергійний ігумен чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Лаврентій Крщонович теж виявив бажання стати архієпископом. Для досягнення цієї мети задумав здійснити ряд акцій, щоб заручитись підтримкою гетьмана і царя Петра І. Перш за все слід назвати ікону «Іллінської Богоматері» 1696 р., піднесену Петру І. Розміри її досить значні – 184 х 112 см. У центральній частині композиції зображена сама ікона в натуральний розмір. Під нею на білому тлі напис: «Истинное изображение и мера с чудотворной иконы Пресвятыя Богородицы в монастыре Свято-Троицком Черниговском». З обох боків і зверху вміщено 7 алегоричних композицій у барокових картушах, присвячених Богородиці. Ліворуч від голови Богоматері в овальному картуші знаходиться текст вітання. Під ним напис у два рядки: «Нижайший Богомолец Лаврентий Крисанович игумен черниговский». Уся права нижня частина зайнята зображенням

[246] Радишевський Р. П., Свербигуз В. Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2006. С.437.

[247] Панашенко В. В. Азовсько-дніпровські походи 1695-1696 рр. Енциклопедія історії України. В 10 т. Київ, 2003. Т.1. С.48-49.

[248] Тарасенко А. Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением «Скарбницы потребной» И. Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. С.61, 202.

Троїцького собору чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, ігуменом якого і був Л. Крщонович. Із храму виходить довга процесія на чолі з патріархом Адріаном (про це свідчить напис). Під процесією багатослівне привітання. Ікона написана одразу після взяття турецької фортеці Азов у липні 1696 р. Спочатку ікона потрапила до Успенського собору Московського Кремля, а потім до церкви митрополита Петра в Петербурзі[249].

25 квітня 1696 р. в Чернігові вийшло ще одне видання «Руна орошенного» Д. Туптала. В одному з його варіантів вміщена присвята Петру І, підписана Л. Крщоновичем. У ній висловлена подяка за допомогу Троїцько-Іллінському монастирю – надання дзвону та бляхи для даху Троїцького собору. В іншому варіанті книжки присвята гетьману (без підпису) за сприяння в завершенні будівництва Троїцького собору та офірування до храму срібного кіоту чудортворної ікони «Іллінської Богоматері». У післямові сказано, що книжка видана «тщанием игумена Лаврентия Крщоновича»[250]. 16 листопада 1696 р. (тобто за 8 днів до виборів архієпископа) Л. Крщонович написав розлогого листа до гетьмана. Автор зазначив, що він більше 20 років служив у чернігівській єпархії. Серед своїх заслуг Л. Крщонович згадав видання друкованих панегіриків багатьом особам, які виходили не лише в київському Колегіумі, а і в Чернігові «за власним моїм старанням та починанням». Він прямо наголосив на своїх виняткових заслугах у творенні і поширенні в Україні панегіриків і конклюзій, до того не знаних[251]. За цих обставин такий твір, як дедикація «Кіот срібнокований» міг стати серйозним аргументом на користь кандидатури Л. Крщоновича. Тому, на нашу думку, створення його, можливо, припадає на проміжок часу від осені 1695 р. до осені 1696 р. Слід врахувати, що цей великий і складний твір вимагав багато часу і копіткої роботи.

Проте вийшло так, як планував Феодосій Углицький. Вибори відбулися в Чернігові 24 листопада 1696 р. Представники київського митрополита подали голос за новгород-сіверського архімандрита М. Лежайського, а якщо той відмовиться, то за І. Максимовича. Представники гетьмана генеральний обозний В.А. Дунін-Борковський, чернігівський полковник Я.К. Лизогуб та генеральний бунчужний І.І. Скоропадський виступили за І. Максимовича. До них приєднався чернігівський війт Йосип Євлевич з усім магістратом. Духовенство виступило також за І. Максимовича. Л. Крщонович за станом здоров'я на зібранні не був присутній, а його представники схимник і намісник подали голос за І. Максимовича. Рихлівський ігумен не прибув, а в листі до зборів висловився за М. Лежайського або за того, «кого дух святий обере». Таким чином чернігівським архієпископом був обраний І. Максимович. Хіротонія відбулась 10 січня 1697 р. На зібранні

[249] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Чернігівський ЦНІІ, 2013. С.64-68.

[250] Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.: Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина : львовские, новгород-северские, черниговские, уневские издания второй половины XVII в. Сост. А.А. Гусева, И.М. Полонская. Москва, 1990. Вып. 2. Ч.2. С.31.

[251] Величко С. Літопис. Переклад., комент. В.О. Шевчука; відп. редактор О.В. Мишанич. Київ: Дніпро, 1991.С.535-537.

вирішили, що якщо бажання Л. Крщоновича не задоволено, то вчинити архімандрію, а він повинен стати першим архімандритом чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря[252]. І вже у заголовку на титульному аркуші «Молитвослова триакафістного» (Чернігів, 1697 р.) зазначено, що книжка видана «тщанием архмандрита Лаврентия Крщоновича року 1697. В том же року архимандрия учинена»[253].

Отже, до виборів чернігівського архієпископа Л. Крщонович підготував четверте чернігівське видання «Руна орошенного» Д. Туптала у монастирській друкарні. Воно побачило світ 25 квітня 1696 р. з присвятами гетьману та Петру І. На нашу думку, графічне оформлення титульного аркуша міг виконати сам Л. Крщонович. Вірогідно, ще раніше почалась робота над дедикацією «Кіот срібнокований», а після взяття турецької фортеці Азов у липні 1696 р. створена Л. Крщоновичем ікона «Іллінської Богоматері» піднесена Петру І. На нашу думку, автором ідеї, змісту і композиції дедикації «Кіот срібнокований» був Л. Крщонович. Це засвідчує його підпис один раз кирилицею, а також в іншому місці латинськими літерами. Гравірувальні роботи виконав І. Щирський. Його підпис знаходиться у правому нижньому куті верхньої частини композиції та під правим нижнім боком бази внизу – «Inocentiy Szczyrski sculpsit». Створена «Дедикація», вірогідно, у проміжок часу від осені 1695 р. до осені 1696 р. у Чернігові. Цей складний твір за композиційною побудовою і високим технічним рівнем виконання можна віднести до кращих досягнень українського образотворчого мистецтва того часу.

Варто зауважити, шо гравери виконували й інші роботи. Зокрема, вони робили написи на металі. На початку XVIII ст. на мідній посрібленій дошці вигравіровано текст епітафії (надгробок), написаний І. Максимовичем. Вона висіла поряд з портретом В.А. Дуніна-Борковського над його похованням в Успенському соборі чернігівського Єлецького монастиря. До 1941 р. зберігалась у Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського. В 1978 р. праворуч від головного західного входу до Успенського собору того ж Єлецького монастиря в склепі під час реставраційних робіт віднайдено поховання Леонтія Полуботка – батька Павла Полуботка, чернігівського полковника і наказного гетьмана (помер 1695 р.). На верхній кришці труни знаходився срібний хрест (12,5 х 10,2 см) з написом на нижньому рамені про особу похованого: «В року 1695 месяца септеврія 29 дня преставися раб божій Леонтий Артемович Полуботок и зде єсть погребен телом в Єлецком монастиру». На верхньому рамені гравіроване зображення Голгофи, ліворуч і праворуч – терновий вінок, хрест і знаряддя страстей. Відчувається рука вправного гравера. Нині знаходиться в Національному архітектурно-історичному заповіднику «Чернігів стародавній» (Інв. № КН – 447/1, М – 6, С – 6).

Отже, аналіз стану вивченості графіки Чернігова 1680 – 1721 років дозволив зробити висновок про недостатню дослідженість цієї проблеми. Твори граверів у чернігівських виданнях розглядались не досить докладно і найчастіше лише в контексті вивчення істо-

[252] Величко С. Літопис. С.537-538, 540.

[253] Адруг А. Графіка титульних аркушів чернігівських і новгород-сіверських видань другої половини XVII – початку XVIII століть. Сіверянський літопис. 2016. №1. С.45, 48.

рії української графіки. Крім книжкової графіки, існувала й станкова, а також малюнки аматорів і студентів, які вивчались набагато менше. Актуалізована джерельна база дозволяє вирішити сформульовані завдання. На основі даних джерел та літератури відтворена історія заснування та діяльність чернігівської друкарні зазначеного періоду. Її робота здійснювалась на основі нормативних документів – Універсалу Л. Барановича та «Пунктів на спорядження друкарні», які датовані 7 вересня 1679 р. Згідно з «Пунктами», загальне керівництво роботою друкарні здійснював Семен Ялинський. Він же працював як словолитник, друкар і гравер. С. Ялинський був дрібним шляхтичем, товаришем Чернігівського полку. Мав незначну власність у Чернігові та біля міста. Збереглася печатка з гербом С. Ялинського.

Крім С. Ялинського, в Чернігові працював друкар Лукаш (запрошений з Вільнюса), складачі Віктор та Іоїль, «справщик» Аверкій, гисар (словолитник) Іван Созанський. Безпосередню участь у роботі друкарні брав ігумен (з 1697 р. архімандрит) чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Л. Крщонович, який був і досвідченим гравером. Опис монастиря 1767 р. зафіксував, що в той час у друкарні працювали два складачі, друкар Й.Г.Филіпович, два батіжчики і два палітурники. Вони працювали на монастирських харчах у своєму одязі. Це – люди різних станів, які походили з Чернігова, Києва, Новгорода-Сіверського, Ніжинського, Переяславського та Київського полків. Віком від 22 до 56 років, більшість неодружені, доброго здоров'я. Встановлено на основі досліджень чернігівських археологів місцезнаходження друкарні – у гирлі Іллінського яру навпроти західного входу до Іллінської церкви. Одноповерховий будинок з дерева з прибудовою (біля 100 кв.м) датується за цеглою кінцем XVII – початком XVIII століть. Згідно зі згаданим документом 1767 р., робітники друкарні працювали у кількох будинках. Зокрема, «гисарня» мала кухню і дві комори. Відомості про існування граверної майстерні відсутні. У Чернігові друкувались твори багатьох граверів на дереві і металі. Окремо треба назвати визначних майстрів – Леонтій Тарасевич, Іван Щирський, Никодим Зубрицький, Лаврентій Крщонович.

У чернігівській друкарні спочатку використовували папір іноземного походження. Зафіксовано на початку XVIII ст. роботу монастирських папірень, де виготовлявся папір з філігранями у вигляді гербів І. Мазепи та чернігівського архієпископа І. Максимовича, а також зображення Троїцького собору чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря. З 1680 р. до 1721 р. у чернігівській друкарні побачили світ 85 видань різного характеру і обсягу. Всі вони мають графічне оформлення.

Відтворено історію знахідки у ризниці Єлецького монастиря у 1907 р. мідних гравірувальних дощок чернігівської друкарні, перебування їх у різних зібраннях. Нині 11 дощок знаходяться в експозиції та фондах Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Розглянуто сюжети композицій та подано їхні описи. Всі дошки мають задовільний стан збереженості, деякі з них укриті патиною. Є твори з підписами граверів. Наприклад, «Богородиця з дитиною» Івана Зорицького. Це – єдиний відомий

його твір. Штихелю Никодима Зубрицького належить гравюра на міді «Портрет Михайла Борковського», який датований нами часом між 1702 і 1724 роками. Є твори, підписані Яковом Таляревським (Іліодор) та Михайлом Чернявським. На нашу думку, дошки без підписів граверів із зображенням Богоматері з деревами виконав у другій половині 1696 р. Лаврентій Крщонович. Розглянуті гравірувальні дошки дають змогу повніше представити діяльність граверів і друкарів у Чернігові зазначеного періоду.

Пам'ятки архітектури Чернігова XI – XVIII століть достатньо повно представлені на рукописному плані міста 1706 р. та у творах графіки на сторінках чернігівських стародруків. На «Абрисі» 1706 р. презентовано 13 мурованих і дерев'яних храмів, дві дзвіниці з дерева. Зафіксовано муровані будинки Павла Полуботка і полкової канцелярії, дерев'яне помешкання Феодосія Углицького в Єлецькому монастирі. Показані плани Борисо-Глібського собору, будинку Колегіуму та ратуші. Наукова цінність цього джерела полягає перш за все в тому, що частина споруд не збереглася і зафіксовано зовнішній вигляд станом на 1706 р. тих пам'яток, які дійшли до наших днів. «Абрис» доповнюють графічні відтворення храмів історичного міста над Десною на сторінках чернігівських стародруків. Найчастіше зображувався Троїцький собор чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, в складі якого і діяла друкарня. Виконані вони в техніці гравюри на дереві й металі визначними майстрами І. Щирським, Н. Зубрицьким, І. Стрельбицьким, Л. Крщоновичем. Ці зображення дозволили відтворити проект чернігівського Троїцького собору архітектора Й.-Б. Зауера, який він показував гетьману І. Самойловичу. Відтворення Іллінської церкви та Успенського собору Єлецького монастиря доповнили їхні зображення на «Абрисі» 1706 р. Зображення Борисоглібського собору на титульному аркуші «Алфавіту» 1705 р. дало можливість відновити об'ємно-просторову композицію храму після відбудови у другій половині XVII ст. Поряд з іншими джерелами графічні відтворення пам'яток архітектури Чернігова несуть важливу наукову інформацію про стан і зовнішній вигляд сакральних і цивільних споруд.

Початок графічним версіям чернігівських чудотворних ікон «Єлецької» та «Іллінської Богоматері» поклали книжки, присвячені цим образам, які вийшли друком у Новгороді-Сіверському, а згодом у Чернігові. Саме графічне відтворення ікони «Іллінської Богоматері» (Новгород-Сіверський, 1676 р., можливо, Л. Крщонович) стало першою гравюрою на міді, надрукованою в Лівобережній Україні. Вона зафіксувала первісний вигляд ікони 1658 р. прямокутного формату. Гравюри зафіксували зміни в зовнішньому вигляді обох образів. Установлено ідентичність зображення в графіці «Єлецької ікони» з образом, які привезли до Чернігова в 1676 р., а також ікони із харківського Успенського собору. Завдяки цьому з'явився ще один аргумент на користь датування існуючої нині в Чернігові ікони «Єлецької Богоматері» 1690-ми роками. Графічні твори засвідчили велику популярність чернігівських чудотворних ікон не лише в Україні, а й в інших країнах.

Завдяки графічним творам з'ясовано склад музичних інструментів для виконання танцювальних мелодій. Кобза, скрипка, сопілка, басоля, сурми, цимбали (гуслі) слугу-

вали для виконання мелодій троїстими музиками. Розглянуті композиції свідчать про розвиток ансамблевої музики і особливості еволюції музичних інструментів на Чернігівщині і загалом в Україні.

Розглянуто майже півтора десятка гравюр на дереві і металі для титульних аркушів новгород-сіверських і чернігівських видань зазначеного періоду. Серед них є створені в уже сформованій на той час мистецькій традиції, а також оригінальні, відомі лише на Чернігівщині. Підписи граверів у більшості випадків відсутні. Підписані твори належать визначним майстрам Н. Зубрицькому, І. Щирському, І. Піддубному. За композиційними особливостями форти відрізняються розмаїттям. У них зафіксовано графічні відтворення чернігівських храмів, композицій «Трійця». В перекладених виданнях з інших мов українські гравери не копійювали титульні аркуші першотворів, а створювали нові оригінальні композиції. Форти чернігівських видань яскраво засвідчили творчі зв'язки між друкарнями Києво-Печерської лаври, Новгорода-Сіверського і Чернігова.

У результаті здійсненого аналізу розкрито особливості окремих видань та творчості граверів, твори яких друкувались у Чернігові. Характерним для доби бароко є «Молитвослов триакафістний» 1697 р. Його укладачем, автором присвяти, гравюр на титульному аркуші та у тексті був Л. Крщонович. Це – ексклюзивний твір, в якому обігрується слово «три» як у текстовій частині, так і у графічному оформленні. Три акафісти, Свята Трійця, чернігівський Троїцький собор, три камені в гербі І. Обидовського, якому присвячена книжка. Присвята також має три частини.

У Чернігові друкувались твори визначних майстрів, відомих своєю мистецькою діяльністю і в інших друкарських осередках. Лише одне видання вийшло з роботами Леонтія Тарасевича – «Слава героїчних справ ... Б.П.Шеремети» П. Терлецького. Здійснений аналіз дозволив підтвердити думку, що в книжці представлено саме портрет Б.П. Шереметєва, а не гетьмана, як вважали деякі автори. Подано тлумачення міфологічних композицій. Розглянуто три роботи І. Щирського, підписані автором. З'ясовано, що композиція із книжки Л. Барановича «Благодать і істина» 1683 р. спирається на іконографію ікони «Софія Премудрість Божа». До переліку творів І. Щирського варто долучити графічне оздоблення Любецького синодика. Твори без підпису вимагають подальших досліджень.

Найбільше гравюр на дереві і металі опубліковано в Чернігові за підписами Никодима Зубрицького на початку XVIII ст. Біля 20 гравюр на дереві він виконав до «Нового заповіту» 1717 р. Показова серія ілюстрацій на металі до книжки «Царський путь хреста господнього» 1709 р. у перекладі І. Максимовича. В них виявились індивідуальний підхід та своєрідне мистецьке мислення. Для того ж видання серію гравюр на металі виконав І. Стрельбицький з підписами автора. Його станковим творам і книжковим ілюстраціям властиві творчий підхід і високий рівень виконання. Проведена атрибуція визначного графічного твору «Дедикація «Кіот срібнокований». Він створений у Чернігові з осені 1695 р. до осені 1696 р. Автори – Лаврентій Крщонович та Іван Щирський. Таким чином, у Чернігові у 1680 – 1721 роках графічне мистецтво існувало у вигляді оригінальної гра-

фіки, книжкових ілюстрацій і станкових творів. Гравери виконували написи і зображення на металі.

Опрацювання попередніх публікацій дослідників з означеної теми засвідчили відсутність спеціального дослідження графіки Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть, хоча окремі аспекти проблеми тією чи іншою мірою були висвітлені. Наявна джерельна база є достатньо репрезентативною для вирішення визначених завдань і досягнення поставленої мети. Зазначений період розвитку графіки Чернігова становить 75 років. Він охоплює час від першої друкованої книжки в Чернігові і Лівобережній Україні «Перла многоцінного» 1646 р. К. Транквіліона-Ставровецького до 1721 р., коли вийшло останнє видання чернігівської друкарні першого періоду її діяльності. За згаданий період побачили світ 23 видання у Новгороді-Сіверському і 86 видань у Чернігові, включаючи і книжку «Перло многоцінне» 1646 р. Таким чином усього зафіксовано 109 видань. Кожне з них має графічне оформлення різного складу і характеру. До цього слід долучити і станкові твори, кількість яких важко встановити, а також оригінальні малюнки.

У книжці Кирила Транквіліона-Ставровецького «Перло многоцінне» 1646 р. чітко виявлений зв'язок між літературним текстом (збіркою статей і віршів) і графічним оформленням. Бароковий «заголовковий комплекс» (заголовок, посвяти, передмова, післямова і ремарки) виступає основою побудови твору, спрямовує увагу читача, витворює образність тексту. Цьому допомагають графічні елементи оформлення. Відкриває книжку заголовок, набраний шрифтами трьох видів. Він уміщений в рамці у вигляді арки на титульному аркуші, виконаній в техніці гравюри на дереві. Така рамка вжита лише у цьому виданні. Що для неї правило за зразок, назвати важко, але композиційно і стилістично вона близька до рамок на титульних аркушах видань І. Федорова. На звороті титульного аркуша – герб князів Корецьких. Текстові ілюстрації відсутні. Застосовано три заставки різного характеру, віддруковані з трьох дощок. Вони мають пишний рослинний орнамент, властивий пам'яткам бароко. Одна заставка подібна до вжитої у «Требнику» Петра Могили, який побачив світ у Києві 16 грудня 1646 р., тобто більше трьох місяців після виходу «Перла многоцінного». Київська заставка відбита з дошки гравера Іллі. Доповнюють декоративне оформлення видання ініціали та сім кінцівок з двох дощок.

Важливе значення для розвитку образотворчості Чернігівщини і України мала діяльність новгород-сіверського осередку графічного мистецтва. Конкретні пам'ятки засвідчили тісний взаємозв'язок між рукописними та друкованими книжками та їхнім художнім оформленням. Не випадково в Новгороді-Сіверському створена видатна пам'ятка – рукописний «Служебник» Л. Барановича 1665 р. Місцеві переписувач та художник орієнтувались на видання Києво-Печерської лаври і перш за все на роботи гравера Іллі. У мініатюрах книжки відбились реалії життя – відтворені інтер'єри храмів, прапори, подані портретні зображення історичних осіб. З'ясована поширеність іконографії композиції «Зішестя святого Духу на апостолів». Творці «Служебника» спирались на давні мистецькі традиції, започатковані у часи Київської Русі. Ці традиції книжності

продовжились у діяльності новгород-сіверської друкарні, в якій за 5 років (1674 – 1679) вийшло 23 видання. Серед них виділяється «Анфологіон» 1678 р., в якому традиційно на титульному аркуші віддрукована форта із зображенням споруд місцевого Спасо-Преображенського монастиря. У Новгороді-Сіверському започаткована публікація графічних версій чернігівських чудотворних ікон. Саме там уперше у Лівобережній Україні вжита гравюра на міді. Варто згадати застосований цікавий спосіб використання 13 вставних клейм для заставок. Майже половина ксилографій надруковані у Новгороді-Сіверському з дощок київського видання книжки Л. Барановича «Труби словес проповідних» 1674 р. Пізніше друкарські матеріали були використані в Чернігові. Отже, у Новгороді-Сіверському плідно діяв значний осередок графічного мистецтва, який поєднав два художні центри України – Київ і Чернігів.

Дослідження графічного мистецтва Чернігова 1680 – 1721 років засвідчило функціонування і розвиток книжкової та станкової графіки, а також творчості аматорів і студентів чернігівського Колегіуму. Діяльність чернігівської друкарні зазначеного періоду здійснювалась на основі нормативних документів. Працювали там люди різних спеціальностей і станів, які походили з кількох українських полків. Знаходилась друкарня у гирлі Іллінського яру навпроти входу до Іллінської церкви у кількох дерев'яних будівлях. Відомості про існування в Чернігові граверної майстерні відсутні.

У Чернігові друкувались твори багатьох граверів на дереві і металі. Серед них визначні майстри – Леонтій Тарасевич, Іван Щирський, Никодим Зубрицький, Лаврентій Крщонович. У Чернігові у зазначений період побачили світ 85 видань з графічним оформленням. Гравірувальні мідні дошки чернігівської друкарні із зібрання Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського дали змогу повніше представити роботу граверів. Серед них єдиний відомий твір І. Зорицького «Богородиця» з підписом автора. Встановлено час гравірування «Портрета М.В. Борковського» з підписом Н. Зубрицького – між 1702 і 1724 роками. Датовано зображення Богоматері з деревами на дошках другою половиною 1696 р. На нашу думку, вони належать до творчої спадщини Л. Крщоновича.

Графічні зображення пам'яток архітектури Чернігова та чернігівських чудотворних ікон поряд з іншими джерелами несуть важливу наукову інформацію про первісний вигляд та стан будівель. Гравюри дозволили додатково уточнити склад музичних інструментів для ансамблевого виконання танцювальних мелодій. Гравюри титульних аркушів видань виконували знані майстри. Їх композиції різноманітні. Є традиційні, є суто оригінальні. У них бачимо зображення храмів (найчастіше чернігівського Троїцького собору), Святої Трійці. В перекладених книжках з інших мов гравери не копіювали ілюстрації першотворів, а самостійно створювали нові композиції. В цьому випадку також знайшли вияв творчі зв'язки друкарень Києва, Новгорода-Сіверського та Чернигова. Розкрито особливості окремих видань і творчості граверів. Дуже характерним для доби бароко є «Молитвослов триакафістний» (Чернігів, 1697 р.). Можливо, його укладачем, автором присвяти, гравюр на титульному аркуші і в тексті був Лаврентій Крщонович.

Це – ексклюзивний твір, в якому яскраво виявились барокові риси мистецького мислення. Атрибуція визначного твору «Дедикація «Кіот срібнокований» дозволила встановити час його створення Л. Крщоновичем і І. Щирським – з осені 1695 р. до осені 1696 р. Таким чином, по-новому сприймається творчість обох митців. Отже, чернігівське графічне мистецтво другої половини XVII – початку XVIII століть існувало у вигляді оригінальної графіки, книжкової та станкової гравюри на дереві і металі. Графіка була тісно пов'язана зі словом – друкованим і рукописним. Тому з'являлось більше можливостей відгукуватись на події суспільного життя і політики. У творах графіки втілені важливі суспільні ідеї, виявились національна своєрідність та стилістичні риси бароко, а також діяльність окремих історичних осіб і діячів мистецтва. Творчий доробок граверів, який побачив світ на чернігівській землі, став відомим далеко за межами України – в Росії, Білорусі, Сербії, Болгарії. Чернігвська графіка справила певний вплив на український і білоруський іконопис та настінні розписи Успенського собору Києво-Печерської лаври першої половини XVIII ст. Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть постає як цілісне явище, яке є органічною частиною української графіки. Проведене дослідження не вичерпує всі аспекти означеної теми. Це дає можливість окреслити напрямки подальших пошуків і досліджень. Ретельного аналізу і атрибуцій вимагають твори, які не мають підписів авторів. Майже не вивчались малюнки студентів і аматорів мистецтва. Важливе значення має виявлення і вивчення гравірувальних дощок, які можуть знаходитись як в Україні, так і за її межами. Заслуговує на більшу увагу дослідників творчий доробок таких майстрів, як Никодим Зубрицький та Іван Стрельбицький[254].

[254] Основні положення розділу опубліковано в наукових статтях та монографії автора: Адруг А.К. Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2017. 198 с.: іл.


СІАКНА
НАЗВАННАА
ПЕРЛО МНОГОЦѢННОЕ.

Титульний аркуш першої друкованої книжки Чернігова і Лівобережної України «Перло многоцінне» К. Транквіліона-Ставровецького. Чернігів, 1646 р.



Титульний аркуш рукописного «Служебника» Л. Барановича. Новгород-Сіверський, 1665 р.







Заставки із рукописного «Служебника» Л. Барановича. Новгород-Сіверський, 1665 р.



Мініатюра «Освячення прапора» із рукописного «Служебника» Л. Барановича. Новгород-Сіверський, 1665 р.



Зображення чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері». Перша гравюра на металі у Лівобережній Україні з книжки Л. Барановича «Книга радости». Новгород-Сіверський, 1676 р.



1958

Зображення чернігівської чудотворної ікони «Єлецької Богоматері» у книжці І. Галятовського «Скарбниця потребная». Новгород-Сіверський, 1676 р. Гравюра на дереві

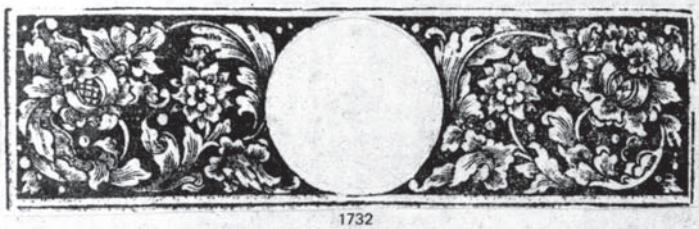


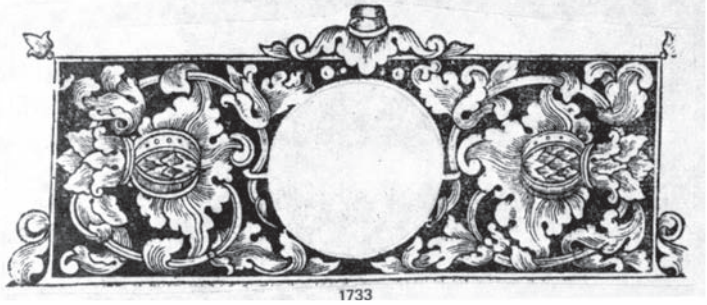
Зображення чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері» у книжці «Чуда Діви Марії», Новгород-Сіверський. 1677 р. Гравюра на дереві



Титульний аркуш «Анфологіона». Новгород-Сіверський, 1678 р. Гравюра на дереві


1731

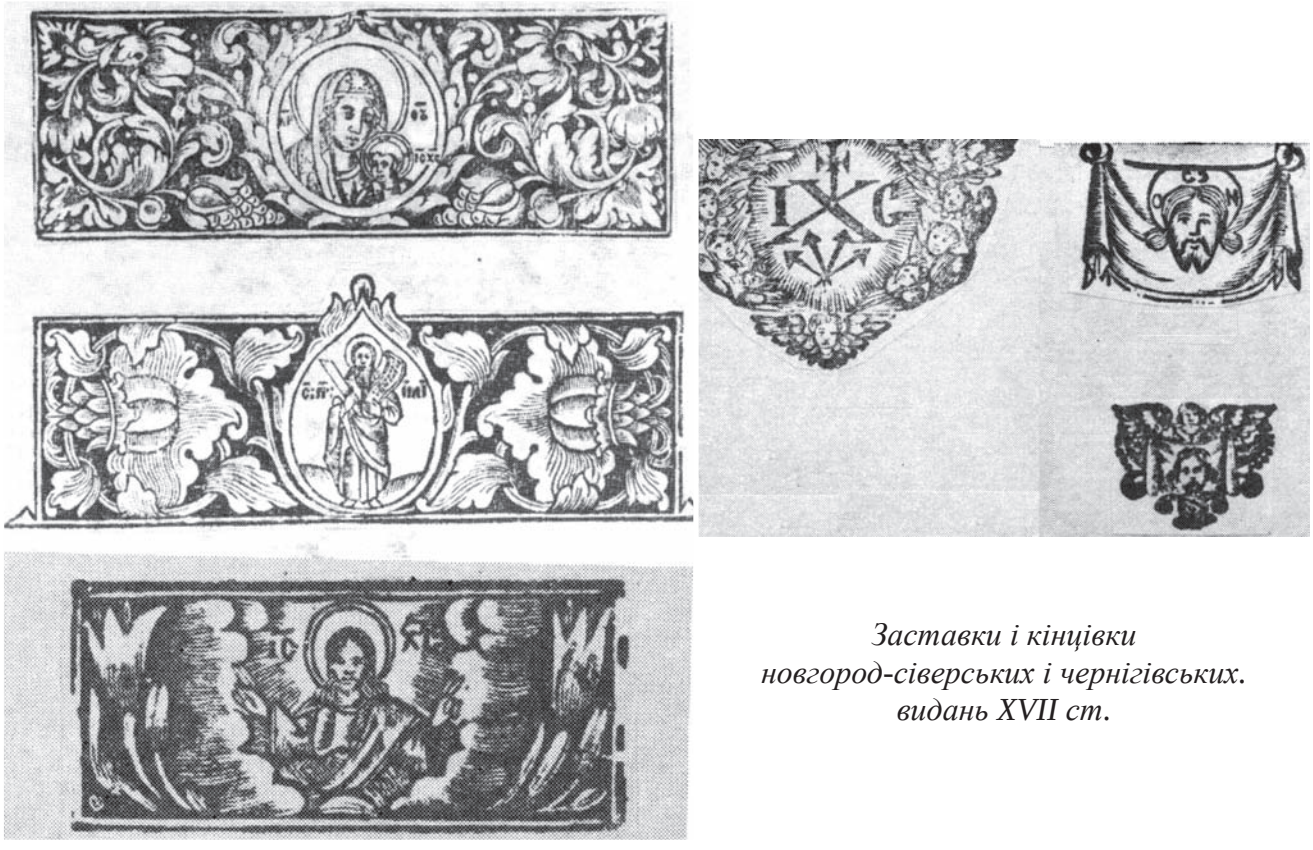

1732


1733

Заставки з медальйонами в книжці «Мінея загальна». Новгород-Сіверський, 1678 р.



Композиції у медальйонах для заставок у виданні «Мінея загальна». Новгород-Сіверський, 1678 р.



Заставки і кінцівки новгород-сіверських і чернігівських. видань XVII ст.

Графічна композиція на палітурці зошита студента Києво-Могилянської колегії Павла Полуботка. 1679 р.





Титульний аркуш книжки «Триакафістний молитвослов». Чернігів, 1697. Гравюра на металі



Щирський І. Титульний аркуш посібника з риторики «Ilias oratoria». Чернігів, 1698 р. Гравюра на металі


ЗѢРЦАЛО
ѠПИСАНІА БЖТВ̃ННАГѠ
ВАГОВѢЩЕНІЕМ ГЛАГѠЛ КБГѠ ПРОЩЕЙ
ВѠ МАТЕРИ ГДНА ѠЦА
ІѠАННА МАЗЕПЫ.
АРХІЕПА. ЧЕР: НОВГОРОД: И ПРОВ:
ВАРЛААМЪ ВАСИЛЕВИЧЪ
АРХИМАНДРИТЪ ОБЩ ГРЦКО ВАСИЛЬЕВ

Титульний аркуш книжки «Зерцало від писання божественного». Чернігів, 1705. Гравюра на дереві


АЛФАВИТЪ ГОБРАНЫ,
РИ́ѲМАМИ ГЛОЖЕНЫ.
ѠСТИ́ХА ПИСАНІЙ,
ВЗДРІЯННЫХ ВЕЧИТІЙ.
НАПОЛЗУ ВСЕМА ЧТУЩИМА.
ВПРАВОЙ ВЕРЪ СУЩИМЪ.
ПОТЩЕ ЗИ́ЗАНІА РИ́МСКА.
ЄЩЕ САВГОМА СЛОВІНСКА.
ПРОЧІИХЪ НАПЕЧАТАСА.
КОСПЕВНІЯ СОВРАСА.
БАГѠВ: ГЛАГѠЛ КБГУ ПРОЩЕЙЕ:
ВѠ МАТЕРИ ГДНА ѠЦА
ЙѠАННА МАЗЕПЫ
АРХІЕП: ЧР: НОВГОР: И ПРОВ: ТЩАНІЙ.
И ТУ: С: ТРЦ: ІАЛЧ: АРХІП: ЧР
ПРИ ВСЕЧ: ѠЦУ АРХІМА: ТЭЙ С: ѠБИТ
ВАРЛААМЪ ВАСИЛЬЕВИЧЪ.
Й ВДАДЕѠМ.
И ЛТ: ѠТ ВОЛИ БГА ВЛОКА
ЄВ: ГЛ: МѢ ДНЕЙ
ДВА ВЗ.

Титульний аркуш книжки «Алфавіт». Чернігів, 1705 р.


ЦАРСКІЙ ПУТЬ
КРТА ГДНА
ПОВОДЯЩІЙ
ВѢНЦѢТЪ ВѢЧНЫЙ.
ТРУДОМЪ И НЕЖДЕНІЕМЪ
ГЛАГ: КБГУ ПРОВ: ЕГО МЛ: ГДН: ѠЦА
ІѠАННА МАЗЕПЫ
АРХІЕП: ЧЕРН: НОВГОР: И ВСЕГО СЕВ:
НАПИСАННЫЙ
И ТУП: С: ТРОИ: ИЛИНС: ЧЕРНЕГОВ:
ИЗДАННЫЙ.
ПРИ ВСЕЧЕСНОМЪ ГДНЕМЪ ѠЦЕ
ВАРЛААМѢ ВАСИЛЕВИЧУ
ІАРХИМАНДРИТѢ ТОЙЖЕ ОБИТЕЛИ
РОКУ ѠТ РОД: ХВА ДЕКАВР: А

Титульний аркуш книжки «Царський путь хреста Господнього». Чернігів, 1709 р.



Титульний аркуш книжки «Геліотропіон». Чернігів, 1714 р.



Зображення чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» та Троїцького собору на звороті титульного аркуша «Октоїху». Чернігів, 14 жовтня 1682 р.



Титульний аркуш книжки «Новий заповіт». Чернігів, 1717 р.



Зображення чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері» у книжці Д. Туптала «Руно орошенное». Чернігів, 1689 р. Гравюра на металі



Зображення чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері» у книжці Д. Туптала «Руно орошенноє». Чернігів, 1696 р. Гравюра на металі



Зображення чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері» у графічному аркуші «Дедикація (присвята) гетьману Івану Мазепі». Чернігів. 1695-1696 рр. Гравюра на металі



Зображення ікони чудотворної «Іллінської Богоматері» у книжці . «Зерцало від писання божественного», Чернігів, 1705. Гравюра на дереві



Крщонович Л., Щирський І. Графічна композиція до книжки «Благодать і істина». Чернігів, 1683 р. Гравюра на металі



Зображення ікони «Іллінської Богоматері» у книжці І. Максимовича «Феатрон». Чернігів, 1708 р. Гравюра на дереві



Тарасевич Л. «Io triumphe!». Авантитул книжки П. Терлецького «Слава героїчних справ Б.П. Шереметєва». Чернігів, 1695 р. Гравюра на металі



Тарасевич Л. Текстова гравюра до книжки П. Терлецького «Слава героїчних справ Б.П. Шереметєва». Чернігів, 1695 р. Гравюра на металі



Щирський І. Рамка з Любецького синодика, не раніше 1712 р. Гравюра на металі



Зубрицький Н. Чотири вершники. Ілюстрація до «Нового заповіту». Чернігів, 1717 р. Гравюра на дереві



Лукас Кранах старший. Чотири вершники. Ілюстрація до Біблії М. Лютера 1522 р. Гравюра на дереві



Дюрер А. Чотири вершники. Із циклу «Апокаліпсис» 1498 р. Гравюра на дереві



Рисунок на титульному аркуші конспекту з поетики. Чернігівський колегіум, 1730 р.



Малюнок з панегірика Тимофієві Максимовичу від учнів чернігівського Колегіуму. 1730 р. Папір, чорнило, туш

Декоративне мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть

Розділ п’ятий

5.1. 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 житла [1].

Сволок був головним несучим елементом у влаштуванні стелі. Це – дерев'яна балка, поверх 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, трапеціеподібні та напівкруглі. Найчастіше стелі білились крейдою, а сволоки з різьбленням залишали відкритими[2]. Була і двосхила, так звана «горбата стеля», яка зустрічалась і в інших регіонах навіть у XIX ст. Таку стелю зафіксував Т.Г. Шевченко у двох аркушах альбому офортів «Живописная Украина» 1844 р. «Старости» та «Дари в Чигирині 1649 р.» [3].

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 плані[4]. У найбільшій кімнаті споруди, де нині мешкають черниці, зберігся різьблений сволок. Нині на ньому тримається плоска стеля. На початку XX ст. залишалась ще «горбата стеля». Про це свідчить знімок, зроблений для доповіді на XIV Всеросійському археологічному з'їзді, який відбувся у Чернігові в серпні 1908 р.

---

[1] Юрченко П.Г. Дерев'яна архітектура. Історія українського мистецтва. В 6-ти т. Київ, 1968. Т.3. С.68.

[2] Косьміна Т.В. Поселення та житло. Культура і побут населення України. Київ, 1991. С.89.

[3] Юрченко П.Г. Народна архітектура. Історія українського мистецтва. В 6-ти т. Київ, 1970. Т4. Кн.2. С. 47.

[4] Адруг А.К. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.62-64.

Фото було опубліковане в статті Г. Павлуцького, яка побачила світ у 1911 р.[5]. Мабуть, на той час сволок був майже у первісному вигляді. На його центральну частину спирається стовпчик, який підтримує двосхиле 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 сволока оздоблена різьбленим крученим орнаментом, що нагадує вірьовку. На бічній площині вирізьблено напис: <<ПРИ ФЄѠДО: 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 різьбярі, які працювали над створенням іконостасів[6]. Як приклади можна назвати оздоблення одвірків західних дверей Троїцької церкви в Пакулі 1710 р. та Вознесенської церкви в Березні 1759 р. неподалік від Чернігова[7].

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 роках. 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 українського зодчества другої половини XVII – початку XVIII століть[8]. При проведенні внутрішніх робіт головна увага була приділена іконостасу. Мабуть, уперше 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 роки) В.А. Дунін-Борковський надав значні кошти на відновлення храму. В епітафії зокрема сказано:

«Он даде иконостас, фелоны, сосуды
Сребреніе, его то уклад, кошт и труди»[9].

---

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

[6] Юрченко П.Г. Дерев'яна архітектура. Історія українського мистецтва. В 6-ти т. Київ, 1968. Т.3. С.68, 69

[7] Таранушенко С.А. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. Повна редакція, переднє слово С.І. Білокінь, передм., наук. ред., додатки В.В. Вечерський, упоряд., прим. О.О. Савчук. Харків: Видавець Савчук О.О. 2014. Фото на с.124, 346, 347.

[8] Адруг А. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.104-108.

[9] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2013. С.93.

Згадки про іконостас та його короткі описи є у праці О.Ф. Шафонського та в інших публікаціях XIX ст. Своєю ґрунтовністю виділяється праця П.М. Добровольського про чернігівський Єлецький монастир. Автор зазначив, що єлецький іконостас є рідкісним твором і мав велику схожість з давнім іконостасом Успенського собору Києво-Печерської лаври[10]. 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 його влаштовано заходами В.А. Дуніна-Борковського в останній чверті XVII ст. (кінець 70-х – початок 80-х років)[11].

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 учених. Улітку попереднього 1916 р. С.А. Таранушенко досліджував іконостаси Чернігова. Нині оригінал цієї роботи зберігається в Інституті рукописів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського в Києві[12]. Текст роботи з рецензією Ф.І. Шміта опубліковано в 2011 р.[13]. Раніше матеріали цього дослідження побачили світ у двох публікаціях[14]. С.А. Таранушенко підтримав думку П.М. Добровольського про близькість чернігівського твору до іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври кінця XVI–початку XVII століть. Він дійшов висновку, що авторами чернігівського іконостасу були майстри із Києва, які вважались кращими на той час. З 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 і архітектурних членувань майже не торкався. Спираючись на описи XIX ст., автор дослідження з'ясував, які ж складові частини іконостасу були втрачені[15].

---

[10] Добровольский П.М. Черниговский Елецкий Успенский первоклассный монастырь. Историческое описание. Чернигов: Типография губернского земства, 1900. С.100.

[11] Модзалевский В., Савицький П. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. Підгот. до друку і передмова О.Б. Коваленка // Чернігівська старовиниа: Зб. наук. праць, присвяч. 1300-літтю Чернігова. Чернігів, 1992. С.116-118, 139.

[12] 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.

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

[14] Таранушенко С. О украинском иконостасе XVII и XVIII веков. Зборник за ликовне уметности. Нови Сад. 1975. Кн.11. С.111-145.

Таранушенко С. Український іконостас. Записки наукового товариства імені Т.Г. Шевченка. Львів, 1994. Т.227. С.140-171.

[15] Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. С.123-140.

Г.Н. Логвин відніс створення іконостасу Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря до 1668-1670 років. Він наголосив на великій подібності цього твору до згаданого іконостасу Успенського собору [16]. Києво-Печерської лаври. А.К. Адруг висловив припущення про можливість праці в Чернігові майстрів-різьбярів із Білорусі, які тоді становили ядро у майстерні московської «Оружейної палати». Разом з ними працювали українські й російські різьбярі. Ця школа різьблення набула широкого поширення[17]. 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 роках. Автор висловив думку, що іконостас чернігівського Успенського собору став зразком для побудови іконостасу собору Свенського монастиря поблизу Брянська, який тоді належав до Києво-Печерської лаври[18].

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 лаврі[19]. В. Александрович назвав чернігівський єлецький іконостас «найдавнішим оригінальним зразком декоративного різьблення Києва і Лівобережжя» і датував його 1669–1676 роками. Чернігівський твір, на його думку, попередив роботи майстрів не лише XVII ст., а й першої половини наступного століття[20]. 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 майстрів[21].

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 і особливості декоративного різьблення на дереві. Всі автори, починаючи з П.М. Добровольського (1900 р.), повторювали думку про подібність єлецького іконостасу до більш раннього 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,

---

[16] Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. С.93-94.

[17] Адруг А. Узори братерства і єднання. Маладосць (Мінськ). 1984. №12. С.140-142.

[18] Пуцко В.Г. Чернігівські іконостаси XVII – XVIII століть. Сіверянський літопис. 1996. №2-3. С.87-88.

[19] Голод І. Різьба по дереву. Іконостаси. Історія декоративного мистецтва України. У 5 т. Київ, 2007. Т.2. С.189, 192.

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

[20] Александрович В. Скульптура середини XVII – середини XVIII ст. Історія українського мистецтва. У 5 т. Київ, 2011. Т.3. С.395.

[21] Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением «Скарбницы потребной» И. Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. С.162-164.,

відомо кілька думок дослідників щодо часу створення цієї пам'ятки. Ми дотримуємось раніше висловленої нами дати – 1672–1676 роки[22]. До першої половини XIX ст. суттєвих змін у стані іконостасу не відбулося. У 1869 р. в Успенському соборі сталась пожежа. Постраждав і 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 вечеря» над центральними царським воротами, яка заважала встановленню нового образу «Успіння Богородиці», оточену великими променями. «Деісіс» піднято вище[23]. В такому вигляді іконостас бачив улітку 1916 р. С.А. Таранушенко.

Майже таким іконостас був зафіксований в опису майна Єлецької релігійної громади міста Чернігова від 4 березня 1922 р. В ньому окремо зазначено, що над іконостасом стоїть дерев'яний позолочений хрест, влаштований у 1870 р.[24]. В 1931 р. іконостас ще знаходився в Успенському соборі. В публікації того року зазначалось, що ікони переважно переписані. Давні ікони залишились лише в другому ярусі[25]. Існує думка про втрату іконостасу Успенського собору Єлецького монастиря в роки Другої світової війни[26]. В 2005 р. в Успенському соборі встановлено новий невисокий іконостас[27].

Як уже згадувалось, Успенський собор чернігівського Єлецького монастиря, зведений у XII ст., в другій половині 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 угору 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 і композиційно був пов'язаний з архітектурними членуваннями інтер'єру. Його горизонталі співзвучні з лінією західних хор, а арочні завершення місцевого і деісісного

[22] Адруг А. Іконостас XVII ст. Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові. Пам'ятки християнської культури Чернігівщини: Матеріали наукової конференції. Чернігів, 2002. С.16-20.

[23] Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. С.130-134.

[24] Список членов и опись имущества Елецкой религиозной общины. Г. Чернигов (04.03.1922) // Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь с приложением «Скарбницы потребной» И. Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. С.223.

[25] Баран-Бутович С. Чернігів як об'єкт історично-краєзнавчих екскурсій. Чернігів, 1931. С.26.

[26] Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастир. Исторический очерк с приложением «Скарбницы потребной» И. Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. с.164.

[27] Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением «Скарбницы потребной» И Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. С.146-147. Різьбяр Д.І. Рижов, живописні роботи виконали О. Солдатов, А. Жданович, С. Марзоєв та Вероніка Терехова.

чинів з ритмом віконних проймів у стінах споруди. Ярусність композиції іконостасу погоджується і з горизонталями фасадів Успенського собору Єлецького монастиря.

Архітектурній композиції цього іконостасу властиві симетричність і врівноваженість. Домінують статичність і гармонійна рівновага. Проглядається чітко сформована структура твору. Все 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 проймів для ікон дещо ширші, ніж у деісісному чині, форми тут більш важкі.

Згідно з реконструкцією іконографії іконостасу Успенського собору Єлецького монастиря, яку здійснив С.А. Таранушенко, він в загальних рисах являв класичну форму. Мав троє різьблених царських воріт з живописною 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. В намісному ряду ліворуч від головних царських воріт (з 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, розміщених згідно з церковним календарем. У його центрі знаходилась ікона «Спас нерукотворний», а над ним «Тайна вечеря». У XVIII ст. вони були втрачені. Ще вище розміщувався Деісісний чин. У його центрі велика ікона «Деісіс», дещо піднята над «Тайною вечерею». Обабіч – великі ікони із 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»[28].

Іконостас Успенського собору Єлецького монастиря у Чернігові поділявся розвиненим карнизом з великим виносом. Нижня частина включає цокольний і намісний ряди, а верхня – святковий і деісісний. 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'єдестал 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.

[28] Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. С.123-140.

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 «Деісіс». Іконостас строго симетричний щодо вертикальної осі. Це враження підсилювали рівна кількість елементів по обидва боки осі, їх ритмічна побудова. Рух догори підтримували колонки і кронштейни. Їх врівноважували горизонталі карнизу. Цей рух актуалізований в центральній частині підняттям ікони «Деісіс» 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. Окремо 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 у храмах, порталів житлових споруд, господарських будівель зроблені напівциркульні завершення прямокутних пройм для ікон місцевого і деісісного чинів. Скошені верхні кути проймів 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 відігравало 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 і завершення проймів для ікон місцевого і деісісного чинів є цілісно вирізані деталі. В інших місцях барельєфні деталі мають вигляд наскрізного різьблення, які лише накладені на конструкцію іконостаса. Окремо треба сказати про оздоблення порталу головних царських воріт. Зовні він обрамлений неширокою різьбленою смугою у вигляді колонки на чверть її товщини. Горіш-

ні кути прямокутного отвору заповнені деталями з об'ємним і наскрізним різьбленням, які становлять трилопатеве завершення над царськими воротами[29].

Головні царські врата іконостасу складались із двох стулок, які розділялись в центрі об'ємним різьбленням у вигляді смуги. Вона ще не перетворилась у напівколонку, як це можна бачити в пізніших пам'ятках. Усе різьблення воріт розміщено в одній певній площині, лише іноді листя виступає 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 їхніх 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 виконано в дещо дрібнішому масштабі, ніж різьблення воріт в цілому. Наскрізні круглі та овальні отвори посилюють враження дрібності та текучості форм, характерні для бароко[30].

У місцевому ряду обрамлення ікон розміщене 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»[31]. Різьблене обрамлення ікон святкового чину виконане на тій самій дерев'яній основі, на якій написані ікони. Ці ікони мали формат вертикально видовженого прямокутника із зрізаними кутами. Вони знаходяться між кронштейнами, які візуально підтримували колонки вищого апостольського ряду[32].

Колонки апостольського ряду подібні до колонок намісного чину, але серед них відсутні кручені. Між ними арки із 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 «Деісіс» 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 сплощеного рельєфу. Це разом із розірваними фронтонами засвідчувало наявність рис бароко[33]. У різьбленні на дереві іконостасу Успенського собору чернігівського Єлецького

[29] Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. Табл. VI, іл.22.

[30] Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. Табл. VI, іл22.

[31] Там само. Табл.V, іл.17,19; табл.VI, іл.20.

[32] Там само. Табл.II, III, IV.

[33] Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. Табл. VI, іл.23.

монастиря важливе місце займали декоративні мотиви «півнячих гребінців» та волютоподібних 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 деісісного 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 з фотографією 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. Вперше зображення опублікував М.І. Петров, а після нього М.Д. Драган[34] і О.В. Сіткарьова[35]. М.І. Петров і С.А. Таранушенко на початку XX ст. вважали, що влаштування цього київського іконостасу належить князю Костянтину Івановичу Острозькому (1460–1530 рр.), який виступав як протектор православної церкви[36]. 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.[37]. Василь-Костянтин Костянтинович Острозький 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 центр[38]. Тому вмотивовано і логічно виглядає думка про те, що саме Василь-Костянтин Костянтинович 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»[39].

---

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

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

[36] Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011.С.46.

[37] Таранушенко С. Український іконостас. Записки наукового товариства імені Т.Г. Шевченка. Львів, 1994. Т.227. С.151.

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

[39] Халебський П. Україна – земля козаків. Подорожній щоденник / Упоряд. М.О. Рябий. Післямова В.О. Яворівського. Київ: Український письменник; Ярославів Вал, 2008.С.136.

С.А. Таранушенко назвав згадуваний іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври винятково цінним з 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 описах[40].

Отже, основні риси іконографії та композицій українських іконостасів сформувались у XVI ст. Це засвідчив іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври, відомий за фотографією макета. Зіставлення його з іконостасом Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря 1672–1676 років показало продовження традицій у XVII ст. Звичайно, були і відмінності, зумовлені новаціями іншого часу. Згадуваний чернігівський іконостас був не єдиний, створений у другій половині XVII ст., які мали спільні риси і особливості різьблення. Раніше нами висловлювалась думка про роботу в Чернігові білоруських різьбярів із московської «Оружейної палати»[41]. Цим можна пояснити близькість чернігівського твору до інших іконостасів в Україні, Росії і Білорусі.

До цього кола пам'яток належав і 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. Асєєвим і включені до його кандидатської дисертації «Архітектура Кирилівської церкви в Києві» 1946 р.[42]. Ці фото опубліковані в книжці про київський Кирилівський монастир. Крім світлин, долучено й опис іконостаса, зроблений у другій половині XIX ст. І світлини, і опис стосуються перш за все іконографії іконостасу. Фіксація пам'ятки пов'язана із влаштуванням у Кирилівській церкві нового іконостасу і перенесення старого до храму Олександра Невського в селі Нижча Дубечня тодішнього Остерського повіту Чернігівської губернії. Нині це село належить до Вишгородського району Київської області 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 боків[43]. Близькість композиції і особливостей декоративних елементів різьблення іконостасів Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря і Кирилівської церкви в Києві засвідчило також дослідження[44].

Спільним для великої групи іконостасів другої половини XVII ст. України, Росії та Білорусі були елементи декоративного оздоблення у вигляді мушлів, волютоподібних вигинів і рослинної орнаментики. Близькими є також особливості різьблення колонок

[40] Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. С.15, 46, 47.

[41] Адруг А. Узоры братэрства і еднання. Маладосць (Мінськ). 1984. №12. С.140-142.

[42] Асеев Ю. С. Архитектура Кирилловской церкви.: дис. кандидата архит. наук. Киев, 1946. Табл. 54-56.

[43] Марголіна І., Ульяновський В. Київська обитель Святого Кирила. Київ: Либідь, 2005. С.265-247.

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

і напівколонок. Хоча композиційно і з погляду іконографії вони відрізняються. Крім згаданих, варто назвати іконостас Спасо-Преображенського собору в Путивлі. В 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 дослідників, завершив лінію розвитку різьблених іконостасів кінця XVII ст.[45]. Свенський монастир з 1681 до 1786 року належав Києво-Печерській лаврі. У 1684–1696 роках ним керував Іван Максимович, який згодом у 1695 1697 роках був архімандритом чернігівського Єлецького монастиря, а в 1697 р. став чернігівським архієпископом[46]. За характером різьблення чернігівський твір був близький також до іконостасу Миколаївської церкви в Могилеві (Білорусь).

Про первісний іконостас чернігівської Катеринінської церкви, зведеної в кінці XVII – на початку XVIII століть, відомо не багато. На дату освячення храму вказував напис із зворотного боку ікони Спасителя в іконостасі: «року 1715 стали иконы сия трудами Якима». Короткий опис другої половини XIX ст. свідчив, що іконостас мав три яруси з позолоченим різьбленням і перебував на початку 1870-х років 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 Катеринінською церквою влаштували теплий Покровський храм[47]. До нього і перенесли царські ворота із первісного іконостасу чернігівської Катеринінської церкви. За свідченням сучасників, у Катеринінській церкві протягом довгого часу не проводилось богослужіння. Храм стояв з вибитими шибками вікон, на іконостасі птахи звили гнізда, деякими його частинами топили печі[48]. Згадувані царські ворота експонувались у церковному відділі виставки XIV Всеросійського археологічного з'їзду в Чернігові влітку 1908 року. У працях з'їзду зазначалось, що це – розкішний зразок українського різьблення на дереві[49]. Доповідаючи про них, В.Г. Дроздов повідомив про наміри переробити твір. Було порушено клопотання про передачу твору до Чернігівського церковно-археологічного музею, що й було ухвалено[50]. У статті «Замість церкви до музею» чернігівська газета «Червоний стяг» 11 листопада 1929 р. сповіщала, що царські ворота Катеринінської церкви лише під час

[45] Мнева Н.Е., Померанцев Н.И., Постникова-Лосева М.М. Резьба и скульптура XVII века. История русского искусства. Москва, 1959. Т.IV. С.320, 322.

[46] Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением «Скарбницы потребной» И. Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. С.66-69, 202.

[47] Гумилевский Ф. Чернигов. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1874. Кн. 5. С.66-67.

[48] Модзалевский В., Савицкий П. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов / Підгот. до друку і передмова О.Б. Коваленка // Чернігівська старовина: Зб. наук. праць, присвяч. 1300-літтю Чернігова. Чернігів, 1992. С.141.

[49] Графиня Уварова. Церковный отдел выставки Черниговского археологического съезда. Труды Четырнадцатого археологического сьезда в Чернигове. 1908. Москва, 1911. С.122.

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

революції потрапили до Чернігівського історичного музею[51].У виданні 1931 р. підтверджено їхню наявність у цьому музеї[52], 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 – початку XVIII століть поширюється композиція Ієсеєвого 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 століттях набуває поширення також у різьбленні. За зразком дерева Ієсеєвого стає популярним генеалогічне дерево знатних династій[53]. Тема дерева Ієсеєвого представлена у паралельних місцях Біблії. У Старому заповіті в книжці пророка Ісайї (розділ XI) сказано: «И издет жезл из кореня Иесеева и цвет от кореня его взидет». Родовід І. Христа подано у першому розділі Євангелія від Матвія. Настанови щодо зображення цієї композиції містяться в «Єрмінії», рукопис якої першої половини XVIII ст. належить афонському ченцю та іконописцю Діонісію із Фурни. Друга і третя частини її присвячена іконографії зображень. Зокрема зазначено, що «праведний Ієсей 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»[54].

У царських воротах українських іконостасів ця композиційна схема подавалась порізному. В конкретному творі, який ми розглядаємо, внизу лівої стулки бачимо напівлежачу фігуру Давида з арфою. Симетрично йому на правій стулці 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. Всі персонажі представлені у вигляді майже круглої скульптури. Всі напівпостаті спираються на опори, утворені листям різної форми, що звисають донизу. Тлом для скульптурних зображень слугували тонкі галузки, які також формували колонку між стулками. У порівнянні з царськими воротами іконостасу Успенського собору Єлецького монастиря маємо твір

[51] Катеринінська церква в Чернігові. Чернігів: Десна Поліграф, 2015. С.40.

[52] Баран-Бутович С. Чернігів як об'єкт історично-краєзнавчих екскурсій. Чернігів, 1931. С.49.

[53] Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. С.78, 186.

[54] Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.): Навчальний посібник/ Київ: Либідь, 1992. С.130.

іншої іконографії і дещо іншого пластичного вирішення, що 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 золотих[55]. 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 вси бани, сколько було погорилы; а внутри церкви немалое разорение стало; роботу иконостасную хоча й Господь Бог и сохранив од огня, но много людей ярмарковых набигши для обороны вельмы попсовали[56]. Як виглядав перший іконостас, зараз сказати важко. Вважається, що новий іконостас створили у 1730–1740-х роках. У 1916 р. С.А. Таранушенко під час досліджень у Чернігові сам не зміг його описати. Він лише зазначив, що цей іконостас Троїцького собору не можна віднести до XVII ст.[57] В 1931 р. він ще стояв у храмі[58]. Втрачений у 1930-х роках і нині відомий лише за фотографіями початку 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 залишились лише частково у першому ярусі. Центральна частина виділяється не тільки чіткою вертикаллю, а й у вигляді пружних дугоподібних ліній усіх верхніх ярусів. Іконографія іконостасу засвідчила відхід від класичної схеми, яка була представлена в іконостасі Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря другої половини XVII ст. На царських воротах, крім «Благовіщення», з'явились 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 Деісісному ряду представлені апостоли. Вище – зображення старозавітних першосвященників і царів. Увінчувало іконостас «Розп'яття»[59].

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 від-

[55] «Не могла старшина підрахувати побожних пожертв ясновельможного» // Пам'ятки України. 1991. №6. С.21-22.

[56] Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (в закрытом Ильинском монастыре). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.2. С.98-99.

[57] Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. С.148.

[58] Баран-Бутович С. Чернігів як об'єкт історично-краєзнавчих екскурсій. Чернігів, 1931. С.35.

[59] Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий Ильинский монастыр, ныне Троицкий архиерейский дом. Его прошлое и современное состояние. 1069-1911. Чернигов, 1911.С.43-44.

галужень. 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 із зрізаними кутами подібно до завершення пройми для царських воріт. Це додатково виділяє велику ікону «Деісіс». Такий прийом повторено у вищому пророчому чині, де знаходяться в 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 підтримували рух, закладений загальною композицією. Найбільше різьблене рельєфне заповнення площин спостерігалось у святковому чині. В деісісному ряду різьблення знаходилось 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 деісісний чин на тій самій висоті, що й парапети хор другого ярусу. В композиції і різьбленні іконостасу чернігівського Троїцького собору яскраво виявились риси бароко.

Відомостей про іконостас Яківського храму чернігівського Єлецького монастиря збереглося досить мало. Мабуть, уперше на нього звернули увагу на початку XX ст. Про нього лише згадували в своїх працях про Єлецький монастир П.М. Добровольський та О. Єфімов у 1900 і 1903 роках. 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 XVIII ст. Вони датували іконостас часом побудови Яківського храму (біля 1700 р.)[60]. 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 років 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 XVII ст. Подається також короткий виклад іконографії твору[61]. 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. Олянінної, декор іконостасу засвідчив перехідний характер пам'ятки від ренесансних традицій

[60] Модзалевский В., Савицкий П. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. Підгот. до друку і передмова О.Б. Коваленка // Чернігівська старовина: Зб. наукових праць, присвяч. 1300-літтю Чернігова. Чернігів, 1992. С.139.

[61] Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. С.140-141.

до барокових принципів[62]. О.Ф. Тарасенко подав короткий опис іконостаса, спираючись переважно на працю С.А. Таранушенка та статтю С. Оляніної[63]. Цей іконостас до наших днів не зберігся і віломий лише за фотографіями.

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. В 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 стулки, вкриті різьбленням, дуже подібним до царських воріт із чернігівської Катеринінської церкви. Масивна півколонка з наскрізним рельєфним різьбленням поділяла стулки 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 вкривала ажурна різьба з рослинних елементів. Центральну ікону із 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 початку 1870-х років у цьому храмі богослужіння не проводилось через поганий стан іконостасу[64]. П.М. Савицький у 1914 р. відзначив, що у різьбленні цього іконостасу вжиті рослинні елементи іноземного походження, але характер їхнього застосування засвідчив смак місцевих майстрів[65]. С.А. Таранушенко бачив згадуваний твір улітку 1916 р. Він зробив висновок, що про його первісний вигляд можна лише здогадуватись. У ньому збереглася стара іконографічна схема з деякими змінами в деталях. Через погану збереженість та одиничність до його побудови і особливостям варто відноситись вкрай обережно[66].

---

[62] Оляніна С. Іконостас Яківського храму чернігівського Єлецького монастиря. Чернігівські старожитності: Науковий збірник. Чернігів, 2010. Вип.III. С.126-132.

[63] Тарасенко А.Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением «Скарбницы потребной» И. Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. С.166-168.

[64] Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (в закрытом Ильинском монастыре). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.2. С.38.

[65] Модзалевский В., Савицький П. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов / Підгот. до друку і передмова О.Б. Коваленка // Чернігівська старовина: Зб. наук. праць, присвяч. 1300-літтю Чернігова. Чернігів, 1992. С.111.

[66] Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. С.145-146.

Для вивчення особливостей іконостасу Введенської церкви може слугувати фотографія твору, вперше опублікована в 1911 р.[67]. На цоколі живописних композицій не було. Місцевий ряд налічував чотири ікони. Царські ворота мали шість медальйонів (Благовіщення і 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 із 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 із гребінців з намистинками. Подібні елементи можна було бачити на різьблених півколонках, що фланкували іконостас з обох боків на рівні перших трьох ярусів.

Розглянуті нами іконостаси та їхнє різьблення становлять 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 і 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 іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври виконав той самий Григорій із Чернігова. Відомо також, що він помер у 1723 році[68].

Таким чином, художнє різьблення на дереві Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть 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

[67] Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории. Киев: Фото-литотипография «С. В. Шульженко», 1911. С.90.

[68] Сіткарьова О.В. Успенський собор Києво-Печерської лаври. До історії архітектурно-археологічних досліджень та проєкту відбудови. Київ: Свято-Успенська Києво-Печерська лавра, 2000. С.184.

собою окрему галузь мистецтва. В Чернігові тоді сформувався важливий осередок різьбярства. Його виконували «сницарі», які спеціалізувались на цій роботі. Дл 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 в іконостасі Успенського собору Києво-Печерської лаври кінця XVI ст. В композиції та різьбленні поєднались риси Ренесансу та бароко. Він близький до ряду іконостасів в Україні, Росії та Білорусі. Різьба царських воріт з чернігівської Катеринінської церкви та Троїцького собору засвідчили переважання барокових рис. Окремо в своїй одиничності 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 бароко.

5. 2. Килими

Одним із поширених видів декоративного мистецтва України зазначеного періоду було килимарство. Килими з'явились 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 походження[69]. За доби Гетьманщини так звані «панські» килими, які використовувались у побуті козацької старшини, виступили 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 другій половині XIX – на початку XX століть. Тут треба назвати імена таких авторів, як Є. Кузьмін, В. Піщанський, А. Заремба, В. Крижанівський, В. Щербаківський. Після Другої світової війни побачили світ окремі праці про українське килимарство А.К. Жука[70] та Я.П. Запаска[71]. Окрему статтю українським килимам XVII – XVIII століть присвятив С.А. Таранушенко. Він звернув увагу на зображення килимів у живописних портретах представників козацької старшини, в 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 в селі 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 двобічним[72]. Нову сторінку в дослідженні українського килимарства відкрила львівська дослідниця Г.В. Когут.

[69] Запаско Я.П. Українське народне килимарство. Київ: Мистецтво, 1973. С.5,6.
[70] Жук А.К. Українські народні килими (XVII–початок XX ст.). Київ: Наукова думка, 1966. 151 с.: іл.
[71] Запаско Я.П. Українське народне килимарство. Київ: Мистецтво, 1973. 111с.: іл.
[72] Таранушенко С. Килими. Історія українського мистецтва. В 6 т. Київ, 1968. Т.3. С.364-372.

Цьому виду декоративного мистецтва присвячена її дисертація на здобуття наукового ступеня кандидатки мистецтвознавства «Українські «панські» килими XVII – XVIII ст. (Історія та стилістика)» 2003 р. Розглянуті чинники формування особливостей українських килимів, а також вплив продукції килимарства інших країн. На Лівобережній Україні виробництво килимів зосереджувалось головним чином на Чернігівщині і 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. Авторка виявила використання споріднених мотивів у цих творах. Цілком слушно дослідниця пов'язала килим з гербом П. Полуботка із діяльністю майстерні в селі Михайлівка. Дослідниця торкнулась 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 Україні[73]. Для нас являють інтерес статті Г.В. Когут, в яких ідеться про килим з гербом Павла Полуботка[74]. Варта уваги і її стаття про професійні килимарські майстерні в Україні XVII – XVIII століть, в якій іде мова і про осередки килимарства на теренах Чернігівщини[75].

Аналіз історіографії питання засвідчив, що килимарство Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть спеціально не вивчалось. Дослідники торкались загальної історії українського килимарства та його особливостей, розглядали окремі твори, в 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 портретах 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 їхнього виконання, організацію справи виготовлення кили-

[73] 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. 20с.

[74] Когут Г. Килим з гербом Павла Полуботка. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків: ХДАХА, 2003. №1. С.56-63.

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

[75] 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.

мів, а також, наскільки це можливо, проаналізувати конкретні твори. Важливо спробувати реконструювати орнаментацію 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 і обрядових дійств. Навіть на початку XX 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 цьому випадку мав символічне значення. Він поєднував світ живих і потойбічний світ мертвих[76]. Килими висіли на стінах осель, ними покривали засоби пересування – вози і сани. Саме функціональне призначення впливало на їхню 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 із Святого письма[77].

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 крушини – 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 линяли[78].

Виготовляли килими у другій половині XVII – початку XVIII ст. на спеціальних вертикальних верстатах – кроснах. Вони були простими за конструкцією і дешевими. Являли собою рамку, у якій угорі 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 з пам'яті, за зразком конкретного твору чи за ескізом. Узор виходив однаковий з обох боків. У процесі роботи готова час-

[76] Когут Г. Килимарство. Історія декоративного мистецтва України. Київ, 2007. Т.2. С.143-144
[77] Запаско Я. П. Українське народне килимарство. Київ: Мистецтво, 1973. С. 17.
[78] Там само. С. 7, 9, 18.

тина виробу намотувалась на вільний циліндр, який міг бути як верхнім, так і нижнім. Це дозволяло виробляти килими будь-якої довжини[79].

Як уже згадувалось, виробництво килимів у Лівобережній Україні зазначеного періоду зосереджувалось головним чином на Чернігівщині і Полтавщині. Серед документально зафіксованих є килимарська майстерня у маєтностях чернігівського полковника і наказного гетьмана Павла Полуботка в селі Михайлівка поблизу Лебедина (нині Лебединський район Сумської області). 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 з віконницями, стіл і кахляна полив'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 із 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 двох килимів[80]. У чернігівських маєтках генерального підскарбія Якова Марковича (зятя Павла Полуботка) у першій половині XVIII ст. існувала також килимарська майстерня. Для роботи окремих килимарів він доставляв вовну і розраховувався з ними речами та грошима[81].

Г.В. Когут зауважила, що лише килим з гербом П. Полуботка можна з певністю вважати виготовленим у майстерні полковника в селі Михайлівка поблизу Лебедина[82]. Аргументом на користь цього виступає якраз зображення герба П. Полуботка. Сам килим був утрачений у 1918 р. Його зображення відоме завдяки акварелі В.Г. Кричевського, яка неодноразово публікувалась у виданнях. Розміри оригіналу залишились невідомими. В 2004 р. художник-килимар П.П. Шевчук у Решетилівці Полтавської області відтворив килим з гербом П. Полуботка в матеріалі розміром 175х120 см (гобелен, вовна. Візерункове ткання у дві нитки)[83].

У центрі загальної композиції килима своєрідно представлено герб П. Полуботка.

---

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

[80] [Милорадович Г.] Книжка пожиткам бывшаго 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. Смесь. С.44, 48-50.

[81] 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.139.

[82] 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 та прикладне мистецтво» / Галина Когут. Львів, 2003. С.13.

[83] Коваленко О. Реалії та легенди наказного гетьмана Павла Полуботка. Україна – козацька держава. Ілюстр. історія укр. козацтва. Кер. проєкту, автор-упорядник, художник, фотограф, мистецтвознавець В. Недяк. 2-е вид, доповнене і доопрацьоване. Київ, 2007. С.464.

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. У горішній і долішній частинах килима горизонтальні декоративні композиції, в 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 осей, 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, орденський хрест та золоті зірки і літери та гірлянда внизу. Їх відтіняють білі лінії композиції навколо герба та вензелів на кутах. З темним полем щита перегукуються силуети птахів та гілок на наріжниках.

Раніше ми уже звертались до портрета Павла Полуботка із 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 скатертину[84]. 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 лише фрагменти двох великих розеток і 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, і скласти повне уявлення про твір в цілому не має можливості. Як правильно зауважила Г.В. Когут, ці розетки вельми подібні до таких самих елементів обабіч щита на килимі з гербом П. Полуботка[85]. На інших портретах П. Полуботка килим представлений майже так само[86].

[84] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Чернігівський ЦНІІ, 2013. С. 110-111.

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

[86] Коваленко О. Реалії та легенди наказного гетьмана Павла Полуботка. Україна – козацька держава. Ілюстр. історія укр. козацтва. Кер. проєкту, автор-упорядник, художник, фотограф, мистецтвознавець В. Недяк. 2-е вид, доповнене і доопрацьоване. Київ, 2007. Іл. на С.457.

Розглядаючи свого часу портрет В.А. Дуніна-Бороковського (1702–1717 рр.), ми звернули увагу на зображення килима у цьому творі і описали його в загальних рисах[87]. Нині є можливість запропонувати гіпотетичну реконструкцію орнаментації цього твору. Килими, призначені для покриття столів, мали прямокутну форму. На нашу думку, він мав подібно до вже згадуваного 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). Всі декоративні елементи килима представлені на загальному темно-жовтому тлі. На каймі темно-червоне тло обмежене темними смугами бордюр. 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»)[88]. Дослідники засвідчили значний розвиток килимарства Туреччини того часу і звернули увагу на характерне виділення центрального поля, обрамленого смугами бордюра[89]. Ця особливість відбита і в пропонованому проєкті реконструкції орнаментації 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 із підпису на портреті дружини сотника Євдокії Журавки[90]. Сотник стоїть біля столу, вкритого килимом. На видимій його частині чітко можна бачити лише фрагмент широкої кайми. Зовнішня її частина складається із геометризованих рослинних елементів, оточених з обох боків бордюрами. До ширшої внутрішньої частини входять більші за розмірами декоративні рослинні елементи, які ритмічно йдуть по периметру навколо вільного поля. Про його ж центральну частину нині нічого певного сказати не можна.

Отже, джерела та матеріали останніх досліджень дали змогу представити широке коло функцій килимів у житті і побуті людей того часу. Килим став феноменом елітарної культури тогочасного українського суспільства. Для створення килимів використовували перш за все вовну, яку фарбували природними барвниками. Виготовляли килими на вертикальних верстатах-кроснах у маєтностях Павла Полуботка та його зятя Якова

[87] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Чернігівський ЦНІІ, 2013. С.97-98.

[88] 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 та прикладне мистецтво». Львів, 2003. С.11.

[89] Веймарн Б. Искусство Турции. Всеобщая история искусств. Москва, 1961.Т.1. Кн.2. С.65.

[90] Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII ст. Ленинград: Искусство, 1981. С.74, 78-81.

Марковича. Під час розгляду килима з гербом П. Полуботка ми подали своє тлумачення літер на щиті герба та вензелів. Запропоновано реконструкцію орнаментики килимів на портретах В.А. Дуніна-Борковського та Л. Журавки. Килими Чернігова зазначеного періоду засвідчили високі досягнення мистецтва того часу.

5. 3. Вишивка та гаптування

Важливою галуззю образотворчого мистецтва Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть 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 і 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 їхнього систематичного вивчення відносяться до XIX ст. і пов'язані з розвитком колекціонування і музейництва. Першим кроком стала каталогізація чернігівських зібрань. Перш за все треба назвати каталог українських старожитностей колекції В.В. Тарновського[91]. 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 книжку В.Л. Модзалевського, який виділив характерні риси української вишивки[92]. 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 імені В.В. Тарновського приділила В.В. Зайченко. Результатом роботи стали каталоги зібрання з багатьма світлинами творів[93]. Серед публікацій дослідниці являє для нас інтерес передовсім стаття про осередки гаптування на Чернігівщині, серед яких чільне місце займав чернігівський жіночий П'ятницький монастир[94].

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 і їхній внесок у розвиток гаптарства. На думку дослідниці, саме на Чернігівщині започаткувався стиль бароко в об-

[91] Каталог украинских древностей коллекции В.В. Тарновского. Киев: Типография К.П. Милевского, 1898. 86 с.: ил.

[92] Модзалевський В. Основні риси українського мистецтва. Чернігів: Друкарня Г.М. Веселої, 1918. С.17-20.

[93] Зайченко В. Вишивка козацької старшини XVII – XVIII століть Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Київ: Родовід, 2015. 108 с.: іл.

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

[94] Зайченко В. Гаптарство на Чернігівщині. Осередки гаптування. Скарбниця української культури. Зб. наукових праць. Чернігів, 2012. Вип. 14. С. 228-238.

разотворчому гаптуванні[95]. Важливою є думка Т. Кари-Васильєвої щодо ролі творчості художника І. Щирського в утвердженні бароко в гаптуванні чернігівських майстринь викладена в книжках і окремих статтях дослідниці. До пам'яток чернігівської вишивки і гаптування побіжно звертались й інші дослідники.

Аналіз історіографії питання засвідчив, що вишивка і образотворче гаптування Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть спеціально не розглядалось. Головну джерельну базу дослідження становлять твори із зібрання Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського разом з духовними заповітами та описами майна козацької старшини. Спираючись на праці попередніх дослідників і оригінальні мистецькі твори, необхідно розглянути розвиток чернігівської вишивки і образотворчого гаптування від часів Київської Русі, матеріали і техніки виконання творів, провести зіставлення з творами тогочасної графіки й 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 Іспанії[96].

Про популярність і поширеність вишивки і гаптування у другій половині XVII – початку XVIII століть свідчать портретні зображення представників козацької еліти, різні варіанти народної картини із зображенням козака Мамая та тогочасні літературні твори чернігівських авторів. Варто згадати і 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 імені В.В. Тарновського, пов'язаних з Черніговом. Зразків XVII – XVIII століть налічується 286 одиниць. Більшість з них (239) представляють окрайки, тобто вишивка смугами по краям 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 хуста[97].

---

[95] Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII – XVIII століть/ Іконографія, типологія, стилістика. Львів: Свічадо, 1996. 230 с.: іл.

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

Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ: Мистецтво, 2008. 164 с.: іл.

[96] Михайлов К. Ранние образцы древнерусского золотого шитья из Чернигова и Шестовицы. Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи. Зб наук. праць, присвячених 1100-літтю першої літописної згадки про Чернігів. Чернігів, 2007. С.138-153.

[97] Зайченко В. Вишивка козацької старшини XVII – XVIII вв. З колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Київ: Родовід, 2015.103 с.: іл.

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 заполоччю – прядеными 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. В результаті на тканині залишались контури композиції та окремих мотивів. Після завершення роботи залишки ниток, що тримали папір чи зразок, видаляли. Іноді узори на папері проколювали голкою і через отримані отвори наносили крейдою на тканину. У випадку виконання вишивки лічильними техніками кількість стібків переносилась на тканину[98].

Орнаментальні мотиви вишивки козацької старшини переважно рослинного походження. Можна погодитись з В.В. Зайченко, яка виділила дві композиційні схеми розміщення рослинних елементів. У першому випадку композицію утворюють видовжені листочки із зубчиками по краях, розміщені під кутами. Разом вони складаються у зигзагоподібну лінію. В отриманих трикутниках знаходяться орнаментальні мотиви переважно граната, ананаса, винограда. Другу схему становлять рослинні орнаменти двох груп, які чергуються. Першу групу представляють плоди граната 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 дзвоники[99]. Як бачимо, вибір елементів декору досить обмежений, але майстрині знаходять нові й несподівані вирішення у різних варіативних поєднаннях. Вибір кольорів диктувався наявністю різнобарвних ниток. Це – переважно жовті, червоні, чорні, зелені та коричневі. Гарно виглядають поєднання жовтого і 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 із колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського, що належали родині Скоропадських. Одна з них походить із Коропа, а друга із села Андріївка Чернігівського повіту. Є. Спаська вважала, що це робота черниць Гамаліївського монастиря 1715 – 1722 років[100]. Загальна

[98] Зайченко В. Вишивка козацької старшини XVII–XVIII століть. Техніки. За матеріалами колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Київ: Родовід, 2006. С.11-13.

[99] Вишивка козацької старшини XVII–XVIII століть. Каталог колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського / Автор вступної статті та укладач каталогу В. Зайченко. Київ: Родовід, 2001. С.12.

[100] Спаська Є. Обрус із гетьманського столу / Передмова Є. Шудрі // Народна творчість та етнографія. 2000. №5-6. С.73-85.

композиція обох скатертин вельми подібна до композицій килимів та ілюстрацій рукописних книжок і стародруків. У центральній частині в ряд один над одним вишиті двоголові орли з коронами, а також із державою і скіпетром у 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 із села Андріївка (Інв.№ И-341) має розмір 183 х 250 см, а «коропська» (Інв. № и-343) 312 х 168 см. Обидві із білого полотна. Вишивка виконана червоною заполоччю (зблідла до малинової) із застосуванням кількох технік – хрестик, затяганка, ретязь, гладь, стебловий шов[101].

Уявлення про інший вид творів, відомих з описів майна, може дати простирадло дружини прилуцького полковника Г.Г. Галагана середини XVIII ст. із колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського (Інв. № И-2028, 154 х 340 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 становлять гірлянди з гілок і квітів. Ззовні і зсередини смуги ряд невеликих плодів граната, розміщені по лінії рамки. Вздовж вишитого орнаменту підшита золота тасьма. Вишивка виконана в техніці гладі шовком різних кольорів у поєднанні з гаптуванням золотою сухозліткою[102]. 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 селі Михайлівка Лебединського повіту Харківської губернії. 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. В 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. Внизу вишивка закінчувалась рядком схематизованих квіточок. С.А. Таранушенко зауважив, що це верхнє вбрання. На його

[101] Вишивка козацької старшини XVII–XVIII століть. Каталог колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського / Автор вступної статті та укладач каталогу Віра Зайченко. Київ: Родовід, 2001. С.187-188.

[102] Вишивка козацької старшини XVII–XVIII століть. Каталог колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського / Автор вступної статті та укладач каталогу Віра Зайченко. Київ: Родовід, 2001. С.181, фото на с.92.

думку, декоративні елементи вишивки, її розміщення і зіставлення з матеріалами Російського музею в Ленінграді свідчить про спорідненість пам'ятки з мистецтвом угро-фінських народів[103]. При порівнянні вишивки цієї сорочки з вишивками традиційного жіночого і чоловічого одягу мордви і чувашів виявляється загальна подібність[104]. Вона може бути зумовлена не лише певними мистецькими контактами, а й паралельністю культурно-історичного розвитку. Матеріал сорочки Полуботка – 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 імені В.В.Тарновського зберігається велика колекція пам'яток гаптування другої половини XVII – XIX століть. Лише одна датується початком XVI ст. Всього налічується 281 одиниця зберігання. Переважну більшість становлять твори церковного призначення. Лише 28 мають світський характер. Це – 26 денець головних уборів кибалок і дві геральдичні композиції[105]. На основі праць дослідників визначається коло пам'яток із цього зібрання, створених у Чернігові у другій половині XVII – початку XVIII століть. Серед них два опліччя фелонів, 6 воздухів, пара поручів, 8 хрещатих покрівців, 2 малі покрівці, 19 єпитрахілів[106].

З-поміж них виділяється гаптована композиція «Зішестя Святого Духу» на опліччі фелону XVII ст. (Інв.№ И-1989), яка створена, на думку Т.В. Кари-Васильєвої, у майстерні чернігівського П'ятницького монастиря[107]. Шитво виконано на темно-червоному оксамиті золотими і срібними нитками технікою «у прикріп». Відкриті частини тіл вишиті шовком по саєту. Прямокутна горизонтально видовжена композиційна площа оточена смугою орнаменту із осердя з двома пелюстками, з 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 горизонтальна орнаментальна смуга немає дотику

---

[103] Таранушенко С. «Полуботчишина» сорочка. Таранушенко С. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр.: монографічні видання, статті, рецензії, додатки, таранушенкознавчі студії, ілюстрації, довідкові матеріали / Упоряд. О.О. Савчук та інші. Харків: Видавець Савчук О.О., 2011. С.136-139.

[104] http: zen – designer: ru / need /15 – vychivka – rubakh-I-raspashnoj – odezhdy.
http: // zen – designer. ru /need / 14-mordovskij – narodnyj – ornament.

[105] Гапти XVII – XIX століть у збірці Чернігівського історичного музею / Автор В.В. Зайченко. Чернігів: Видавництво «Десна», 1991. С.3.

[106] Зайченко В. Гаптарство на Чернігівщині. Осередки гаптування. Скарбниця української культури. Зб. нак. праць. Чернігів, 2012. Вип. 4. С.228-230.
Кара-Васильєва Т. Українське бароко і літургійне шитво XVII–XVIII століть. Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів, 1998. Т.226. С.94-116. (С.98-103).

[107] Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української Православної церкви, 2000. С.36-37.

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-Батуринського монастиря XVII ст. Посередині вгорі гаптоване зображення Святого Духу у вигляді голуба з розпростертими крилами в оточенні сяйва. Обабіч від нього йде напис «Сошествие святого Духу». Нижче сидить Богоматір із складеними руками на грудях. З обох боків від неї в два ряди апостоли з німбами. В 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» в графіці українських стародруків представлялась дещо інакше. Апостоли звичайно сидять навколо Богоматері півколом, яке утворює просторову глибину. Лише у одній сюжетній заставці-ілюстрації у книжці 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 (28 х 117 мм) з підписом гравера «NZ» – Никодим Зубрицький. Його твори друкувались і в чернігівській друкарні. Автор книжки теж має пряме відношення до Чернігова. У 1646 р. тут побачила світ перша друкована книжка 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 єпитрахиль 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 із двох вертикально видовжених площин, які вгорі об'єднуються гаптованою постаттю Богоматері. Внизу кожної з них напівлежачі постаті царя Давида і пророка Єсея, від яких ростуть догори виноградні галузки з листям, квітами і кетягами плодів. У вигинах галузок на листі представлені 22 напівпостаті. Вгорі в центрі Богоматір з немовлям і ангели з обох боків. Унизу гаптований напис: «Року 1713 дня 7 месяца марта». Вишивка виконана на темно-червоному оксамиті золотими, срібними й шовковими нитками «у прикріп». Відкриті частини тіл мальовані[108]. 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. Внизу зображений Єсей, що лежить, схилившись на праву

[108] Гапти XVII–XIX століть у збірці Чернігівського історичного музею / Автор В.В. Зайченко. Чернігів: Видавництво «Десна», 1991. С.7.

руку. Від нього догори на бічних полях рамки проростають виноградні галузки з поясними зображеннями праотців (по 5 з кожного боку). Вгорі Богоматір з дитиною. Композиційна площина рамки титульного аркуша зумовила таке своєрідне вирішення, яке відрізняється від схеми на єпитрахилях.

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 168 х 98,5 см. Відтиск зроблено на папері із семи мідних дощок. На рамці у правому нижньому куті зображення кіота ікони чернігівської ікони «Іллінської Богоматері» вигравірувано підпис майстра «Inocentiy Szczyrski Sculpsit» (гравірував І. Щирський)[109]. 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 Єсея. 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 у техніці гаптування.

Своєрідно представлена композиційна схема: «Дерево Єсеєве» у срібних царських воротах іконостасу чернігівського Борисо-Глібського собору 1702 р. (Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній». Інв. № КН-989). Розмір 267 х 120 см. Традиційно внизу постаті царя Давида і пророка Єсея. Поясні зображення десяти біблійних царів представлені не на двох стулках воріт, а на пластинці, яка їх розділяє по центру. Тому вони мають невеликі розміри. Вгорі увінчує ворота фігура І. Христа у сяйві на сфері. У вигинах акантових галузок вміщені 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 Катеринінської церкви початку XVIII ст. до наших днів не збереглися і відомі за фотографіями. Внизу традиційні постаті Давида та Єсея. На стулках окремо виділено напівпостаті чотирьох євангелістів. Праотці представлені попарно. Над ними – Благовіщення, а завершувала ворота постать І. Христа. Таким чином, гаптування єпитрахиля 1713 р. за композиційними особливостями близькі до станкового твору І. Щирського

[109] Адруг А. Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2017. С.145-148.
Ситий І. Дедикація ясновельможному Іоанну Мазепі: шедевр українського друкарства. Скарбниця української культури. Зб. наукових праць, Чернігів. 2017. Вип.!8. С.129-137.

«Дедикація «Кіот срібнокований» та дерев'яних царських воріт іконостасу чернігівської Катеринінської церкви.

Ще один єпитрахиль створений, на думку Т.В. Кари-Васильєвої, за малюнком І. Щирського (Інв. № И-!353). Розмір 126 х 27 см. З обох боків рамка із двох ліній, між якими вміщені рослинні мотиви. Внизу у центрі гаптована постать папи Климента, про що свідчить відповідний напис. З-під його ніг ростуть галузки з листям і плодами, які перетинаються і утворюють майже овальні площини, в яких розміщені постаті святителів і Богоматері з дитиною. З 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 початку XVIII ст. Це – воздух з гаптованою композицією «Покладення до труни» (Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського. Інв. № И-1796). Розмір 69 х 60 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 І. Максимовичем і який, можливо, належить штихелю І. Щирського. Вона зробила також висновок про те, що І. Щирський міг особисто брати участь у виконанні живописної частини роботи, бо був талановитим малярем[110]. Варто сказати, що І. Щирський намалював чудотворну ікону «Любенької Богоматері». Вона ним була підписана і датована 1698 р. (Національний музей історії України. Інв. № 1344. 66 х 40 см. Дошка липова, темпера яєчна). Ікона до певної міри є унікальним твором і має непересічне значення для історії українського мистецтва. Вона поклала початок певному напряму в українському іконописі, пов'язаному з естетикою бароко і який набув розвитку у мистецтві Києва XVIII ст. Цікава деталь – художник для ікони робив детальний рисунок на левкасі[111].

Якщо порівняти гаптований воздух початку 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. З верхніх картушів звисають гірлянди з листя і плодів за прикладом різьблення на дереві. Над картушами зображення

[110] Кара-Васильєва Т. Вишивка та гаптування. Історія декоративного мистецтва України. Київ, 2007. Т.2. С 5. С.33-76.

[111] 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.

херувимів, які часто знаходились в іконостасах і в декорі фасадів будівель, наприклад, будинку Колегіуму в Чернігові початку 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 імені А. Шептицького у Львові. Його публікував у своїх працях Д.В. Степовик, який зазначив, що антимінс мав успіх і набув поширення[112] [53, с.97-99; 54, с.430]. Ще один антимінс – 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 композицією[113]. Ще три відбитки антимінсів зберігаються в Національному художньому музеї України в Києві. Твір 1714 р. освячений архієпископом Чернігівським і Новгород-Сіверським Антонієм Стаховським (Інв. № Гр.-891). Антимінс 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 антимінси виконані як і два попередні, в техніці мідьориту на полотні. Вони опубліковані в статті Д.В. Степовика з позначкою «невідомий гравер»[114]. В усіх згаданих випадках підпис гравера відсутній. П.М. Попов вважав, що з антимінсу 1697 р. зробили на початку XVIII ст. копії на міді[115]. 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)[116]. Прямокутна горизонтальна композиція виконана на червоному оксамиті шовковими нитками. В центрі майже оголене тіло І. Христа, голова з невеликою бородою і довгим волоссям. По периметру йде смуга орнаменту із стилізованих квітів і плодів граната.

---

[112] Степовик Д.В. Іван Щирський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. Київ: Мистецтво, 1988. С.97-99.

Степовик Д.В. Українська гравюра бароко. Київ: ТОВ «Видавництво «Кліо», 2012. С.430.

[113] Хижняк З. Культурно-освітній рух. Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах / Керівник проєкту В. Недяк. 2-е видання, доповнене і доопрацьоване. Київ, 2007. С.783.

[114] Степовик Д. Українська гравюра. Україна – козацька держава. Київ, 2007. С.962.

[115] Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Київ: УНІК, 1926. С.88, примітка 2.

[116] Варивода А. Г. Гаптарські майстерні Києво-Вознесенського і Глухівського Успенського монастирів початку XVIII ст.: серійне виробництво гаптованих творів. Церква-наука-суспільство: питання взаємодії: Матеріали сімнадцятої Міжнародної наукової конференції (28 травня – 1 червня). Київ, 2019. С.192-193.

В опису 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. Шафонський[117]. У зібранні Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського зберігається 26 зразків гаптованих денець кибалок переважно другої половини XVII – початку XVIII століть. 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, 37 х 28 см). На вертикальній прямокутній площині представлена строго симетрична згідно з вертикальною віссю композиція рослинного орнаменту. Внизу у центрі стилізоване невелике дерево, галузки якого йдуть на два боки. У вигинах галузок багатопелюсткові квіти різного характеру. В центрі вгорі композицію завершує квітковий мотив з 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»[118].

У згаданому описі майна Павла Полуботка згадуються оздоблені сідла для верхової їзди на конях. Одне із таких сідел XVIII ст. знаходиться у зібранні Чернігівського історичного музею імені В.В. Т Тарновського (Інв. № И-3069). Воно походить із колекції В.В. Тарновського і ввійшло до каталогу 1898 р.[119]. Ленчик сідла спереду і ззаду обкладений срібною пластинкою 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 імені В.В. Тарновського зберігається цікавий твір із зображенням чудотворного образу Куп'ятицької ікони Богоматері. Це – палиця початку XVIII ст. (Інв. № И-1519). Вона входить до вбрання вищого сану православних священиків і має форму ромба. Зображення на палиці зазвичай відповідає євангельським подіям або святому, якому присвячена церква. В нашому випадку маємо зображення чудотворної Куп'ятицької ікони. Це можна пояснити її популярністю. У другій половині 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 книжка Д. Туптала «Руно орошенное» про чудеса від чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері». Й. Галятовський у Львові видав книжку

[117] Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание. Киев: Университетская типография, 1851. С.33-34.

[118] Гапти XVII – XIX століть у збірці Чернігівського історичного музею / Автор В. Зайченко. Чернігів: Видавництво «Десна», 1991. С.26-28. вся 32 с.: іл.

[119] Каталог украинских древностей коллекции В.В. Тарновского. Киев: Типография К.П. Милевского, 1898. С.54.

«Небо новоє». 1676 р. у Новгороді-Сіверському побачила світ його книжка «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 хреста-енколпіона, відлитого з міді. Розмір приблизно 10 х 10 см. З 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.[120].

Датою явлення Куп'ятицької ікони вважається 15 листопада 1182 р. За переданням, дівчинка Анна пасла худобу біля села Куп'ятичі (нині Пінський район Брестської області Білорусі) і побачила на дереві хрест у сяйві. З одного боку хреста був образ Богородиці з дитиною, з іншого – розіп'ятого Христа. Дівчинка забрала хрест додому, але він повернувся на дерево. Так повторювалось тричі. Жителі 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 першій половині XVII ст. там був заснований православний Введенський монастир, до якого перейшли ченці із монастиря Святого Духу міста Вільнюса. В 1653 р через воєнну загрозу частина ченців перейшли 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 існувати. Церква ж стала парафіяльною. У Києві ікона знаходилась у Софійському соборі й упродовж XVII – XVIII століть стала популярною і шанованою. Ікону прикріпили до квадратної срібної дошки з позолотою, а в 1700 р. її оздобили хрестоподібною шатою[121].

До долі ікони Куп'ятицької Богородиці причетний Йоаникій Галятовський – ректор Києво-Могилянської колегії, вчений, письменник, публіцист. Жив деякий час на Волині. Близько 1650 р. став ченцем Куп'ятицького монастиря. Наприкінці 1655 р. разом з групою ченців прибув до Києва і став до праці у Києво-Могилянській колегії[122]. Цілком слушною є думка про те, що саме Й. Галятовський вивіз чудотворну ікону до Києва. На користь цього свідчить той факт, що ікону встановили у Києві спочатку в Богоявленському соборі Братського монастиря, в якому перебувала і колегія. До київського Софійського собору ікона потрапила в 1657 р.[123].

У 1657 р. Лазар Баранович покинув посаду ректора Києво-Могилянської колегії, яку займав з 1650 р., і очолив чернігівську єпископську кафедру. Й. Галятовський став ректо-

[120] 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.128-129.

[121] Ярошевич А.А. Купятицкая икона Божей Матери. Православная энциклопедия. 2015. Т.39. С.379-380.

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

[123] Яковенко Н. У пошуках нового неба. Життя і тексти Йоаникія Галятовського. Київ: Лауру; Критика, 2017. С.36-37. 704 с.: іл.

ром колегії, але в 1663 р. покинув Київ. Кілька років мандрував містами і монастирями, писав і друкував книжки. Серед них книжка «Небо новоє» 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 монастиря[124]

Популярності куп'ятицька ікона набула не лише у Києві, а і в 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 книжки 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 зазначити, що Й. Галятовський був деякий час учителем молодого Юрія Хмельницького у Чигирині і Суботові[125].

У виданнях новгород-сіверської друкарні також з'явились графічні зображення ікони Куп'ятицької Богородиці. Вони відрізняються від київських. Маються на увазі книжки Л. Барановича «Слово на Благовіщення» 1674 р. та «Ksega smierti» 1676 р. Варто додати, що Л. Баранович у тексті своєї книжки «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. Баранович[126]. 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 першої половини 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 імені В.В. Тарновського і Звенигородського історико-архітектурного і художнього музею[127]. До цього треба додати згадану палицю із Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського (Інв. № И-1519; 46 х 47 см). Вертикальна діагональ майже квадратної композиційної площини збігається з вертикальними раменами хреста. Його горизонтальні рамена йдуть уздовж іншої діагоналі. Зображення Богоматері знаходиться в середохресті – в центрі на перетині діагоналей. На тлі темно-червоного оксамиту хрест окреслений лініями, гаптованими сріблом. У кутах рамен хреста погрудні зображення євангелістів

[124] Тарасенко А. Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением «Скарбницы потребной» И. Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. С.33-50.

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

[126] Яковенко Н. У пошуках нового неба. Життя і тексти Йоаникія Галятовського. Київ: Лауру. Критика. 2017. С.36-37. – 704 с.: іл.

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

у медальйонах. Між ними херувими. Вжиті золоті і срібні нитки, руки вишиті шовком, обличчя мальовані.

Аналіз наукової літератури засвідчив, що вишивка та гаптування Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть не були предметом спеціального дослідження. Актуалізована джерельна база, яку становлять переважно оригінальні твори чернігівських майстрів, описи майна та духовні заповіти представників козацької еліти стали достатніми для вирішення поставлених завдань і досягнення мети дослідження. Встановлено, що уже в часи Київської Русі вишивка і гаптування існували як самостійний вид мистецтва і набули поширення. Саме декоративне мистецтво того часу стало тією базою, на якій сформувалось і набуло розвитку образотворче шитво наступних століть. Про поширеність шитва у другій половині XVII – початку XVIII століть свідчать заповіти, 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 книжок і стародруків. Композиція вишивки простирадла дружини прилуцького полковника Г. Галагана близька до побудови графічних рамок українських стародруків. Установлено місцеве походження «Полуботчишиної» сорочки, відомою за копією початку 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 книжці К. Транквіліона-Ставровецького «Євангеліє учительне» (Унів, 1696 р.). З майстерні чернігівського П'ятницького монастиря вийшов єпитрахиль 1713 р. з композицією «Дерево Євсеєве» 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 Катеринінської церкви початку XVIII ст.

Установлено, що гаптований воздух з композицією «Покладення до труни» близький не лише до друкованого антимінса 1697 р. (як зазначила Т.В. Кара-Васильєва), а й до інших відбитків з тієї ж дошки. Тобто відбитки 1695, 1714, 1723, 1735 років теж могли бути зразками. Розглянуто елітний виріб плащаницю 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 початку XVIII ст. З'ясовано, що ця ікона була популярною не лише у Києві, де знаходилась у Софійському соборі, а і в Чернігові. Встановлено, що в 1655 р. Й Галятовський з групою ченців прибув до Києва, взявши з собою ікону із Куп'ятич. Її графічні відтворення з'явились у чернігівських і київських стародруках.

Отже, у другій половині XVII – початку XVIII століть Чернігів став визначним цен-

тром 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 і гравера І. Щирського. Видатні чернігівські твори зазначеного періоду – це вагомий внесок до скарбниці українського мистецтва.

5.4. Металопластика

Серед видів декоративного мистецтва особливе місце займає металопластика, яка являє собою виготовлення та оздоблення мистецьких виробів з металів та їх сплавів різними способами. Вони набули поширення в побуті людей, у богослужінні, стали складовою частиною споруд. З 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 другій половині XVII ст. Іоаникій Галятовський у своїй книжці «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 місця[128]. Поет Климентій Зіновіїв у своєму вірші писав.

«Также и гарматные штуки отливают
Которыми в приступах стены добувают
И при банкетах панов из армат стреляют
И веселости всем там бывшим додавают»[129].

У чернігівському виданні книжки «Зерцало от писания божественного» 1705 р. з присвятою Івану Мазепі згадується, що гетьман збудував у чернігівському Борисоглібському монастирі «каменный коліос» дзвіницю з церквою І. Предтечі. На дзвіниці знаходився вилитий власним коштом І. Мазепи дзвін («кимвал доброгласний»)[130].

Наукове вивчення художнього лиття почалось у кінці XIX ст. У 1898 року побачив світ каталог українських старожитностей із колекції В.В. Тарновського. До нього увійшли 32 гармати, фотографії деяких творів та їхні описи. Серед них вироби визначного майстра із Глухова Карпа Балашевича. Деякі з них згодом увійшли до зібрання Чернігівського історичного музею[131]. Започаткував безпосередні дослідження В.Л. Модзалевський. У своїй

[128] Галятовський І. Скарбница потребная. Галятовський І. Ключ розуміння. Київ: Наукова думка, 1985. С.344-371. С.354.
[129] Зіновіїв К. Вірші. Приповісті посполиті. Київ: Наукова думка, 1971. 391 с. С.142-143.
[130] Маслов С. І. Етюди з історії стародруків. I–VIII. Київ, 1925. 84 с.: іл. С.49.
[131] Каталог украинских древностей коллекции В.В. Тарновского. Киев: Типография К.П. Милевского, 1898. 86 с.:ил.

книжці і окремій статті він зупинився на головних центрах художнього лиття Лівобережної України. Автор спирався на літературні твори і пам'ятки із зібрання В.В. Тарновського. Окрему увагу звернув на приватні гармати гадяцьких полковників І. Чарниша та М. Милорадовича[132]. С. Баран-Бутович розглянув поширеність лиття гармат і дзвонів в Україні XVII-XVIII століть, 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. Чарниша[133].

У післявоєнний час багато зробив для дослідження історії українського художнього металу і, зокрема лиття, П.М. Жолтовський. У своїх статтях[134] та історичному нарисі про художній метал[135] він розглянув як монументальне лиття, та і виробництво побутових предметів. Автор виділив видатні твори відомих майстрів. В іншій своїй книжці П. Жолтовський високо оцінив художні якості дзвону 1720 р. до чернігівської церкви роботи майстра Олексія Івановича та твори відливників Йосипа та Карпа Балашевичів – гармати гадяцьких полковників І. Чарниша і М. Милорадовича (нині зберігаються в Чернігівському історичному музеї імені В.В. Тарновського)[136]. 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 гербом П. Полуботка для чернігівської церкви[137]. Р. Михайлова наголосила на появі нових центрів лиття на Північному Лівобережжі України. Багато уваги вона приділила дзвону 1720 р. роботи Олексія Івановича[138]. У книжці О. Мальченка йдеться про лиття гармат у Гетьманщині за часів І. Мазепи[139]. 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 ав-

---

[132] Модзалевський В. Основні риси українського мистецтва. Чернігів: Друкарня Г.М. Веселої, 1918. 31 с.: іл. Модзалевський В. До історії українського ліярництва (Про людвисарів та конвисарів). Збірник секції мистецтва. Київ, 1921. С.3-23.

[133] 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 екскурсій. Чернігів, 1931. С.43.

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

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

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

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

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

[138] Михайлова Р. Металопластика. Історія українського мистецтва. У 5 т. Київ, 2011. Т.3. С.939.

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

торство невідоме, а виконували її людвисарі, які працювали у містах Північного Лівобережжя. О. Мальченко розглянув зразки декорованих гармат. Серед кращих пам'ятки із зібрання Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського, виготовлені на замовлення І.Чарниша та М. Милорадовича[140]. Встановлено, що на сьогоднішній день з 57 гармат із зібрання В.В. Тарновського в колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського зберігається 11 пам'яток. До її складу входять і згадувані гармати 1713 і 717 років[141]. 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 і майстерність у роботі з металами. Важливою є заувага автора про те, що дзвони і дзвоніння прийшли на українські землі із запровадженням християнства не з Візантії, а з латинського Заходу[142]. Художньому литтю Чернігівщини присвячена невелика стаття в енциклопедичному довіднику «Чернігівщина», автор якої спирався на попередні публікації. Згадуються головні його осередки, серед яких Чернігів не виокремлюється[143].

Аналіз історіографії питання засвідчив, що художнє лиття Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть 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 становлять оригінальні твори литва разом з духовними заповітами 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 собору[144]. Найвірогідніше, цей персонаж є Перун – бог, який був поширений у князівсько-дружинному середовищі. Дерев'яне зображення Перуна князь Володимир установив у Києві у 980 р. на першому місці разом з іншими образами язичницьких богів. У літопису сказано, що голова його була срібна, а вуса золоті[145]. Існує при-

[140] Мальченко О. Художнє оформлення гармат часів Івана Мазепи. Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха. Київ, 2008. С.336-363.

[141] Блакитний М. Гармати з колекції Василя Тарновського у Чернігівському історичному музеї імені В.В. Тарновського. Скарбниця української культури: Зб. наукових праць. Чернігів, 2013. Вип.15. С.188-190.

[142] Кіндратюк Б. Дзвонарське мистецтво середньовічної України. Княжа доба: історія і культура. 2008. №2. С.225-245.

[143] Чернігівщина. Енцикл. довідник. За ред. А.В. Кудрицького. Київ: УРЕ, 1990. С.842-844.

[144] Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание. Киев, 1851. С.264. 672 с.

[145] Вортман Д. Я. Перун. Енциклопедія історії України. Київ. 2011. Т.8. С.160.

пущення, що капище (храм) Перуна знаходився саме на тому місці, де знайдений «ідол», а зараз будинок Колегіуму з дзвіницею Борисоглібського монастиря. Про це свідчать і великі брили пісковику в цоколі споруди[146].

За часів Київської Русі художнє лиття з металів набуло значного поширення, а майстри досягли досконалості. Найчастіше застосовувались техніки лиття у кам'яних формах та по воскових моделях. Дзвони, хрести, свічники, прикраси, панікадила відливались по воскових моделях. Деякі речі виготовлялись у такий спосіб у глиняних формах із двох частин. Саме так робили амулети–змійовики, наприклад, так звана золота «чернігівська гривня» XI ст.[147]. Заслуговує на увагу відлита із міді по восковій 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 область Російської Федерації). У цьому творі майстра Костянтина відбились уявлення про побудову Всесвіту епохи «Слова о полку Ігоревім»[148]. 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'явились 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 неможливо[149].

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 імені 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 займались 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 «фальшивого»

[146] Адруг А. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008.С.74-75. – 224 с. іл.

[147] Висоцький С.О. Культура давньої Русі. Історія Української РСР. Київ, 1977. Т.1. С.420. С.384-421.

[148] Тищенко О.Р. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності (I століття до н. е. – середина XIII ст. н.е.). Київ: Вища школа, 1983. С.60-64. – 110 с.: іл.

[149] Дядечко О.О. Знахідки давньоруських дзвонів на території Чернігово-Сіверщини. Церква-наука-суспільство: питання взаємодії: Матеріали п'ятнадцятої Міжнародної наукової конференції (29 травня–3 червня 2017 р.). Київ, 2017. С.278-280.

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 старшиною[150].

Найцікавішим є бронзовий дзвін 1720 р., вилитий на замовлення чернігівського полковника Павла Полуботка (Чернігівський історичний музей імені В.В. Тарновського, інв. № И-2716). Його висота дорівнює діаметру бази і становить 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 книжках, 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 виготовлялись французькі альбоми орнаментів[151]. У середній частині з одного боку рельєфний герб П. Полуботка з абревіатурою. Навпроти з іншого боку в 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, 86 х 52 мм, аркуш 162 зв.). Варто також назвати подібне зображення близьких розмірів у двох унівських виданнях «Часослова» (Молитвословця повсякденного) 1691 і 1694 років. 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 імені В.В. Тарновського, інв. № И-2715)[152]. Симетрично з обох боків рельєфні зображення Богоматері з дитиною на правій руці на повний зріст та святого Миколая з книжкою. Вгорі 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 і декоровані гармати, відлиті спеціально для Чернігова. В експозиції Чернігівського історичного

[150] Баран-Бутович С. Людвисарські вироби XVII–XVIII ст. у Чернігівському державному музеї (гармати та дзвони). Чернігів, 1930. С. 6-7.
Жолтовський П. М. Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1973. С.14-15.

[151] Семерак Г., Богман К. Художественная ковка и слесарное искусство. Москва: Машиностроение, 1982. С.74, 80, 82, 85, 87.

[152] Напис на бічній поверхні свідчить, що дзвін наданий мешканцем Києво-Печерського монастиря Іваном Шабеликом до Успенського собору чернігівського Жрецького монастиря.

музею імені 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 регістри, 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. Вгорі на стволі після «дельфінів» відтворений рельєфом герб М. Милорадовича з абревіатурою. На торелі зберігся напис: «Карп Юзефович Балашевич майстер», а на казенній частині дата літерами «Року 1717». Цікава деталь – з 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 абревіатурою. Під ним дата літерними цифрами «Року 1713». З 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 глави: 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 победи красно, хвали царя велегласно». Нижче слово «Соловей» та видовжене пласке зображення птаха, який дав назву гарматі. В цьому випадку маємо зображення герба із словесним коментарем до нього, які включають прикмети власника. В 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 із предків замовника гармати[153]. 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 з чеснотами власників гербів. Через свою довершеність і універсаль-

[153] Мальченко О. Художнє оформлення гармат часів І. Мазепи. Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха. Київ, 2008, С.336-363.

ність змісту геральдичні вірші набули певної самостійної естетичної цінності[154]. Тому у наведеному прикладі з гарматою 1713 р. ми бачимо застосування геральдичних віршів у зовсім іншому матеріалі, яке виглядає природнім і 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 і єдинорога. Іноді для оздоблення використовували емалі[155]. Такі підвісні каламарі є у зібранні Чернігівського історичного музею імені 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).

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 і 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 прутів[156]. Значно більше посуду з олова зафіксовано серед майна чернігівського полковника Павла Полуботка – 152 великих і малих блюд, біля трьохсот тарілок, кухлі, блюдечка, а також 49 прутів олова[157]. Наявність окремих шматків олова свідчить про роботу місцевих конвісарів у Чернігові. З цього матеріалу виготовляли не лише побутовий посуд, згаданий в описах, а багато речей церковного вжитку – келихи, дискоси, хрести, блюда, свічники і дарохранительниці. Дослідники відзначають уплив на роботу конвісарів на Лівобережній Україні форм і декору витворів сріблярів[158]. У Чернігівському історичному музеї імені 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).

[154] Помазан І. О. Геральдична поезія як складова книжкової культури України кінця XVI – XVII ст. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https: // yatran. com. ua /blog /geraldichna-poezya-yak-skladova-knizskovo-kultturi-ukraini-kncya-xvi-xvii st /

[155] Жолтовський П. М. Художній метал. Історичний нарис. Київ: Мистецтво, 1972. С.98.

[156] Опись движимого имущества, принадлежавшего малороссийскому гетману Ивану Самойловичу и его сыновьям Григорию и Якову. 1690 //Русская историческая библиотека, издаваемая археографическою комиссиею. СпБ, 1884. Т.8. Стб.1059, 1080, 1171.

[157] [Милорадович Г.] Книжка пожиткам бывшаго 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. Смесь. С.22-23. С.1-133.

[158] Жолтовський П. М. Художнє лиття на Україні XIV – XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1973. С.100-108. 132 с.: іл.

Своєрідні пластичні властивості заліза вміло використовували ковалі та слюсарі, які часто працювали в одному цеху. Темне за кольором залізо добре підходило для виробництва замків, завісів та ручок для дверей, флюгерів, церковних надбанних хрестів і інших елементів архітектурних споруд[159]. Графічні композиції надбанних хрестів приваблюють вибагливими лінійними обрисами і часто поєднувались з елементами дохристиянських знаків на світлому тлі неба. Відомо кілька десятків варіантів таких декоративних композиційних вирішень[160]. Такі хрести були відтворені на банях чернігівських церков та дзвіниць XVII – XVIII століть 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, уперше на пам'ятку звернув увагу Г.Н. Логвин. У своїх книжках він умістив 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 проєкту Троїцького собору Й.-Б. Зауера[161]. Одразу треба зауважити, що вже до кінця 1683 р. основні будівельні роботи в Чернігові завершились, а в квітні 1684 р. зодчий уже працював у Мгарському монастирі. А опоряджувальні роботи в чернігівському Троїцькому соборі закінчились лише в 1695 р.[162]. 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 Євсеєве» у царських воротах іконостасів того часу. Наприклад, ворота іконостасів чернігівських храмів – Борисоглібського собору та Катеринінської церкви. З кожного боку по три металеві квітки з пелюстками. В 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.

Важливою галуззю художньої обробки металів було золотарство. Речі із дорогоцінних металів набули поширення особливо у побуті панівних верств населення та церковному богослужінні. У другій половині XIX ст. робляться перші спроби опису колекцій та зібрань. Спочатку вони з'явились на сторінках «Черниговских епархиальных известий», а потім і в окремих виданнях. З-поміж них треба виділити «Историко-статистическое описание Черниговской епархии». Твори золотарства були зосереджені в Чернігові у

[159] Жолтовський П. М. Художній метал. Історичний нарис. Київ: Мистецтво, 1972. С.64-65. 114 с.: іл.

[160] Щербаківський В. Українське мистецтво. Вибрані неопубліковані праці. Упоряд., вст. ст. В. Ульяновського; додатки П. Герчанівської, В. Ульяновського. Київ: Либідь, 1995. Іл.50-81. 288 с.: іл.

[161] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1965. С.101, 114. Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство. 1980. С.110, 117.

[162] Адруг А. К. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.149.

ризницях архієрейського дому та Спасо-Преображенського собору[163]. В кінці XIX – на початку XX століть з'являються каталоги та описи колекції українських старожитностей В.В. Тарновського, Історичного музею Чернігівської губернської вченої архівної комісії та Музею Чернігівського єпархіального давньосховища. Всі матеріали згаданих зібрань (в 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. Модзалевським[164]. В. Дроздов подав опис датованих пам'яток культового срібла, які знаходились у кінці 1920-х років у Чернігівському історичному музеї[165]. М.З. Петренко у своїй монографії розглянув розвиток золотарства в Україні XVI – XVIII століть, його художні і технічні особливості, зупинився на деяких пам'ятках, пов'язаних з Черніговом[166]. Творам золотарства із зібрання Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського присвячена низка статей та окремий альбом Г.П. Арендар. Вона провела ряд атрибуцій та здійснила аналітичний опис пам'яток[167].

Ми будемо спиратись головним чином на колекцію золотарства Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського, яка є однією із кращих в Україні. Це – оправи 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 жителів міста незалежно від їхнього соціального стану. Найзручніше згрупувати твори за місцем виготовлення та за майстрами. Необхідно також попередньо розглянути організацію та методи роботи золотарів, матеріали і техніки виконання.

Золотарі об'єднувались у самостійних цехах або працювали спільно з іншими майстрами. Відомо, що такий цех діяв у Чернігові у XVIII ст.[168]. В 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 років. Дослідники відзначають складність

[163] Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (В закрытом Ильинском монастыре). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.2. С.47-52.
Гумилевский Ф. Чернигов. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1874. Кн.5. С. 24-32.

[164] Модзалевский В. Л., Савицкий П. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. Підгот. до друку, комент. О. Б. Коваленка. Чернігівська старовина: Зб. наук. праць, присвяч 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.123-124.

[165] Дроздов В. Датоване культове срібло XVII ст. у Чернігівському державному музеї. Чернігів і Північне Лівобережжя. Київ, 1928. С.325-346.

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

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

[168] Петренко М.З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. С.26.

проблеми авторства. Вважається, що про оригінальність творчості майстра можна говорити тоді, коли його витвори відмінні в пластичному плані, мають цікаву композицію та пропорції[169]. З практики українських золотарів відомо, що вони спочатку робили абрис у вигляді рисунка на папері, який часто робили самі. 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 інструменти[170].

Найбільш вживаним матеріалом для золотарства було срібло, яке зустрічається переважно з домішками олова, цинку, міді і золота. Срібло плавиться при температурі 960,5 ^{0}C, 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 ^{0}C[171].

Золотарські твори виготовлялись на замовлення жителів 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 собору, збудованого у XII ст. В 1620-х роках був перетворений на домініканський костел, а після війни 1648-1654 рр. знов став православним храмом і після відновлювальних робіт набув барокових форм[172]. Постала потреба влаштувати іконостас. У Чернігові в той час сформувався важливий осередок різьбярства і були створені видатні твори, які відомі нині лише за фотографіями[173]. Від іконостаса Борисоглібського собору залишились лише срібні царські ворота. Одразу виникає питання про походження срібла, з якого вони були виготовлені. В той час багато срібла ввозилось із-за кордону (перш за все із Німеччини), а також у вигляді трофеїв та завдяки торгівлі[174]. 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»[175]. У наступних публікаціях

[169] Gradowski M.Dawne zlotnictwo.Technika i terminologia. Warszawa:Panstwowe wydawnicnwo naukowe, 1980. S. 28-29. 101.

[170] Петренко М. З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. С.31-35, 45.

[171] Lileyko H. Zlotnictwo. Warszawa: Zaklad wydawnictw CZSR,1978. S.47-49.

[172] Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: Ил. справочник-каталог. В 4 т. Київ: Будівельник, 1986. Т.4. С.262.

[173] Адруг А. Дереворізьблення та іконостаси Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Сіверянський літопис. 2020. №2. С.42-59.

[174] Петренко М. З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. С.18-19.

[175] Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание. Киев: В университетской типографии, 1851. С.264.

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 у 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 куфічні монети з додаванням чистої міді. Можливе також використання низькопробних монет різного типу[176].

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 срібна, а вус золотий»[177]. Існує обґрунтоване припущення А.А. Карнабіда, що на тому місці, де зараз знаходиться будинок Колегіуму, раніше був храм (капище) Перуна. Він звернув увагу на великі брили пісковику в цегляному муруванні нижньої частини четверика дзвіниці. Всього 18 каменів різних розмірів, деякі з них мають рельєфні зображення[178]. Отже, виглядає вірогідним існування скульптури Перуна із сріблом у складі язичницького храму. Потім із цього срібла виготовили царські ворота для іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові. Вони мають досить значні розміри (2,66 х 1,21 м), вагою 56 кг. Такий дорогий вклад могла зробити лише перша особа держави, про що і свідчить герб І. Мазепи. Ворота виготовлені із ідентичного сплаву (70 % срібла і 30 % міді), що відповідає сучасній 875 пробі. Домішки не перевищують 1,5 %. Нижня пластинка доповнена у 1861 р. із срібла 500 проби. В 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.[179].

У XVII – на початку XVIII століть Аугсбург був важливим центром ювелірного мистецтва у Європі, поряд з такими містами як Нюрнберг і Мюнхен. У 1696 р. в Аугсбургу зафіксовано біля 190, а до 1740 р. 275 золотарів. Найбільш знаною була сім'я майстрів

---

[176] Коваленко В. П., Орлов Р. С. Металл языческого идола с территории черниговского Борисоглебского монастыря.Тезисы черниговской областной научно-методической конференции, посвященной 20-летию Черниговского архитектурно-исторического заповедника (сентябрь, 1987). Чернигов, 1987. С.33-36. Коваленко В. Таємниця срібного ідола. Деснянська правда. 1987. 11 вересня. С.3.

[177] Повість врем'яних літ. Літопис (За Іпатським списком). Пер. з давньоруської, післяслово, комент. В. В. Яременка. Київ: Радянський письменник, 1990. С.133.

[178] 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.

[179] Травкіна О. Царські врата з Борисоглібського собору м. Чернігова. Сіверянський літопис. 1995. №1. С.43-50. Мазепина брама. Царські ворота іконостаса Борисоглібського собору м. Чернігова / Авторка тексту О. І. Травкіна. Чернігів: Вид. Лозовий В.М., 2018. 20 с: іл.

Дрентветтів. У творчості цих митців яскраво виявились риси німецького бароко[180]. Не викликає сумніву, що золотарям в Аугсбурга від замовника було надано проєкт-замовлення майбутнього твору. Зразок подібного проєкту воріт можна бачити серед малюнків іконописної майстерні Києво-Печерської лаври[181]. Існує припущення, що автором проєкту царських воріт для Борисоглібського собору міг бути хтось із таких митців як Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич чи Іван Щирський[182]. На нашу думку, створити проєкт-замовлення 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.[183] 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. З обох боків її фланкують дві стулки царських воріт іконостасу, але так, ніби вони помінялись місцями. Єсей і цар Давид представлені дуже подібно до їхнього зображення на срібних воротах. Вельми схожі і фігурні завершення стулок у графіці і в реальних воротах. У «Дедикації» на стулках представлені біблійні царі (по 5 на кожній). На срібних воротах вони знаходяться на напівколонці (внизу герб І. Мазепи і далі догори зображені Соломон, Ровоам, Іосафет, Іорам, Озія, Іоафам, Ахаз, Езекія, Іосія, Аммон), а на стулках 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. Всі 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 і окремих зображень застосована техніка карбування за допомогою пуансонів і молотка. Карбовані галузки аканта знизу йдуть догори, оточують напівфігури євангелістів та князів і утворюють вгорі фігурне завершення всі-

[180] Бирюкова Н. Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII веков. Ленинград: Искусство, 1972. С.87.

Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. Прага: Артия, 1980. С.258-259.

[181] Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом-каталог. Київ: Наукова думка, 1982. С.160.

[182] Мазепина брама. Царські ворога іконостасу Борисоглібського собору м. Чернігова {авт. тексту О.І. Травкіна]. Чернігів: Вид. Лозовий В.М., 2018. С.16.

[183] Адруг А. Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Вид-во Чернігівського ЦНІІ, 2017. С.145-151. 198 с.: іл.

Ситий І. Дедикація ясновельможному Івану Мазепі – шедевр українського друкарства. Скарбниця української культури. Зб. наукових праць. Чернігів, 2017. Вип. 18. С.129-137.

її композиції. Майстер удало 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 Аугсбургу було виконано замовлення із Чернігова на виготовлення шати Євангелія московського друку 1689 р. (Чернігівський історичний музей імені В.В. Тарновського, інв.№ Ал 185). Замовником виступив Карпо Мокрієвич – житель Чернігова, який займав посади чернігівського полкового писаря, генерального писаря та чернігівського полкового судді. Помер до 24 березня 1704 р., похований разом з дружиною у чернігівському Троїцькому соборі[184]. На 5 сторінці книжки зроблено запис: «В лето от воплощения сына Божия тысячное семсот первое его милость пан Карп Мокриевич Анна Кохановская малжонкове при пану Самуилу и Демяну чадех 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 господа Бога, молим, Его милость пан Карп, дал за них золотых пятсот»[185].

Оправа для книжки 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 колі[186]. 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 з малиновим оксамитом. На емалевих наріжниках медальйони із зображеннями євангелістів (один утрачено). Їх оточує карбоване із 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 карбовані пуклі. Вгорі між ними емалевий медальйон у формі серця із зображенням І. Предтечі. В долішній частині карбований герб Мокрієвичів з літерами «К»і «М» (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 середині 1704 р.[187].

---

[184] Модзалевский В. Малороссийский родословник. Киев: Типо-литография С.В. Кульженко, 1912. Т.3. С.570-572.

[185] Колекція кириличних стародруків із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Каталог. Упоряд. С. О. Половникова, І. М. Ситий; Відп. редактор О.Б. Коваленко. Київ, 1998. С.87-88.

[186] Арендар Г. Срібні оклади Євангелій XVII–XIX століть із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського / Ганна Арендар. Київ: «Київське товариство «Купола», 2021.С.116-121.

[187] Гумилевский Ф. Черниговский архиерейский дом (В закрытом Ильинском монастыре). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов,1873. С.96-97. С.1-106.

Уявлення про доробок вроцлавських золотарів дають деякі твори із зібрання Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Майстри цього осередку працювали для продажу, а також виконували окремі замовлення, в тому числі і представників української козацької еліти. Серед них привертає увагу срібна оправа 1685 р. євангелія московського друку 1681 р.(Чернігівський історичний музей імені В.В. Тарновського, інв.№ Ал-181; 39 х 24 см). У запису у книжці сказано: «Сию книгу Евангелие Святое власным коштом и накладом своим уроженый 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 ноемврия 9». Оправа суцільна, карбована із срібла. На застібці вибите міське тавро Вроцлава – літера «W» в серцеподібному щитку. Тавро майстра у вигляді літер «GH» (Gotfried Heintze). На чільній дошці у центрі карбована композиція «Преображення». Завдяки високому фаховому рівню виконання переконливо передається динамічність і експресія. Вище – напівпостать Бога-Отця. Спрощено виглядають зображення євангелістів на кутах. Усі композиції оточено об'ємними облямуваннями на загальному тлі із накладних пишних гірлянд з півоній, листя аканта та інших квіток, укритих позолотою. На долішній дошці на тлі рослинного орнаменту в центрі композиція «Хрещення І. Христа». І. Предтеча тримає жезл з бандероллю, на якій напис: «Ессе angnus De» (ось агнець божий). На наріжниках поясні об'ємні зображення святих Василя Великого, І. Златоустого, Григорія Богослова та Миколи. В нижній частині герб замовника з двома лебедями – один на щиті, другий зверху на шоломі. Зазвичай лише один лебідь. Над гербом бандероль з латинськими літерами, що позначають 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 імені 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». В цій же колекції музею зберігається один із замовлених В. Дуніним-Борковським срібний свічник (складається із двох частин, інв.№ 2688, 2726). Майстер Конрад Волтер з міста Олави біля Вроцлава. Кручена трубка та піддон з соковитими плодами і квітами засвідчують риси бароко[188].

У Чернігівському історичному музеї імені В.В. Тарновського зберігається 15 творів золотарів із Гданська. Нас цікавлять дві пам'ятки, виготовлені на замовлення жителів Чернігова. Показовою є срібна оправа 1688 р. євангелія московського друку 1681 р. (Інв. № Ал-179; 44 х 28 см). У запису сказано, що книжка надана до чернігівської церкви Миколая коштом чернігівського міщанина Власія Н. з дружиною і дітьми. «Роблено на

[188] Арендар Г. Вроцлавське срібло з фондів Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Скарбниця української культури. Зб. наукових праць. Чернігів, 2005. Вип.5. С.7-11.
Колекція кириличних стародруків із зібрання Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Каталог. Упоряд. С.О. Половникова, І.М. Ситий. Відп. редактор О.Б. Коваленко. Київ, 1998. С.83-84.

Гданську через перевоз пана Йосифа Лапицкого, мещанина урядового Слуцкого». 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. Шата 1688 р. суцільна із срібла з позолотою. На чільній дошці на тлі рослинного орнаменту у 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, І. Дамаскіна та І. Златоустого. На двох застібках карбовані зображення апостолів Петра й Павла та янголів. Корінець оздоблений крупними рослинними елементами і поділений п'ятьма горизонтальними лініями кручених шнурочків. Соковита пластика поділена чіткими лініями на окремі частини. На межі XVII і XVIII століть гданський золотар Христіан Шуберт II створив на замовлення генерального обозного В. Дуніна-Борковського 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 накинуто три литі плакетки з рельєфними композиціями. Між ними об'ємні плоди в обрамленні аканту. На круглому піддоні в'язки плодів чергуються із страсними сценами. На дні піддону напис польською мовою про надання потиру до чернігівської Благовіщенської церкви[189].

Замовлення із Чернігова виконували і золотарі Нюрнберга. Так, майстру «CD» належить срібна тарілка з гравірованим гербом В. Дуніна-Борковського (Чернігівський історичний музей, інв. № 3657)[190]. Невідомий майстер із Кенігсберга створив на замовлення чернігівського полковника Павла Полуботка срібний кухоль з його гербом (початок XVIII ст., лиття, карбування, гравірування, позолота; Державний історичний музей, Москва)[191]. Смаки чернігівського архієпископа Антонія Стаховського відбилися в срібній з позолотою оправі євангелія московського друку 1703 р., яке виконав на замовлення із Чернігова московський майстер Петро Алексєєв 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. Все це на тлі карбованого і прорізного орнаменту. У двох місцях тавра у вигляді двоголового орла (Москва) та літери «ПА» (Петро Алексєєв). На спідній

[189] Арендар Г. П. Гданське срібло в зібранні Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Скарбниця української культури. Зб. наук. праць. Чернігів, 2002. Вип.2. С.72-75.
Aurea Porta Rzeczpospolitej. Sztuka Gdanska od polowy XV do konca XVIII wieku: Katalog. Museum narodowe w Gdansku. Maj-sierpen 1997. Gdansk: Agencja reklamowo – wydawniszcza A. Grzcegorszyk, 1997.S.393-394.

[190] Арендар Г. Срібний посуд XVII – початку XX століть. Колекція Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського: Альбом. Київ: Родовід, 2006. С.108, 168.

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

дошці у центрі – «Голгофа» із знаряддями тортур. Пуклі мають вигляд об'ємних плодів, з них складається корінець. Карбовані застібки із зображеннями святих і згаданими таврами[192]. 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 імені В.В. Тарновського, інв. № И-2525). Вибиті літери «СЄ» представляють московське річне тавро 1696 – 1697 років. З чільного боку на середхресті карбоване Розп'яття з предстоячими у бічних раменах. Вгорі – Бог-Отець з ангелами, а внизу знаряддя страстей. На зворотньому боці вирізано напис, в якому сказано: «Крест сей... з полковою церквию и всеми утварями ... з его великого государя казни пожалован в полк черниговский Лета 1696 месяца августа 1»[193].

У зібранні Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського є твори давнього золотарства без тавр. 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 Катеринин-ской Черниговской раб божий Іаков Євфимович Лизогуб бунчужний року 1715 априля 14...». Вкладник – 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 повздовжніх осях розміщені 4 карбовані зірки на тлі зеленого оксамиту. Рельєфні узори мають наріжники, на яких гравіровані зображення євангелістів. З 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 бароко[194].

У Чернігівському історичному музеї імені 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) Костянтинович «маляр Дубенський[195]. 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. Мазепа[196]. Освячення собору відбулось на храмове свято Трійці 12 травня (25 за новим

[192] Арендар Г. Срібні оклади Євангелій XVII – XIX століть із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Київ: «Київське товариство «Купола», 2021. С.136-140.

[193] Арендар Г. Церковні старожитності Чернігова XVII–XVIII ст. Скарбниця української культури: Зб. наук. праць. Чернігів, 2002. Вип.3. С. 91.

[194] Арендар Г. Напрестольне євангеліє з Катеринінської церкви. Скарбниця української культури. Зб. наук. праць. Чернігів. 2016. Вип. 16. С. 70-72, іл. на вкладці між с. 86-87.

[195] Туптало Д. Руно оршенное /Підгот. тексту, передмова та коментарі О.Тарасенка. Сіверянський літопис. 2009. №1. С.35-37.

[196] «Не могла старшина підрахувати побожних пожертв ясновельможного» // Пам'ятки України. 1991.№6. С.20-21.

стилем) 1695 р.[197]. Ікону перенесли, ймовірно, в найближчий після Трійці день, коли урочисто шанується Троїцько-Іллінська Богоматір – 20 липня (2 серпня за новим стилем) на святого пророка Іллю[198]. Саме з приводу встановлення ікони в новому Троїцькому соборі І. Мазепа замовив срібну шату великого кіоту. Про цю подію, як визначну, писав у своєму літопису С. Величко 1720 р., вказавши, що це відбулося 1695 р.[199]. Шаті присвячено визначний твір – велика графічна композиція «Дедикація «Кіот срібнокований» 1695-1696 рр.[200]. Про шату кіоту писали автори книг і статей XIX і XX століть. Певний підсумок попередніх публікацій підведені в наших статтях[201].

З 1695 р. ікона «Іллінської Богоматері» з кіотом і шатою знаходились у Троїцькому соборі з правого боку біля першого від вівтаря 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 (Оренбурзькому) краєзнавчому музеї. Згодом повернулась до Чернігова. За час існування зазнала деяких утрат і пошкоджень. Шата кіота має значні розміри 350 х 162 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 пластинок різного розміру і форми товщиною від 0,5 до 1 мм. В центрі знаходилась ікона, до якої безпосередньо під кутом прилягають пластинки трапецієподібної форми (вертикальні 114 х 23 см, горизонтальні 91 х 21 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 карбовані композиції в овальних медальйонах з лаврового листя, присвячені І. Христу та Богородиці[202].

Ліворуч внизу композиція «Різдво Богородиці», над нею «Стрітення», а вище «Введення Богородиці до храму». Справа вгорі батьки Богоматері Яким і Ганна представлені на колінах, а з їх грудей виростають дві гілки з листям угорі, які сходяться до квітки, де у сяйві Марія як мадонна. Нижче композиція «Покрова Богоматері» у східному варіанті. Вони покриває царів і священників. Ще нижче «Благовіщення», де Марія за столом 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 «Коронуван-

---

[197] Черниговский историко-археологический отрывной календарь на 1906 г. Чернигов: Изд. Черниговского статистического комитета, 1905. 12 мая.

[198] Добровольский П.Чудотворная икона Богоматери Троицко-Ильинской Черниговской. Чернигов, 1900. С.15.

[199] Величко С. Літопис. Київ: Дніпро, 1991.Т.2. С.505-506.

[200] Адруг А. Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2017. С.145-151.

[201] Адруг А., Арендар Г. Видатна пам'ятка золотарства. Сіверянський літопис. 1999. №6. С.46-52. Адруг А., Арендар Г. Срібнокарбований кіот пречистої Богоматері. Пам'ятки України. 2009. №1. С.10-12.

[202] Розміри: 50х30 см, 100х24 см, 158х38 см.

ня Марії» та її «Вознесіння», які представлені вище на фігурному бароковому фронтоні вигадливої форми з волютами. Його увінчує монограма «MARIA» в сяйві під короною (символ Вознесіння), яку з обох боків підтримують два ангели, фігури яких з крилами утворюють пружний виразний силует. У центрі нижнього регістру вміщено герб І. Мазепи у пальмовому вінку, який символізує перемоги гетьмана. На кінцях пластинки 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. Все свідчить, що шата створена досвідченими золотарями, які мали великий досвід роботи з сріблом, вміння передавати в цьому матеріалі особливості іконографічних схем і деталей, здатність створити переконливий пластичний варіант графічного задуму авторів проєкту. Ними, на наш погляд, цілком могли бути Іван Щирський та Лаврентій Крщонович. Вони не один раз спільно працювали. Особливо яскраво виявились результати їхнього співробітництва у «Дедикації «Кіот срібнокований». А втілили задум у сріблі досвідчені майстри київського художнього осередку, які досконало володіли техніками і прийомами золотарського мистецтва[203].

У 2010 р. колективом реставраторів Національного науково-дослідного реставраційного центру України в Києві під керівництвом В.М. Голуба[204] проведено комплекс досліджень і реставраційних заходів щодо шати, здійснена реконструкція основи кіота. Каркас 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 звернуто увагу на напис на трапецієвидній пластині кирилицею «Спод» з останньою літерою зверху. Це, мабуть, позначка майстра чи помітка для монтажу твору[205]. В 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 проєкту «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 імені В.В. Тарновського[206]. Побудова загальної ком-

[203] Адруг А., Арендар Г. Срібнокарбований кіот пречистої Богоматері. Пам'ятки України. 2009. №1. С.10-12.
[204] Віктор Голуб, Олександр Головченко, Олександр Орищак, Віталій Курлов.
[205] Такий напис свідчить на користь думки про роботу вітчизняних майстрів.
[206] 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.

позиції 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 вівтаря влаштовано приділ, присвячений батькам Богоматері – Іоакиму і Анні, хоча більшість фрескових композицій розповідають про події із життя Марії[207]. Богоматері присвячена ліва частина іконостасу Спасо-Преображенської церкви в селі Великі Сорочинці на Полтавщині 1732 р.[208].

Таким чином, спільними зусиллями художників-граверів Івана Щирського та Лаврентія Крщоновича (авторів проєкту-замовлення шати кіоту 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. В Чернігівському історичному музеї імені 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 з двох мідних позолочених пластинок у формі флюгера, з'єднаних між собою. З обох сторін прилаштовані срібні овальні медальйони із зображеннями. На одному з них представлена сцена богослужіння. Зазначена дата виготовлення – 6 червня 1786 р.[209]. І.Г. Спаський виділив тип чернігівського банта із вузенької металевої стрічки у дві петлі між двома великими пелюстками, що розходяться догори. До банта підвішували медалі або спеціально виготовлені медальйони. Як приклад можна назвати дукач XVII ст. із зібрання Чернігівського історичного музею імені 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 позолотою[210].

Отже, аналіз попередніх публікацій дозволив зробити висновок, що металопластика

---

[207] Собор Святої Софії в Києві. Автор тексту Г.Н. Логвин. Упоряд. Г.Н. Логвин, Н.Г. Логвин. Київ: Мистецтво, 2001. С.114.

[208] Дорофієнко І., Міляєва Л., Рутковська О. Сорочинський іконостас. Київ: Родовід, 2010. 168 с.: іл.

[209] Петренко М. З. Українське золотарство XVI – XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. С.27-28, 31.

Арендар Г. Значик ніжинського золотарського цеху 1786 р. Скарбниця української культури. Зб. наукових праць. Чернігів, 2016. Вип. 17. С.33-38.

[210] Спаський І. Г. Дукати і дукачі України. Історико-нумізматичне дослідження. Київ: Наукова думка, 1970. 168 с.: іл.

Арендар Г, Гончаренко В., Адруг А. Дукачі у зібранні Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Каталог. Скарбниця української культури. Зб. наукових праць. Чернігів, 2019. С.73-84.

Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть досі спеціально не вивчалась як в 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 окреслено коло пам'яток, які найкраще представляють досягнення художньої обробки металу в одному із давніх художніх центрів України. Монументальне лиття (людвисарство) презентують дзвони і гармати. Встановлено відсутність відомостей про їхнє відлиття у Чернігові. Проте є дзвони, виготовлені 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 кінцівкам стародруків, а й елементам витворів ковалів і слюсарів. Розглянуто показові для того часу гармати з бароковими рельєфними оздобами і геральдичними віршами із 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 виступали як елементи архітектурних споруд, удало доповнюючи задуми зодчих. Установлено, 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 жителями Чернігова. Здійснено поділ творів на групи за місцем виготовлення та майстрами. Звернуто увагу на роботу золотарів за проєктами-замовленнями художників. Саме в них закладались загальна композиція, характерні деталі та стильові своєрідності. Вимоги чернігівських замовників та творчість авторів проєктів-замовлень були визначальними. Зроблено висновок про належність проєктів-замовлень 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 виступали 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 виступали майстри України (їхні 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 Алєксєєв). 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 становить вагомий внесок до скарбниці українського мистецтва.

5. 5. Художня кераміка та гутне скло

Художня кераміка та гутне скло Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть 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. В такому складі це мистецьке явище комплексно ще не розглядалось. Огляд джерел в кожному конкретному випадку проводиться окремо. Будівельна кераміка має такі різновиди: цегла (звичайна і фігурна), плитки для підлоги та черепиця. У другій половині XVII ст. після закінчення визвольної війни та руїни настала пора стабілізації і розвитку економіки. Це сприяло поширенню мурованого будівництва за наявності великих покладів глин високої якості. Хоча в той же час багато споруд ставили із дерева. З цегли в Чернігові тоді зводили культові та цивільні споруди, господарські будівлі. Виробляли цеглу в Лівобережній Україні у невеликих підприємствах – цегельнях, де працювали всього кілька робітників[211]. Для зведення нової споруди чи для ремонтних робіт відкривали окрему цегельню. Слід зазначити, що насьогодні цегельні Чернігівщини XVII – XVIII ст. зовсім не досліджені і навіть не знайдені їхні рештки. Вони відомі лише за писемними джерелами[212]. І. Галятовський у книжці «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 засклепеня церкви Єлецкой и для мурованя трапезы в монастыру Єлецком. Того часу Іоаким Філоненко з Гадяча до Чернигова пришов, цегельник, и в цегельни цеглу за гроши од полковника нанятий робил». Під час роботи він важко захворів і мало не помер. Готуючись до смерті, пообіцяв, що якщо залишиться живим, то буде все робити для потреб монастиря. Свою обіцянку він виконав[213]. 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 прошеніе бывшего тогды игумена Троицкого Лаврентия Крщоновича позволил был владіти оным Козлом для вспоможения

[211] Кошовий О. П. Будівельна кераміка України. Київ: Наукова думка, 1988. С.99.

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

[213] Галятовський І. Скарбница потребная. Галятовський І. Ключ розуміння. Київ, 1985. С.366.

строявшейся Троицкой церкви коштом Барановичовским для привозу кирпича и для воски дров на обжог к печам кирпичным»[214]. 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 другій половині XVII ст. усталених стандартних розмірів цегли не існувало. Найбільш поширеним був такий – 32 х 16 х 8 см. «Приказ каменных дел» у Москві встановив дещо інші розміри – 28 х 14 х 7 см. Поряд з плоскою цеглою вироблялась жолобчаста (литовська, пальчаста) та великорозмірні цегляні блоки[215].

Цегла різних розмірів зустрічається навіть в окремих спорудах, бо її виробляли різні цегельні і, можливо, в різний час. Про це свідчать конкретні приклади. Так, на початку XVII ст. в результаті відбудовчих робіт змінились композиція і форми чернігівської Іллінської церкви XII ст. Тоді надбудували стіни і апсиди. Симетрично над нартексом звели баню. В результаті церква стала трибанною. Була використана жолобчаста тонка цегла розміром 35-37 х 16-17 х 4-4,5 см[216]. Цегла форматом 28-30 х 16-17 х 6-7 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 з такої ж цегли зведено Петропавлівську церкву з трапезною[217]. 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.[218]. За нашими обмірами літа 2003 р., цегла у дзвіниці будинку Колегіуму виявилась кількох форматів. Зустрічається розмір 37 х 16 х 6 см. У центральній частині – 20 х 28 х 5 см, при вході до дзвіниці всередині зовнішньої арки 30 х 16-7 см, а на південно-східному фасаді цегла має розміри 30 х 16 х 7 см. У чернігівській Катеринінській церкві вжита цегла форматом 36-37 х 17-18 х 5-6 см. Цікаво, що з такої ж цегли споруджено склеп у Благовіщенській церкві на території Дитинця, що дає можливість датувати його зведення одночасно з Катеринінською церквою[219]. У будинку полкової канцелярії в Чернігові жолобчаста цегла має розміри від 34 х 15 х 5 см до 35 х 16 х 5,5 см[220]. У чернігівському Троїцькому соборі розміри жолобчастої цегли коливаються – 30-31 х 15-16 х 6-7,5 см. Для влаштування вінцевого карнизу великого виносу використані плити з цегли розміром 50 х 25-26 х 5,5-6 см, які спираються на металеві консолі (анке-

[214] Мицик Ю. З нових джерел до історії церковного землеволодіння на Чернігівщині XVII–XVIII ст. Сіверянський літопис. 1997. №1-2. С.113.

[215] Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII вв. Москва: Стройиздат, 1967. С.37-38.

[216] Говденко М. М. Іллінська церква в Чернігові. Історія та реставрація. З історії української реставрації. Київ, 1996. С.263-268.

[217] Черненко О. Є. Монументальна архітектура Чернігівщини XVII–XVIII ст. Методичні рекомендації для вивчення та датування мурованих споруд: Посібник. Чернігів: Scriptorium, 2018. С.43.

[218] Там само. С.37, 40.

[219] Там само. С.43.

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

ри). Нижче вставляли пов'язі – металеві смуги ребрами[221]. У будинку П. Полуботка за Стрижнем цегла 34 х 17 х 5 см[222].

Для декоративного оздоблення фасадів монументальних споруд використовувалась фігурна цегла. Спочатку її готували із звичайної обпаленої, яку обтесували і надавали їй потрібної форми. Згодом це робили, обрізуючи сформовану цеглу-сирець. В одній споруді можна налічити до десяти типів фігурної цегли[223]. Фігурну цеглу застосовували для викладення карнизів, пілястр, лопаток, лиштв проймів вікон і дверей. Найчастіше використовували цеглини, у 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 будівель[224]. Для мурування порталів чернігівської Катеринінської церкви застосовано фігурну цеглу, яку витесували на місці із звичайної цегли. Головні об'єми в муруванні «гусьок», четвертний вал і викружка. Винос профілів незначний. На південному порталі споруди зафіксовані обломи із тиньку[225]. Подібно до Катеринінської церкви у порталі будинку полкової канцелярії в Чернігові застосовано профілі із звичайної і фігурної цегли[226]. Згадувані обломи – це архітектурні елементи, які різні за своїми поперековими профілями, розташовані переважно на горизонталях. Гусьок у перерізі протяжного архітектурного елементу утворюється двома дугами, четвертний вал чвертю круга, а викружка частиною круга або більш складною кривою[227]. Такі елементи архітектурного декору фасадів зустрічаються на багатьох пам'ятках архітектури Чернігова та інших міст Лівобережної України.

Традиція вкривати підлоги будівель керамічними плитками була поширена ще за часів Київської Русі. Величні пам'ятки архітектури і мистецтва Чернігова того часу, які збереглись до XVII ст., стали зразками для наслідування. У другій половині XVII – початку XVIII ст. у центральній і східній Україні підлоги великих будівель викладали із 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 (29 х 21 х 7 см) та шестикутні плитки з розміром сторони 14 см[228]. Первісну підлогу на хорах чернігівського Троїцького собору зробили з дощок на лежнях. В основному об'ємі споруди на піщаний грунт поклали таку

[221] Адруг А. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.162.
[222] Там само. С.61.
[223] Черненко О. Є. Монументальна архітектура Чернігівщини XVII–XVIII ст. Методичні рекомендації для вивчення та датування мурованих споруд: Посібник. Чернігів: Scriptorium, 2018. С.41.
[224] Кошовий О. П. Будівельна кераміка України. Київ: Наукова думка, 1988. С.92.
[225] Яблонский Д. Н. Порталы в украинской архитектуре. Киев: Издательство Академии архитектуры Украинской ССР, 1955. С.122.
[226] Там само. С.123.
[227] Архітектура. Короткий словник-довідник. За заг. редакцією А.П. Мардера. Київ: Будівельник, 1995. С.66, 187, 241.
[228] Черненко О. Є. Монументальна архітектура Чернігівщини XVII–XVIII ст. Методичні рекомендації для вивчення та датування мурованих споруд. Посібник. Чернігів: Scriptorium, 2018. С.34.

ж саму жолобчасту цеглу, з якої виконали мурування стін. У XVIII ст. вживали гладеньку цеглу та керамічні плитки (21х21 см)[229]. Цеглою була викладена підлога північних келій чернігівського Єлецького монастиря.

Покрівлі чернігівських будівель другої половини XVII – початку XVIII ст. влаштовували по-різному. Чернігівський Троїцький собор укрили залізною бляхою, Катерининську церкву лемехом дошками, а маківку бляхою. Північні келії чернігівського Єлецького монастиря спочатку мали дерев'яне покриття, яке згодом замінили залізною бляхою[230]. З XIV – XV століть на теренах України поширюється застосування керамічної черепиці[231]. До позитивних якостей цього матеріалу належать міцність, довговічність і стійкість до пожеж. Але вона має велику вагу і хрупка[232]. Черепиця з'явилась на теренах України в XIV – XV століттях[233]. У 1953 р. під час розкопок будинку Б. Хмельницького в Суботові 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. в Новгороді-Сіверському виявлена подібна черепиця. Нею покрили мури Спасо-Преображенського монастиря та підвіконники в галереї. Колір усіх яскраво зелений[234]. Черепиця закріплювалась на схилі даху за допомогою «п'яти» у формі зрізаної піраміди з внутрішнього боку біля верхнього краю[235]. Саме такою черепицею, мабуть, перекрили будинок полкової канцелярії в Чернігові у 1690-х роках. У XVIII ст. будівля зазнала перебудов, і черепичну покрівлю замінили залізною бляхою[236]. Отже, будівельна кераміка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть 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 уставок на фасадах, сюжетні рельєфні композиції та пічні кахлі.

---

[229] Памятник архитектуры XVII ст. Бывший Троицкий собор в Чернигове. Проект реставрации. Киев, 1973. Т.І. Арк.22-38. Говденко М.М. Дві споруди зодчого Йогана Баптиста. З історії української реставрації. Київ, 1996. С.244-251.

[230] Адруг А. К. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.66, 137.

[231] Кошовий О. П. Будівельна кераміка України. Київ: Наукова думка, 1988. С.78-80.

[232] Трусов О. Я. Белорусская черепица XIV –XVIII вв. Советская археология. 1986. №3. С.180-191.

[233] Кошовий О. П. Будівельна кераміка України. Київ: Наукова думка, 1988. С.78-80.

[234] Науковий відчит про командировку в м. Чигирин та Суботів у травні місяці 1953 р. 8 суток. {Електронний ресурс}. Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры. Режим доступа: http: // rusarch / logvin 2. htm.

Юрченко П. Г. Архітектура України після Возз'єднання з Росією (друга половина XVII – 70-і роки XVIII століть). Нариси з історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. Київ, 1957. С.107.

[235] Кошовий О. П. Будівельна кераміка України. Київ: Наукова думка, 1988. С.95.

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

В 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 з гербом І. Мазепи він назвав керамічною плитою з датою[237]. Г.Н. Логвин у першому виданні книжки «Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль» навів розміри і текст напису на дошці з гербом І. Мазепи. На думку автора, рослинний орнамент рельєфу нагадує гравіровані заставки книжки «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 – початком XVIII ст. Він вважав, що спочатку керамічні дошки встановили в Єлецькому монастирі, потім у Новгороді-Сіверському, а згодом у будинку Колегіуму в Чернігові. Опубліковані фото дошки з гербом та «Богоматір з дитиною»[238]. Цей текст автор повторив у скороченому вигляді[239] та майже повністю у другому виданні книжки про історичні міста Лівобережжя. Додано лише фото керамічної дошки із зображенням «Спаса нерукотворного»[240]. В 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 поступив і В.Д. Віроцький, а також зробив висновок про наявність у Чернігові у той час кваліфікованих майстрів[241].

І.М. Ігнатенко датував згадувані керамічні рельєфи рубежем XVII – XVIII століть. 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 видань[242]. В.І. Мезенцев звернув увагу на чернігівські керамічні рельєфи у зв'язку зі знайденням у Батурині в 2011р. фрагменту подібного твору. Він їх розглянув, спираючись на публікації Г.Н. Логвина і І.М. Ігнатенка. Вперше опубліковано фото знайденої частини дошки (на думку автора, закладної із 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 в Чернігові. Цікаво, що В.І. Мезенцев згадує справжні закладні дошки у Білій Церкві і Ромнах (свинцево-олов'яні) і не звертає увагу на те, що дошка з гербом І. Мазепи дуже відрізняється виглядом, розмірами і змістом від згаданих мета-

[237] Там само. С.70.

[238] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1965. С.64, 65, 67, 68, 71, 72, 74.

[239] Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. С.91, 93.

[240] Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль., Москва: Искусство, 1980. С.58, 59, 74, 77, 78, 84.

[241] Віроцький В. Д. Храми Чернігова. Київ: Техніка, 1998. С.75.

[242] Ігнатенко І. Чернігівські керамічні рельєфи XVII – XVIII ст. (Проблеми, історія та реставрація). Міжнародна науково-практична конференція «Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми і шляхи вирішення». Тези конференції. Київ, 1998. С.56-57.

левих. Важливою є згадка про знахідки фрагментів подібних творів у рову Спасо-Преображенського монастиря у Новгороді-Сіверському (розкопки О.Є. Черненко). На думку автора, всі згадані керамічні твори виготовлялись у Чернігові і готовими доставлялись до Батурина і Новгорода-Сіверського у другій половині 1690-х років – початку XVIII ст.[243]. В.П. Коваленко та О.Б. Коваленко назвали знайдений у Батурині фрагмент уламком керамічної закладної дошки, яка за всіма ознаками є аналогією плити з будинку чернігівського Колегіуму[244]. Кольорові світлини керамічних дощок з будинку Колегіуму, їх описи та текст напису на плиті з гербом І. Мазепи подані у виданні про чернігівський Колегіум[245]. О.І. Травкіна торкнулась реставраційно-консервативних заходів щодо керамічних ікон у 1970-х роках і висловила припущення, що вони були первісно пофарбовані[246]. Окремий підрозділ кандидатської дисертації Л.В. Мироненко присвятила фрагменту керамічної дошки дворової церкви І. Мазепи у Батурині, яку авторка назвала «закладною». Вона також описала чернігівську дошку з гербом І. Мазепи і підтримала І.М. Ігнатенка в тому, що дерев'яну форму для керамістів зробили гравери чернігівської друкарні[247]. 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 у місцевих майстернях за допомогою форм з дерева. На думку дослідниці, на керамічних іконах відтворені сюжет «Спас на убрусі» та скорочений варіант іконографічного типу «Панахранта» (Печерська або Свенська ікона Богоматері)[248]. Треба зазначити, що А.В. Колупаєва у публікації 2012 р. визначила цей іконографічний тип як поясне зображення Богоматері Панахранта (Пречиста, Всемилостива)[249].

Таким чином, наукове вивчення чернігівських керамічних дощок почалось у 1955 р. Важливе значення мали публікації Г.Н. Логвина, на які спирались наступні дослідники,

---

[243] 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. праць. Київ-Глухів, 2012. Вип.5. С.176-188. Когут З., Мезенцев В., Коваленко В., Ситий Ю. Розкопки на садибі Іоанна Мазепи та фортеці Батурина у 2011 р. Торонто: Видавництво «Гомін України», 2012. 27 с.: іл.

[244] Коваленко В., Коваленко О. Фрагмент керамічної закладної дошки з церкви на заміській резиденції І. Мазепи на Гончарівці в Батурині. Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наукових статей. Київ, 2012. Вип.21. Ч.1. С.86-92.

[245] Чернігівський Колегіум. Авторський колектив О. Левченко, О. Степанова, О. Травкіна. Чернігів: Видавець Лозовий В. М., 2012. С.211-213.

[246] Травкіна О. Реставрація будинку чернігівського Колегіуму у 1970–1980-х роках. Карнабідівські читання. Зб. наукових праць. Чернігів, 2019. С.234-243:іл.

[247] Мироненко Л. В. Керамічний комплекс Батурина XVII – початку XVIII ст. Дис. канд. іст. наук: 07.00.04 – археологія. Київ, 2017. С.95-98.

[248] Дядечко О. О. Керамічні ікони Чернігівщини XVII – XVIII ст. Церква-наука-суспільство: питання взаємодії: Матеріали дев'ятнадцятої Міжнародної наук. конф. (26-28 травня 2021 р.). Київ, 2021. С.307-311.

[249] Колупаєва А. До історії церковно-обрядової кераміки в Україні (XI – початок XXI ст.). Народознавчі зошити. 2012. №3 (105). С.477-478.

часто повторюючи і його помилкові твердження. Дослідниками були висловлені різні погляди на ту чи іншу проблему. Можна підтримати думку авторів про датування згаданих керамічних творів кінцем XVII – початком XVIII ст., виготовлених у Чернігові. Напрямами нашого дослідження є іконографія керамічних ікон, первісне їхнє 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 І. Предтечі на дзвіниці і потрапила на початку 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 / І-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 Новгороді-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 і видовженої форми у бічних частинах, подібно до графічних композицій на сторінках стародруків. Вертикальна композиція має розміри 60 х 46 см, а з рамкою 70 х 60 см. Рамка має ширину 5-6 см, верхня і нижня її частини без оздоблень[250]. Композиційна площина 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 представлялась у застав-

[250] Отчет о проведении консервации керамических икон памятника архитектуры XVIII в. – Коллегиума в г. Чернигове. Киев, 1971./ НАІЗ «ЧС», документ. фонд, КН. – 1174, ДФ 998. Арк. 2,3.

ках, кінцівках та в рамках титульних аркушів. Зразками для автора ескізу дошки могли бути ілюстрації до «Анфологіона» (Львів,1643 р.) і особливо ксилогравюра 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 із «сницарів», які працювали над іконостасами. Адже рука вправного майстра тут не відчувається. Хоча в Чернігові у той час сформувався важливий осередок різьбярства[251]. Вже згадувалось, що керамічна ікона «Спас нерукотворний» із ніші в інтер'єрі будинку Колегіуму демонструвалась на виставці XIV Археологічного з'їзду (Чернігів, серпень 1908 р.). На початку XX ст. вона знаходилась у Чернігівському єпархіальному давньосховищі[252]. Подальша доля її поки що невідома.

Керамічні дошки із зображенням Богоматері з дитиною ідентичні і мають розмір 64 х 48 см, без керамічної рамки 52 х 34 см. Товщина 6,8 см. Під час проведення консервацій-них заходів у серпні 1971 р. на рамі були знайдені залишки цементно-піщаного тиньку і багато білої олійної фарби, а також зеленої, голубої і червоної. Під втратами верхнього шару кераміки колір такий самий, тобто зроблено все із одного матеріалу[253]. Більшість авторів відносять виготовлення керамічних дощок до кінця XVII – початку XVIII ст. З цим можна погодитись. Уже згадувалось, що керамічні ікони, можливо, первісно були розфарбовані у 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. Аксамитова[254]. 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. Мазепи[255]. Як вважав І.О. Ігнаткін, рука московського зодчого відчувається не лише в будинку Колегіуму, а і в інших спорудах. Дослідження засвідчили, що поверхню цегляних фасадів будівель України XVII – початку XVIII ст. не тинькували або затирали тонким шаром вапняного розчину (1-3 мм). Таким чином удало використовувались декоративні якості цегли. Подібність фактури і кольору будівельної кераміки (цегли)

[251] Адруг А. Дереворізьблення та іконостаси Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Сіверянський літопис. 2020. №2. С.42-59.

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

[253] Отчет о проведении консервации керамических икон памятника архитектуры XVIII в. – Коллегиума в г. Чернигове. Киев, 1971./ НАІЗ «ЧС», документ. фонд, КН. – 1174, ДФ 998. Арк. 3-4.

[254] Адруг А.К. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.88-92.

[255] Адруг А. Про авторство Катерининської церкви в Чернігові та пам'яток її кола. Сіверянський літопис. 2003. №4. С.32-35.

і теракотових дощок створювали цілісний образ споруди[256]. На нашу думку, вкривати фарбами керамічні твори просто не було потреби. У XVIII ст. споруди за місцевим звичаєм 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 Знамення» вслід за публікаціями в деяких церковних виданнях, у яких це було зазначено неправильно[257]. Деякі автори дотримуються цієї думки і зараз[258]. 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 Знамення». 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 вівтарі дерев'яної Воздвиженської церкви у Дрогобичі, яке П.М. Жолтовський назвав «Богоматір Знамення»[259]. 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.[260]. 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 Богоматері з дитиною перед собою у колі, оточеному променями сяйва[261]. Подібне зображення Богоматері можна бачити в композиціях «Неопа-

---

[256] 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. Київ: Будівельник, 1968. С.8.

[257] Описаниие вещественных и письменных памятников Черниговского епархиального древлехранилища. Прибавления к Черниговским епархиальным известиям. 1908. №11. 15 июля. С.525. С.518-526.

[258] 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.

[259] Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1988. С.75.

[260] Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И.Ленина / Составители Т.Н. Каменева, А.А. Гусева. Москва, 1976. Вып I. С.132, ил.247.

[261] Украинские книги кирилловской печати XVI – XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государсвенной библиотеке СССР имени В.И. Ленина / Составители А.А. Гусева, Т.Н. Каменева, И.М. Полонская. Москва, 1981. Вып. II. Том I. С.293, ил.1656.

лима купина» на сторінках українських стародруків – київських видань «Тріоді пісної» 1627 р. та «Тріоді цвітної» 1631 р.[262], а також львівських видань «Апостол» 1696 р. та «Акафісти» 1699 р.[263]. Ми вже раніше наводили думку Є.К. Рєдіна про те, що ікона чернігівської «Єлецької Богоматері» із харківського Успенського собору являла особливий виклад явлення купини із явною символізацією. До цієї ікони дуже подібне зображення ікони «Єлецької Богоматері» у книжці І. Галятовського «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.[264]. На нашу думку, автор ескізу керамічної ікони звернувся до попередньої іконографічної схеми і в 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 із 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 із 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 Богоматері та її монограми з обох боків. Удало побудована гра складок одягу. Їхні вертикалі йдуть навколо обличчя Богоматері, діагонально перетинаються на грудях і спадають внизу обабіч постаті. Фігури Богоматері й дитини представлені фронтально, обличчя в фас. Обличчя молодої жінки м'яко модельовано з увагою до деталей, а лик дитини представлено в загальних рисах. Жіночі пальці модельовані узагальнено і схематично, що нагадує зображення рук у графічних творах. Зокрема, подібним чином зроблено у гравюрі І. Щирського для Любецького синодика (Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського, інв.№ Ал-330). Богоматір з дитиною у аркуші з орлом[265]. Можливо,

---

[262] Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина / Составители Т.Н. Каменева, А.А. Гусева. Москва, 1976. Вып. I С.215,іл.437; С.221, ил.465.

[263] Украинские книги кирилловской печати XVI – XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина / Составители А.А. Гусева, И.М. Полонская. Москва, 1990. Вып. II. Часть 2. С.186, ил.2083; С. 199, ил.2122.

[264] Адруг А.К. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2013. С.54.

[265] 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. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 900-літтю з'їзду князів Київської Русі у Любечі. Чернігів, 1997. С.191-196.

саме І. Щирський був автором ескізу цієї керамічної ікони, дерев'яну форму зробив управний майстер, який різьбив іконостаси, а відтиск виконав досвідчений місцевий кахляр.

Керамічна дошка з гербом І. Мазепи належить до визначних творів мистецтва, що засвідчило 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 дошкою[266]. Теж саме написав пізніше Г. Полюшко[267]. Вже згадувалось, що В.І. Мезенцев у статті про фрагмент керамічної дошки з Батурина писав і про справжні закладні дошки. Якою повинна бути закладна дошка храму, сказано у «Требнику» митрополита Петра Могили (Київ, 1646 р.). Цьому присвячено «Чин, бываемый на основание 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 церков в честь и память (святого чи святих) ... и положени тут мощи (святого, святих) року мца дня»[268]. Приписів «Требника» дотримувались протягом багатьох десятиліть. Це підтверджує закладна дошка Покровської церкви села Синявка на Чернігівщині (Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського. Інв.№ И-3289). Це – мідна пластина розміром 12 х 13,5 см з гравірованим текстом напису, схема якого і зміст повністю наслідують «Требник» 1646 р. Дошка датована 4 жовтня 1706 р.[269]. В Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського зберігається колекція закладних дощок з різних міст і сіл Чернігівщини XVII – XVIII століть. Вони майже однакові за розмірами, переважно мідні, але є й олов'яні[270]. 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 такими словами: «Над тисяща и симсотном року здать начася и втором поспишеством божиим скончася». Тут зазначено початок і завершення будівництва церкви І. Предтечі у верхньому ярусі дзвіниці. Варто зауважити, що з часів Київської Русі писали в літописах і говорили про будівництво мурованої споруди «здати» і «создавати» (будувати) мурована споруду. Слово «здо» означало глину – матеріал для вироблення цегли. У давньоруських літописах розділяли поняття «создал» – збудував мурована споруду, а будівлю з дерева «поставил»[271]. Таким чином, цілком слушно в напису на керамічній дошці з гербом І. Мазепи вжито слова «создан» и «здати», бо мова йде про мурована споруду. Якщо

[266] Адруг А. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.73-74.

[267] Полюшко Г. Герб гетьмана Івана Мазепи. Київ: ВД «АДЕФ» Україна», 2015. С.36.

[268] «Требник» митрополита Петра Могили. Київ, 1646. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української православної церкви, 1996. Част. 2. С.43.

[269] Ситий І. Закладна дошка Покровської церкви села Синявка часів чернігівського архієпископа Іоанна Максимовича. Скарбниця української культури. Зб. наукових праць. Чернігів, 2010. Вип. 12. С.176-181.

[270] Ситий І. Церковна старовина. Чернігів, 2001.С.4-5.

[271] Асеев Ю.С. Архитектура древнего Києва. Київ: Будівельник, 1982. С.11. 160 с.іл.

припустити, що згадувана подібна дошка з Батурина була такого ж розміру і 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 І. Мазепи дошку закрили тиньком. Так вона простояла до початку 1950-х років, коли під час реставраційних робіт її відкрили і 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 виступаючі частини рельєфу становлять із загальною площиною єдине ціле і зроблені одночасно. Згодом сліди тріщини зробили непомітними. Дошка має форму ледь вертикально видовженого прямокутника розміром 68 х 58,5 см. Товщина 4,8-5 см[272]. Текст напису на дошці неодноразово, в тому числі й нами, публікувався. Напис розміщений зверху і знизу композиції. Вгорі два рядки і чотири в долішній частині. Читати його треба як книжку зліва направо і за рядками згори донизу.

Сей храм создан Божиим Благословєніємь
Прещедрим даянієм и иждивєнієм от
Яснє Вельможного Пана Іоанна
Мазепы славного войск Росийских Гетмана
Надтисяща в семсотном Року здат начаса
А в втором Поспишеством Божиим Скончася

У центрі композиції рельєфне зображення герба І. Мазепи (Курч) у вигляді хреста з роздвоєною верхньою частиною і загнутими догори кінцями внизу. Над нижньою горизонтальною частиною обабіч вертикалі хреста півмісяць і зірка із шістьма променями. Літери навколо хреста – це початкові букви слів, які свідчать про офіційний статус І. Мазепи. Читаються зверху вниз і зліва направо. «**І**ван **М**азепа **Г**етман **В**ойска **Є**го **Ц**арского **П**ресветлого **В**еличества **З**апорожского». Герб оточений соковитим рельєфним вінком з лаврового листя. Він перев'язаний стрічками навхрест у чотирьох місцях. Площина з обох боків заповнена квітами і 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.[273]. Часто біля зображень гербів вміщувались вірші, які називали гербовими. У чернігівському виданні «Зерцало від писання божественного» 1705 р. вміщено вірш на герб І. Мазепи.

[272] Мезенцев В. І. Закладна дошка домової церкви І. Мазепи в Батурині та керамічні рельєфи Чернігівщини рубежу XVII-XVIII ст. Сіверщина в історії України. 2012. Вип.5. С.180.
[273] Полюшко Г. Герб гетьмана Івана Мазепи. Київ: ВД «АДЕФ» Україна, 2015. 68 с.: іл.

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.

Від Якова[274] 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 удостоїть жити, де ангельські ліки (тобто в раю)[275].

Загальна побудова композиції керамічної дошки, чітке й ретельне опрацювання деталей, графічність, об'ємна рельєфність, побудова і окреслення шрифту свідчать про роботу визначних майстрів. Маються на увазі автор проєкту-замовлення твору, різьбярі на дереві, що виготовили форму, та кахлярі, які зробили відтиск. На нашу думку, автором проєкту-замовлення міг бути художник і гравер І. Щирський. Він був тісно пов'язаний з Чернігівщиною і Черніговом, активно співробітничав з 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.)[276]. Не треба відкидати можливість участі і цього разу Л. Крщоновича. Дерев'яну форму могли зробити «сницарі», які різьбили іконостаси для чернігівських храмів. Можливо, разом з білоруськими майстрами[277]. До виконання шрифтових написів на дошці могли залучити і граверів з друкарні, проте це міг зробити і сам І. Щирський. Для форми зазвичай використовували деревину місцевих порід груші чи яблуні. Відповідальну роботу з формування, відтиску у формі, доведення до остаточного завершення по сирій глині та випалювання у печі виконували місцеві кахлярі.

Отже, на сьогоднішній день збереглися керамічні ікони «Богоматір з дитиною» та «Спас нерукотворний» на фасаді дзвіниці чернігівського Борисоглібського монастиря, 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 монастиря (нині в Історико-культурному музеї-заповіднику «Слово о полку Ігоревім»). Керамічна дошка з гербом І. Мазепи з південного фасаду

[274] Яків – біблійний персонаж, син Ісаака. З родоводу І. Христа в євангелії від Матвія.
[275] Іван Мазепа. Упорядкування та передмова Валерія Шевчука. Київ: Веселка, 1992. С.104.
[276] Адруг А. Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2017. С.145-148.
[277] Адруг А. Дереворізьблення та іконостаси Чернігова другої половиини XVII – початку XVIII ст. Сіверянський літопис. 2020. №2. С.42-59.

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 століть 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, з яким поєднувало використання вже перевірених на практиці матеріалів технологічних процесів. Навіть до першої половини XX ст. на теренах Чернігівщини зберігалась значна кількість кахляних печей. Це свідчить про широко розвинене протягом довгого часу виробництва керамічних творів[278]. У другій половині XVII ст. Чернігів став важливим осередком гончарства. Майстри освоїли виробництво полив'яних кахель для оздоблення печей. Установлення такої печі в хаті і мурованого комина до неї в сінях коштувало 4 крб. Сума на той час не маленька[279]. 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 Стрижнем у світлицях і спальнях у 1724 р. знаходились печі із зеленими кахлями. В інших його маєтностях були печі з білими кахлями[280]. На плані 1781 р. будинку полкової канцелярії в Чернігові показані прямокутні в плані печі у східних і західних кутах чотирьох камер. Вони видовжені по осі схід–захід і топились із сіней[281].

Як влаштовувався обігрів монастирських приміщень, можна бачити на прикладі дослідження і реконструкції двох кахельних печей північних келій чернігівського Єлецького монастиря. Робота була проведена в 1950-х роках під керівництвом архітектора-реставратора І.В. Ільєнко. Планувалось після відновлення келій розмістити там музейну експозицію, присвячену народному побуту та декоративному мистецтву XVII ст. Проведеними дослідами встановлено, що основною системою опалення келій у той час була комбінація каміна і печей. Топились вони із сіней, і тому в приміщеннях підтримувалась чистота. Піч кінця XVI – початку XVII ст. у західній келії центральної частини корпусу має фундамент 225 х 214 см. Підмурок складається із червоної цегли в 6 рядів, які під-

---

[278] Спаська Є. Кахлі Чернігівщини (XVIII – XIX ст.). Попереднє звідомлення. Київ, 1927. С.3.

[279] Колупаєва А. Українські кахлі XIV – початку XX ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість. Львів, 2006. С.150, 152.

[280] Милорадович Г. Книжка пожиткам бывшаго 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. Смесь. С.2-63.

[281] Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. Москва: Стройиздат, 1967. С.85,87.

Адруг А. К. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.37.

креслюють білі лінії розчину між ними. Для відтворення печі використані знайдені цілі кахлі і їхні фрагменти. Рельєфні кахлі майже квадратної форми (203 х 228 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» і аналогіях реконструйовано завершення печі. «Городки» рослинно-геометричної форми загострюються догори і створюють чіткий ритм по горішньому периметру, перегукуючись з чергуванням вертикальних рядів кахель на фасадах. Піч завантажується паливом через камін і має лави з довгого і короткого боків. У південній келії східної частини корпусу реконструйована в натурі піч кінця XVIII ст. з білими розписними кахлями. В плані вона має розміри 100 х 98 см. Знайдені кахлі із світлої біло-рожевої глини з коричневим контуром малюнка і розписані стилізованим рослинним орнаментом зеленого й жовтого кольору на білому тлі. За віднайденими зразками були відтворені основні типи кахлів – плоска плитка, валик, фриз і карниз[282].

Колекції чернігівських кахель із розкопок різних років зберігаються у Чернігівському історичному музеї імені 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 композицій[283]. На думку Л.І. Виногродської, кахлярство в Чернігові зародилось наприкінці XVI – початку XVII ст. У другій половині XVII ст. переважна більшість кахлів виготовлена у місцевих майстернях. Про це свідчить однаковий склад глини. Більшість кахлів укриті зеленою поливою є і поліхромні. У кінці XVII – початку XVIII ст. збільшується кількість кахель без поливи, що пояснюють розширенням кола замовників. Кахлі з рельєфним орнаментом, укриті зеленою поливою, мають розміри 22 х 22 см, карнизні деталі 21,5 х 13 см, завершення у вигляді хрестів 7 х 8 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 особливостями[284]. Під час розкопок друкарні чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря в кінці XX – початку XXI століть виявлені залишки двох печей, нижня частина яких викладена з цегли розміром 29,0 х 16,5 х 6,5 см. Зібрано біля 430 кахлів та їхніх фрагментів, які дозволяють відтворити цілий комплект для печі з лицевих, пояскових, карнизних, наріжних кахлів та коронок, що завершують композицію. Використана червона глина жовтого відтінку

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

[283] Дякуємо Ю.М. Ситому за надані відомості.

[284] Виногродська Л. І. Чернігівські кахлі XVII – XVIII ст. Чернігівська старовина. Зб. наукових праць, присвяч. 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.75-83.
Виногродская Л. И. Новые данные о черниговских изразцах (по материалам раскопок в Ильинском монастыре в 1992 г.). Археологічні старожитності Подесення. Чернігів, 1995. С.30-31.

з домішками піску. Всі кахлі коробчасті із зеленою поливою і без неї, мають рельєфний рослинний та родинно-геометричний орнамент. Автори публікації вважають, що віднайдені кахлі виготовлені в Чернігові місцевими майстрами у другій половині XVII ст.[285].

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 з 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. Форму разом з глиною обертали на гончарному крузі, і майстер пальцями рівномірно вводив масу в заглибини форми. Пластинки для чільних дощок кахлів нарізали дротом за міркою із заздалегідь підготовленого стовпчика обробленої глини. Прирізали краї пластинки з глини і приліплювали до неї по периметру із зворотного боку румпу, яку на Чернігівщині називали «клобуком». Румпа робилась окремо на гончарному крузі як циліндр без дна і формувалась пальцями за формою чільної пластинки, яка часто була квадратною. Далі вкривали кахлю по черепку зеленою поливою або вкривали побілом, розписували ріжком, випалювали в печі, обливали свинцевою прозорою поливою і знову випалювали при температурі 960–1050 градусів. Кахлі без поливи обпалювали лише один раз (850–900 градусів)[286]. Форми з дерева для кахлів робили різьбярі, які різьбили іконостаси, дошки для вибійки і пряників. Тому в орнаментиці кахлів зустрічаються мотиви, запозичені із інших видів декоративного мистецтва. Вироби вітчизняних кахлярів замовляли до Польщі, Молдови, Москви. Важливе місце посідало кахлярство Чернігівщини, а авторитет досвідчених місцевих майстрів був загальновизнаним[287]. Як відзначають дослідники, процес поширення кахлів на Чернігівщині відповідав усім тенденціям, характерним для Східної Європи[288].

Довгий час дослідники не знаходили в Чернігові місця роботи гончарів та їхні виробничі споруди. Лише у 1991 р. в Чернігові по вулиці Пролетарській (нині князя Чорного), 7 на території посаду XVII–XVIII століть знайдені залишки гончарного горну. Він врізаний у тіло валу X ст. та материк завглибшки на 1,8 м від сучасної поверхні землі. Горн зроблений з глинобитної цегли, мав два яруси, а в плані нагадував краплю. Устям орієнтований на південний схід. Випалювання продукції здійснювалось на верхньому ярусі. Розміри топкової камери 3,0 х 1,6 м. Керамічний матеріал із обпалювальної камери представлений фрагментами глечиків, горщиків, мисок, покришок і макітр. Це – типовий на-

[285] Василенко А., Руденок В. Кахлі з розкопок друкарні чернігівського Іллінського монастиря кінця XX – початку XXI ст. Чернігівські старожитності. Зб. наукових праць. Чернігів, 2016. Вип. 4(7). С.31-35.

[286] Спаська Є. Ганчарські кахлі Чернігівщини XVIII – XIX ст. 4-й етюд з циклу «Чернігівське ганчарство». Київ: Видавництво київського краєвого сільгоспмузею та П.П.П. Виставки, 1928. 30 с.: іл.
Колупаєва А. Українські кахлі XIV – початку XX ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість. Львів, 2006. С, 243, 244, 252.

[287] Лащук Ю. П. Українські кахлі IX–XIX ст. Ужгород, 1993. С.30, 33.

[288] Ситий Ю. Місце Чернігівщини у процесі поширення кахлів у Східній Європі. Сіверянський літопис. 2007. №1. С.27-32.

бір керамічного кухонного і 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 (нині Княжа), 7 зафіксовано ще один гончарний горн із цегли-сирцю розміром 3,15 х 2,4 м. Датують його існування кінцем XVII серединою XVIII століть. Таким чином, виявлено дві традиції побудови горнів і визначено територію, де знаходилось виробництво чернігівських гончарів у XVII – XVIII ст. Це – район Третяка[289]. Ці два горни розміщувались приблизно в 10 м один від одного на незаселеній територія між Дитинцем та Єлецьким монастирем. Саме тут, вірогідно, могли бути виготовлені і випалені кахлі для чернігівських споруд, а також керамічні ікони і дошка з гербом І.Мазепи для Чернігова, Новгорода-Сіверського і Батурина. В Чернігівському історичному музеї зберігаються деякі пам'ятки, що походять із цих горнів. Це – зелена кахля із 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, в галузі художньої кераміки Чернігова зазначеного періоду створено визначні твори, які стали вагомим внеском в українське мистецтво.

Стиль епохи виразно виявився у творчості гутників – майстрів, які видували скло. Українське гутне скло – це своєрідне і яскраве явище мистецтва. Як зазначають дослідники, найважливішим осередком гутництва стала Чернігівщина, де у XVIII ст. діяло понад 120 таких підприємств[290]. У вживанні терміну «гутне скло» виділяють три аспекти. В першому випадку так називають давнє виробництво скла XVII–XVIII ст. від назви склоробної майстерні – гути. 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 гутними[291]. Описи рухомого майна чернігівського полковника Павла Полуботка 1724 р., генерального бунчужного Якова Лизогуба 1724 р., чернігівської кафедри 1739 р., архімандрита чернігівського Єлецького монастиря Тимофія Максимовича 1749 р., чернігівського Єлецького монастиря 1754 і 1762 років свідчать про широкий асортимент скляного посуду різного призначення – для зберігання і пиття горілки, пива та вина. Часто зустрічаються згадки про погребці-пуздерки, в яких перевозили посуд з напоями під час подорожей[292]. Вироби гутників набули широкого поширення серед народу, у побуті козацької старшини, заможних міщан та в монастирях.

[289] Ситий Ю., Калашник Є. Чернігівський гончарний осередок козацької доби у світлі археологічних матеріалів кінця XX ст. Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Збірник наукових статей. 2013. Вип.22, ч.1. С.129-136.

[290] Рожанківський В. Ф. Гутне скло. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969. С.46.

[291] Петрякова Ф. С. Українське гутне скло. Київ: Наукова думка, 1975. С.6.

[292] Модзалевський В. Гути на Чернігівщині. Київ, 1926. С.154-171. Гутницькі родини – Скабичевські, Богинські (Чумаки), Білозерські, Іваницькі. Мешкали в спеціально влаштованих слобідках.

Склоробні майстерні – гути працювали там, де в достатній кількості було дерево, пісок та проточна вода. Займались цим у багатьох місцях на Чернігівщині. Серед гутників було чимало переселенців з Правобережжя, Литви та Росії. Гути являли собою дерев'яні повітки з високим дахом. Власне гутою називали будівлю, в якій варили скло. Кожна піч мала одну чи кілька «дойниць» – вогнетривких горщиків для топлення скляних мас. Виробництво доволі складне і тому вимагало професійної спеціалізації. Гутники видували скло, шулярі готували дрова і 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» із вогнетривкої глини. Мешкали також і учні. Чернігівські гути виробляли багато віконного скла різного розміру і форм. Часто зелене, а також біле поташне і кришталеве. Робили багато спеціального посуду для аптек України і Росії. Продавали готову продукцію у різних українських містах, а також у Білорусі й Росії[293]. Серед багатьох типів посуду виділяються пляшки-штофи, які стали типовою бароковою формою. Вони використовувались у панському, козацькому та селянському побуті. Первісна їхня форма – призма, яка може мати квадратну чи прямокутну форму. На Чернігівщині переважали штофиу вигляді високої призми з наближеною до квадрата. Забарвлення штофів кольорів білої і зеленої води, золотаво-жовті і жовто-зелені відтінки. Чистий тон не властивий, а форма пасувала до хат і скринь. Надавали їм свідомо непропорційної форми. Дещо пізніше набувають поширення скляні пляшки у формі ведмедиків[294]. Варто зазначити, що стиль бароко був своєрідно інтерпретований гутниками у поєднанні з давніми традиціям[295].

Отже, аналіз попередніх публікацій дав можливість зробити висновок, що художня кераміка і гутне скло Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть до цього часу спеціально не вивчались. Оголошена тема відображена в літературі недостатньо і фрагментарно. Тому дослідження художньої кераміка і гутного скла зазначеного періоду набуває актуальності і 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 і склепіння, а із фігурної цегли різної форми викладався архітектурний декор фасадів, які спочатку не вкривались тиньком. Окремі цеглини разом з теракотовими і полив'яними плитками становили підлогу споруд. Черепиця із зеленою поливою йшла для покриття споруд (наприклад, будинок полкової канцелярії в Чернігові) та окремих елементів будівель і суттєво доповнювали їхній художній образ. Архітектурно-декоративна кераміка представлена деталями оздоблення у вигляді керамічних вставок на фасадах, сюжетних рельєфних композицій та різних видів кахель для печей.

[293] Там само. С.193.

[294] Один з них знаходиться в Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського (Інв.№.И 6348).

[295] Сом-Сердюкова О. Художнє скло. Історія декоративного мистецтва України. Київ, 2007. Т.2. С.255-260.

Провідне місце займають керамічні дошки з будинку чернігівського Колегіуму та інших споруд. Ознайомлення зі станом їхньої вивченості визначило виділення невирішених 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. Встановлено, що композиція «Спас Нерукотворний» відомий в 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 другій половині XVII ст. не тинькувались. Подібність фактури і кольору цегли 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 у книжці І. Галятовського «Скарбниця потребна» (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 – управний 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. В цьому випадку все свідчить про роботу визначних митців. Автором проєкту-замовлення цілком міг бути І. Щирський, можливо, разом з Л. Крщоновичем, у віданні якого знаходилась чернігівська друкарня. Форму виготовили «сницарі» іконостасів. Формування глиняної маси, відтиск, доведення до остаточного завершення в сирій глині і випалювання в печі здійснили місцеві кахлярі, про високий професіоналізм яких свідчать кахляні печі у північних келіях чернігівського Єлецького монастиря і будинку друкарні біля Іллінської церкви. Завдяки знахідкам археологів тепер відомо про існування в зазначений період печей-горнів по вулиці Пролетарській (нині Князя Чорного), №7 та вулиці Кирпоноса, №7 на відстані приблизно 10 м один від одного на незаселеній території між Дитинцем та Єлецьким монастирем. Саме там, мабуть, виготовляли і 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 проєкті, виготовлення форми для відтиску, конкретне втілення в матеріалах. В цьому важливому процесі брали участь художники-гравери І. Щирський та Л.Крщонович, творчість яких суттєво вплинула на формування барокових рис в декоративному мистецтві, різьбярі та керамісти-кахлярі. В кожному із завершених творів органічно поєднані задум, матеріал та конкретне втілення.

У зазначений період Чернігівщина була одним із головних осередків мистецтва гутного скла в Україні. Гутництво і гончарство існували поряд і одночасно, але бувало,

що люди спочатку виробляли скло, а потім переходили до гончарства, як це було в селі Олешня неподалік від Ріпок на Чернігівщині. Важливе значення мала наявність матеріалів – якісної глини та піску. Гончарі робили печі та пристосування для роботи гутників. Виробами із скла користувалися люди різних суспільних станів, і майстри задовольняли запити і смаки замовників. Асортимент виробів був досить великий – від віконного скла і дзеркал до посуду різного призначення для пиття і зберігання напоїв, а також аптечного посуду. Цим ремеслом займались 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.

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

Дереворізьблення мало широке поширення, адже ним оздоблювали меблі, посуд, знаряддя праці, транспортні засоби (вози і сани), прикраси, музичні інструменти, дитячі іграшки. Різьбярі виготовляли дошки для вибійки, форми для вибійки, форми для кахель та керамічних рельєфів (дощок). Архітектурне різьблення –це профільовані і різьблені стовпи, оздоблені різьбленням одвірки, частини перекрить, стелі, сволоки, різьблення віконних лиштв. До наших днів зберігся сволок з різьбленим написом і датою 1688 р.у будинку Феодосія в чернігівському Єлецькому монастирі. В зазначений період Чернігів був важливим осередком окремої галузі мистецтва – різьблення іконостасів для храмів. Жоден з них не зберігся, відомі лише за описами та світлинами. Видатною пам'яткою був іконостас 1672–1676 років 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 і намічається рух догори. Архітектурна композиція і іконографія іконостасу, що мали 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 фусти колонок підкреслюють деструктивність форми, що є характерним для бароко. Використані також прийоми дерев'яної архітектури. Значну твірну роль виконує об'ємне різьблення з дерева, вкрите позоло-

тою. Воно утворювало тіло колонок, покриває площини на світлому синьому тлі і разом з живописними акцентами ікон утворювало яскравий декоративний ефект. Щоправда залишається відчуття деякого перевантаження твору різьбленням. Цей іконостас Єлецького 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, Білорусі та Росії. Про наростання барокових тенденцій свідчать різьблені царські ворота Катеринінської церкви в Чернігові 1715 р. та іконостас чернігівського Троїцького собору 1730-х років. 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 вивчення є описи майна представників чернігівської козацької старшини та їхні портрети, акварель В.Г. Кричевського із зображенням килима з гербом Павла Полуботка. Килими в той час були поширені в житті і 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 обрядових дійствах. Призначення визначало їхню форму і розміри, елементи орнаментального оздоблення, матеріали і техніки виконання. В Україні і Чернігові побутували килими місцевого і 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 у маєтностях П. Полуботка біля Лебедина (нині Сумської області). 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 проєкту-замолення був професійний художник з великим досвідом роботи. Подано тлумачення літер на щиті герба П. Полуботка і вензелів. Представлена гіпотетична реконструкція орнаментації килима на портреті В.А. Дуніна-Борковського. Вважається, що він турецького походження. Варто відзначити високий рівень творів.

Вишивка і гаптування як вид мистецтва існували в Чернігові вже за часів Київської Русі. Про поширеність таких творів у другій половині XVII – початку XVIII століть свідчать заповіти, 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 книжок

та стародруків. Вишивана композиція простирадла дружини прилуцького полковника Г. Галагана близька до графічних рамок сторінок українських і, зокрема, чернігівських стародруків. Установлено, що вишивана «полуботчишина» сорочка створена місцевими майстрами, які працювали за зразками і 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. З-поміж них найбільшої уваги заслуговує композиція «Зішестя Святого Духу» 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 у книжці К. Транквіліона-Ставровецького «Євангеліє учительноє» (Унів, 1696 р.) тлумачення цього сюжету наближається до чернігівського гапту. Визначними творами є єпитрахилі 1713 і 1714 років. У першому представлена композиція «Дерево Єсеєве», яка була поширена в тогочасному українському мистецтві. Маються на увазі гравюри в стародруках, станковій графіці («Дедикація «Кіот срібнокований» 1695 р.), срібні царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору 1702 р. та різьблені з дерева царські ворота з Катеринінської церкви у Чернігові. Воздух з гаптованою композицією «Покладення до труни» початку XVIII ст., за визначенням Т.В. Кари-Васильєвої, створений за участю І. Щирського за зразком антимінса 1697 р., освяченого Чернігівським архієпископом І. Максимовичем. Порівняльний аналіз дозволив встановити, що з тієї ж дошки було надруковано ще кілька антимінсів, які відрізнялися лише написами зверху і внизу композиції. Цікавими зразками є гаптовані денця головних жіночих уборів – кибалок, а також орнаментовані бічні частини сідел і подушки, вкриті червоним сукном. У другій половині XVII – на початку XVIII століть 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 в цьому відіграла творча діяльність І. Щирського.

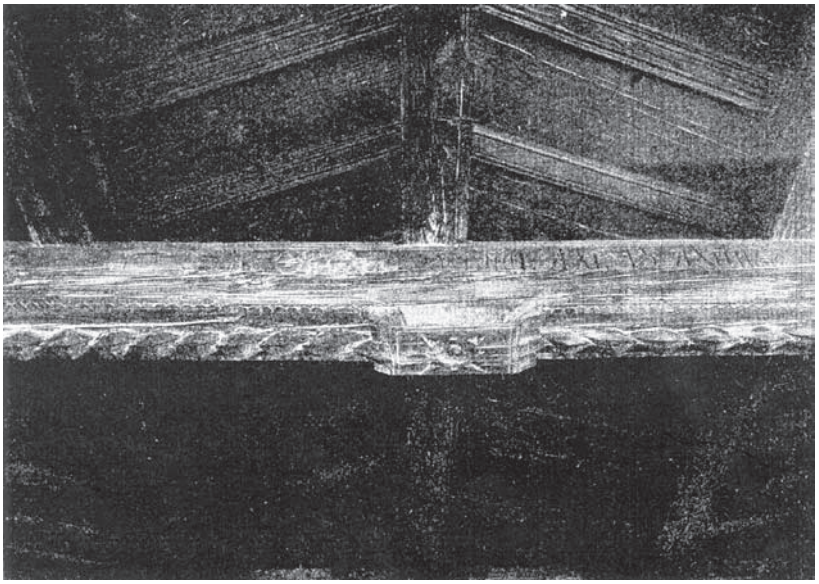
Металопластика Чернігова зазначеного періоду існувала у кількох видах. Монументальне лиття (людвисарство) представляють дзвони і гармати. Дзвін з рельєфними оздобами наданий до Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря мешканцем Києво-Печерського монастиря Іваном Шабеликом 20 березня 1695 р. Визначним твором є дзвін 1720 р., відлитий на замовлення чернігівського полковника П. Полуботка для чернігівської Вознесенської церкви. З одного боку рельєфний герб замовника з абревіатурою, а з протилежного зображення І. Христа з державою у лівій руці. Подібну композицію (у графіці) зустрічаємо у книжці «Молитвослов» (Чернігів, 1692 р.) та у 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 із зібрання Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського з бароковими рельєфними оздобами і геральдичними віршами. Ливарники виготовляли каламарі, освітлювальні прилади, посуд. Набули поширення різні речі і посуд із олова. Твори ковалів доповнювали архітектурні споруди. Ковані двері до риз-

ниці 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, довелось залучити для розгляду твори майстрів із інших міст і країн, які замовляли жителі Чернігова. Твори були поділені на групи за місцем виготовлення та майстрами. Простежено хід роботи від замовлення, створення ескізів майбутніх творів до остаточного втілення у матеріалі. Художні смаки та вимоги чернігівських замовників, творчість авторів проєктів-замовлень стали визначальними, хоча конкретні виконавці вносили і своє розуміння функціонування декоративних елементів у загальній композиції. Замовниками виступали 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 проєктів-замовлень срібних царських воріт 1702 р. для іконостасу чернігівського Борисоглібського собору і срібної шати кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» 1695 р., на нашу думку, належить художникам і граверам І. Щирському та Л. Крщоновичу. Виконавцями виступали майстри з Аугсбурга (Пилип Якоб IV Дрентветт та «SK»), Вроцлава (Готфрід Хайтце і Христіан Ментцель), Гданська (Петер Роде II), Нюрнберга (майстер «СД»), Москви (Петро Алєксєєв). 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 другої половини XVII – початку XVIII століть включав будівельну кераміку – цеглу (звичайну і фігурну), керамічні плитки для підлоги і черепицю для покриття дахів елементів споруд. Архітектурно-декоративна кераміка – це керамічні деталі оздоблення споруд (вставки на фасадах), сюжетні рельєфні композиції та пічні кахлі. В результаті аналізу запропоновано варіант іконографічної схеми керамічної ікони «Богоматір з дитиною». Він спирається на ранній (менш відомий) тип чудотворної ікони чернігівської «Єлецької Богоматері», відомий за однойменною іконою з харківського Успенського собору та її графічного зображення у книжці І. Галятовського «Скарбница потребная» (Новгород-Сіверський, 1676 р.). Висловлено припущення, що автором проєкту-замовлення керамічної ікони міг бути І. Щирський, дерев'яну форму зробив «сницар» іконостасів, а глиняну масу підготував і зробив відтиск з 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 у будинку Колегіуму. Тому не можна стверджувати, що така ж дошка призначалась для споруди з дерева – замкової церкви на Гончарівці у Батурині. У керамічній дош-

ці з гербом І. Мазепи багато спільного з графічними творами того часу. У цьому творі виразно виявились риси бароко. Вірогідно, автором проєкту-замовлення був І. Щирський. Композиція «Спас нерукотворний» часто знаходилась у заставках, кінцівках та рамках титульних аркушів українських стародруків. Зразком для автора проєкту-замовлення керамічної дошки могли служити ілюстрації «Анфологіона» (Львів, 1643 р.) та особливо київського видання «Служба нерукотворному образу» 1680 р. Чернігів у зазначений період був важливим осередком виготовлення кахель для печей. Про здобутки чернігівських кахлярів свідчать відтворені в 1950-х роках кахляні печі келій чернігівського Єлецького монастиря. Археологам удалося віднайти залишки двох печей для випалювання, які знаходились на незаселеному місці між стародавнім Дитинцем (фортецею) та Єлецьким монастирем. На нашу думку, саме там виготовлені і випалені кахлі, посуд, керамічні ікони і керамічна дошка з гербом І. Мазепи для Чернігова, Новгорода-Сіверського та Батурина. В кожному виді декоративного мистецтва Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть виявились риси бароко. Найкраще це видно на прикладі композицій іконостасів чернігівських храмів. В іконостасі Успенського собору Єлецького монастиря можна бачити і ремінісценції ренесансу, а в творах з Катеринінської церкви і Троїцького собору бароко стало переважаючим. Декоративне мистецтво Чернігова зазначеного періоду засвідчило широкі взаємини з мистецтвом інших країн і народів[296].

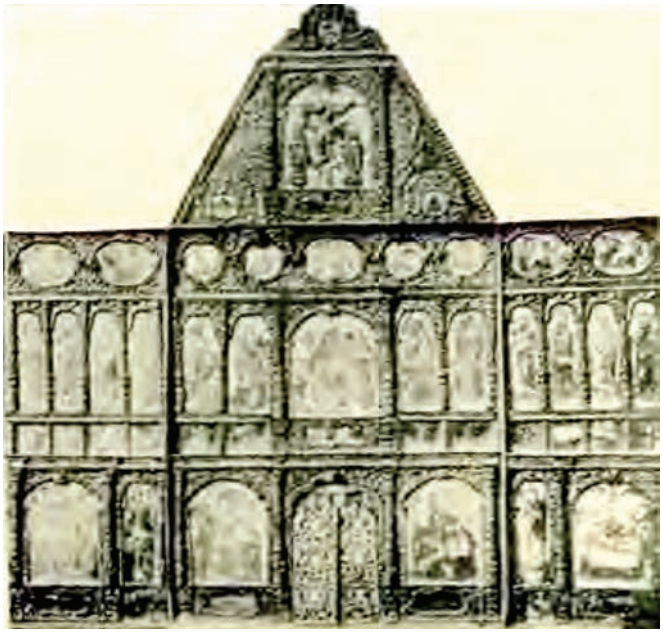
[296] Основні положення розділу опубліковано у наукових статтях та монографії автора: Адруг А. Декоративне мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст. Чернігів: SCRIPTORIUM, 2022. 152 с.: іл.



Сволок у будинку Феодосія. 1688 р. Фото 1908 р. Зберігся не повністю



Іконостас Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові 1672 – 1676 рр. Фото поч. XX ст. Не зберігся



Модель іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври. XVII ст. Не збереглася



Іконостас Чернігівського Троїцького собору. 1730-ті рр. Фото поч. XX ст. Не зберігся



Царські ворота іконостасу Катеринінської церкви в Чернігові. Поч. XVIII ст. Фото поч. XX ст. Не збереглися



Іконостас Введенської церкви Троїцького монастиря у Чернігові. Не зберігся. Фото поч. XX ст.



Іконостас Яківської церкви Єлецького монастиря в Чернігові. Поч. XVIII ст. Фото поч. XX ст. Не зберігся



Килим з гербом Полуботка.
Початок XVIII ст. Не зберігся.
Акварель В.Г. Кричевського. 1918 р.



Зразок вишивки шовком. XVIII ст.



Килим з портрета В.А. Дуніна-Борковського. Поч. XVIII ст.
Реконструкція автора і О.М. Потапенко



Єпітрахиль.
1713 р. Гаптування



Єпітрахиль. 1714 р.
Гаптування



Єпітрахиль.
XVIII ст. Гаптування



Копія вишивки сорочки
П. Полуботка за оригіналом
XVIII ст. Початок XX ст.
Полотно, заполоч, шиття, вишивка.
Полтавський краєзнавчий музей



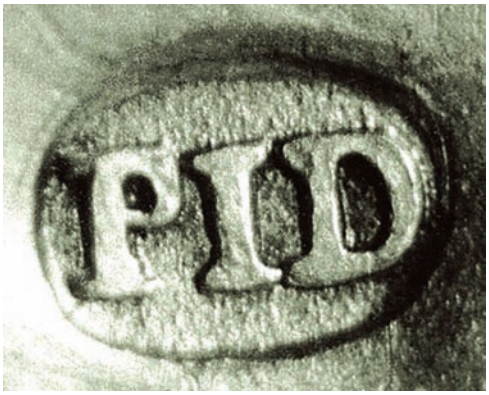
Воздух. Композиція «Покладення до труни»,
перша половина XVIII ст. Гаптування



Композиція «Зішестя Святого Духу» на опліччі фелона. Кін. XVII ст. Гаптування



Майстер Олексій Іванович. Дзвін з гербом П. Полуботка. 1720 р.



Тавро з підписом майстра Пилипа Якоба IV Дрентветта на срібних царських воротах з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р.



Срібні царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Загальний сучасний вигляд



Царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Фрагмент. Єсей



Царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Фрагмент. Цар Давид



Царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Фрагмент. Євангеліст Лука



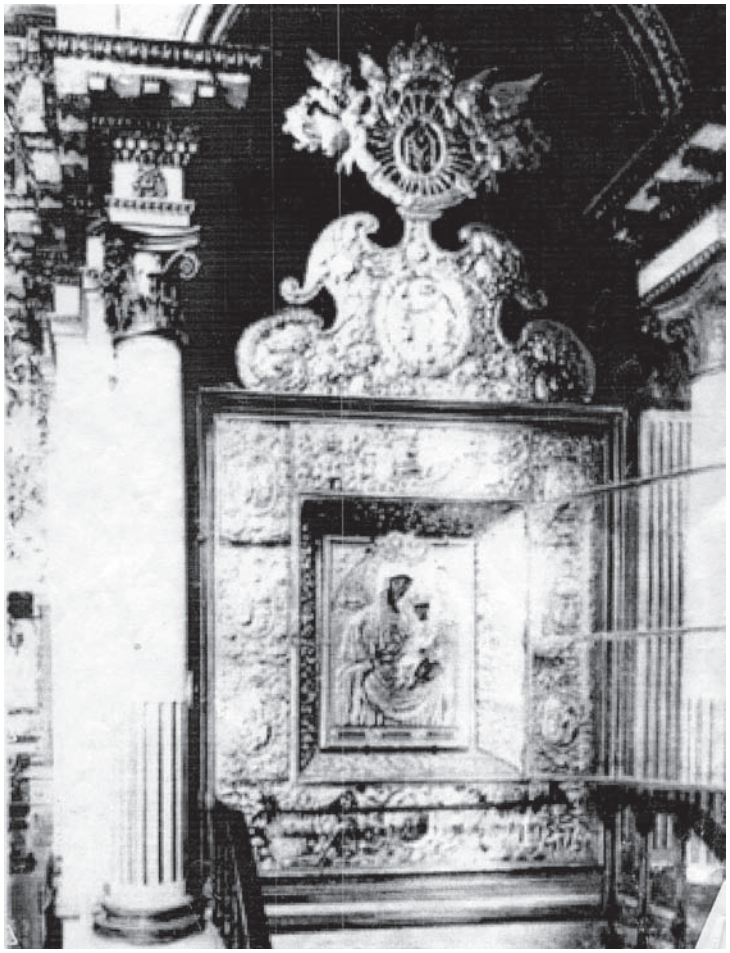
Царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Верхня частина. Композиція «Благовіщення» і Євангелісти Іоанн та Марко



Царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Фрагмент. Князь Гліб



Царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Фрагмент. Євангеліст Матвій



Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», у Троїцькому соборі, 1695 р.. Фото поч. XX ст.



Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Сучасний вигляд



Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Завершення композиції



Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Ліва нижня частина композиції



Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Центральна нижня частина композиції



Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Права нижня частина композиції



Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Покрова Богоматері



Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Введення Богоматері в храм



Невідомий майстер. Посуд з гербом П. Полуботка. Кінець XVII – початок XVIII ст. Срібло, лиття, карбування, гравірування. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Державний історичний музей, Москва



Хрест з гравірованим написом на віку труни Л.А. Полуботка. 1695 р. Срібло, карбування, гравірування. Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній» (НАІЗ «ЧС»)



Меморіальна керамічна дошка з гербом І. Мазепи. 1702 р. Сучасний вигляд. НАІЗ «ЧС»



Керамічна ікона «Богоматір з дитиною» з будинку чернігівського Колегіуму. 1702 р. Сучасний вигляд. НАІЗ «ЧС»



Керамічна ікона
«Спас Нерукотворний»
з будинку чернігівського Колегіуму.
Початок XVIII ст.
Сучасний вигляд.
НАІЗ «ЧС»



Керамічна ікона «Богоматір
з дитиною» з Успенського собору
чернігівського Єлецького монастиря.
Початок XVIII ст.
Сучасний вигляд.
НАІЗ «ЧС»

Мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть у загальноукраїнському та європейському художньому процесі

Розділ шостий

Важливе питання національної і регіональної своєрідності образотворчого мистецтва має особливе значення для вивчення неповторності художнього процесу в межах однієї країни чи європейської спільноти в цілому. В наші дні у зв'язку з розвитком європейської інтеграції це питання набуває особливої актуальності. На думку В.Є. Ясієвича, своєрідність в архітектурі має кілька рівнів. На першому місці постає своєрідність епохи. У багатьох країнах існували одночасно і своєрідно поєднувались різні стилістичні системи. Це, а також традиції і історичні умови та політичні обставини створювали своєрідність і неповторність. По-друге, якщо говорять про національну своєрідність. то мають на увазі зв'язок архітектури зі своєю епохою, ідеологічні і державні вимоги. В межах загальних стилів епохи виділяють національні модифікації того чи іншого стилю. По-третє, в рамках національної своєрідності має місце регіональна неповторність. Її зумовлюють етнічні і географічні відмінності, клімат, природні матеріали, місцеві традиції. Нарешті, велику роль відіграє особиста авторська своєрідність, тобто ступінь таланту авторів творів, художня школа[1]. Розгляд мистецтва Чернігова зазначеного періоду у загальноукраїнському і європейському художньому процесі має деякі відмінності від запропонованого В.Є. Ясієвичем.

Сімнадцяте століття – важливий етап в історії європейського суспільства, культури і мистецтва континенту. Це – час формування капіталістичних відносин у надрах феодальної системи. Найбільші досягнення західноєвропейського мистецтва пов'язані із мистецькими здобутками п'яти континентальних країн – Італії, Фландрії, Голландії, Іспанії, Франції, в яких сформувались національні художні школи. Нерівномірність розвитку держав, непрості відносини різних соціальних сил зумовили складність і розмаїття художньої культури XVII ст. У кожній із цих країн свої особливості розвитку. Але з'являються і певні риси спільності, які дозволяють говорити про цілісний етап в історії західноєвропейського мистецтва. Його вже не можна визначити якимось одним стилістичним поняттям. Навіть у межах окремої країни виділяються різні течії і тенденції. У XVII ст. сформувались дві стилістичні системи – бароко і класицизм. Але треба зауважити, що вони не охоплювали все мистецтво того часу повністю.

Провідною ж стилістичною системою у той час стало бароко, пов'язане переважно з католицькою і феодальною культурами. Воно не обмежувалось лише придворними засадами. Панівним бароко стало у мистецтві Італії, Іспанії, Фландрії, в багатьох країнах Центральної Європи, у Польщі, Литві, Західній Україні. Класицизм постав художньою аналогією раціоналістичної філософії Рене Декарта на теренах Франції. Головною рисою його було звернення до традицій і форм античного мистецтва. У XVII ст. класицизм розвивався у полемічному змаганні з бароко і як цілісна стилістична система існував лише у Франції. У наступному XVIII ст. він став загальноєвропейською стилістичною системою.

[1] Ясиевич В.Е. В поисках национльного и регионального своеобразия. Строительство и архитектура. 1984. №2. С.26-29.

У XVII ст. роль і значення бароко і класицизму не були рівними. Представники бароко не створили цілісної естетичної системи Але цього не можна сказати про класицизм. Художньо-естетична теорія класицизму найбільш яскраво виявилась у «Поетичному мистецтві» Н. Буало, в доктринах французької Академії мистецтв[2]. Отже, у західноєвропейському мистецтві XVII ст. панівною стилістичною системою утвердилось бароко. Лише у Франції другої половини того ж століття почав свій шлях класицизм. Проте ці дві стилістичні системи не вичерпують всього багатства тогочасного художнього процесу. У багатьох країнах сформувались національні художні школи. Без знання особливостей розвитку мистецтва сусідніх країн не можливо зрозуміти своєрідність мистецтва Чернігова зазначеного періоду. Для цього необхідно розглянути мистецтво Польщі, Литви, Білорусі, Росії.

Особливості розвитку польського мистецтва XVII – XVIII століть зумовлені специфікою художньої культури в цілому. Бароко поширилось у Польщі від початку XVII ст. до середини XVIII ст. Виразно виступали два напрямки – загальноєвропейський і національний. Вони постійно змінювались і досягли розквіту саме у XVII ст. У Польщі тоді існував становий поділ культури на шляхетську і міщанську. Всередині дворянської культури існувало розшарування на елітарну, пов'язану з королівським двором і крупними магнатами, і більш демократичну, що відповідала смакам і ідеалам середньої і малоземельної шляхти. Смаки і бажання представників еліти виявлялись у намаганні наслідувати зміну художніх стилів, що поширювались у Західній Європі. Королівський двір часто запрошував звідти майстрів і направляв польських митців до них на навчання. Смакам еліти намагались відповідати магнати і духовенство. Представники середньої шляхти і заможних городян стійко трималися звичаїв, обрядів, побуту, одягу. Все це стало основою для формування культури, яка з кінця XVI ст. дістала назву «сарматської». У мистецтві вона найбільш послідовно виявилась у своєрідності архітектури дрібномаєткових садиб і міських будівель, а в живопису в декоративному тлумаченні «сарматського портрету»[3]. Сарматизм постав як комплекс культурно-історичних явищ за часів пізнього Відродження і бароко. Мається на увазі, перш за все, шляхетський стиль життя, певна система цінностей, стереотипи поведінки, які вплинули на оригінальність польської шляхетської культури і мистецтва. Сарматизм вплинув на формування політичної свідомості української шляхти, яка відстоювала свої регіональні інтереси. Сарматизм відбився у творчості новолатинських поетів, а також письменників українсько-польського літературного пограниччя. До певної міри сарматизм залишив слід в українській історіографії 17-18 століть, наприклад, в Густинському літописі, у творчості В. Сафоновича, С. Величка[4]. Чернігів у 1618 р. увійшов до складу Речі Посполитої. 27 березня 1623 р. король Сигизмунд III надав місту магдебурзьке право. Після Визвольної війни 1648–1654 рр.

[2] Ротенберг Е. Введение к искусству XVII в. Всеобщая история искусств. Москва, 1963 Т.4. С.9-26.

[3] Савицкая В.И. Искусство Польши XVII-XVIII веков. История искусства зарубежных стран XVII–XVIII веков. Москва, 1988. С.177-182.

[4] Сас П.М. Сарматизм. Енциклопедія історії України. Київ, 2012. Т.9. С.459-460.

Чернігів став центром Чернігівського полку. Але економічні і культурні зв'язки продовжувались. Для Чернігова замовляли твори провідних золотарів Гданська та Вроцлава. Старший майстер цеху мулярів і каменярів у Кракові Й.-Б. Зауер зводив у Чернігові Троїцький собор (1679-1695).

До приїзду в Чернігів зодчий побудував у Вільнюсі – шедеврі віленського бароко – костелі Петра і Павла. Розвиток стилю бароко в Литві прийшовсь на час панування крупних феодалів і католицької церкви – друга половина XVII – кінець XVIII ст. Поширенню бароко сприяла діяльність ордену єзуїтів, особливо в будівництві католицьких храмів. На литовське бароко значно вплинула архітектура Італії, а також інших європейських країн. Уплив місцевої архітектури і художників визначили виразні регіональні риси литовського мистецтва[5].

Прояви Ренесансу на теренах Білорусі були спорадичними і часто поєднувались з готикою. Тому бароко в Білорусі стало першим загальноєвропейським стилем, який виявився у всіх видах і жанрах мистецтва. Воно активізувало формування національної художньої школи. Мистецтво Білорусі зазначеного періоду – це не лише бароко, проте саме бароко визначило розвиток білоруського мистецтва XVII–XVIII ст. Тенденції його розвитку суголосні західноєвропейському бароко. Осягнути самобутність білоруського мистецтва неможливо без врахування особливостей політичного і соціально-економічного життя, коли після люблінської унії 1569 р. білоруські землі попадають під вплив Польщі. Саме через польську архітектуру і мистецтво потрапляють із Італії вияви пізнього Ренесансу, маньєризму та бароко. В архітектурі Білорусі відчувається значний вплив віленського бароко. Незважаючи на це, білоруське мистецтво зберегло свою самобутність завдяки візантійській першооснові, яка стала важливим складником у формуванні стилю. Органічний синтез візантійської і західноєвропейської художніх традицій – один із головних чинників унікальності білоруського мистецтва[6].

Проблема стилю російського мистецтва XVII ст. привертала увагу дослідників ще у XIX ст. Термін «московське бароко» вживався часто і в науковій, і в популярній літературі. Як вважають сучасні дослідники, російське мистецтво XVII ст. не тотожне, а лише суголосне ранньому ренесансу. Воно йому відповідає типологічно по суті, а не за формою. У тодішній Росії йшов перехід від середньовічної культури до культури Нового часу. В інших європейських країнах цей процес пройшов значно раніше. Своєрідність перехідного періоду була більш значною в залежності від часової і географічної відстані від осередку італійського Ренесансу. Ренесансне за сенсом мистецтво виступало в одязі із ренесансних, ман'єристичних, барокових, а подекуди і класицистичних форм. При цьому зберігались виразні особливості своєї середньовічної національної основи. Роль барокових елементів в тогочасному російському мистецтві, яке стадіально відповідало Ренесансу, навряд чи може бути визначено категоріями західноєвропейського мистецтва. Використання термі-

[5] Чербуленас К. К. Искусство Литвы. История искусства народов СССР. Москва, 1976. Т.5. С.253-288.
[6] Шматау В. Ф. Уводзіни барока у беларусскай культуры і мастацтве. 2-е выд. Мінск, 2001. С.3-6.

ну «бароко» для характеристики всіх видів і жанрів російського мистецтва другої половини XVII ст. необхідно визнати некоректним. З цим погоджуються і дослідники літератури, хоча саме в літературних творах бароко виявилось найбільш яскраво[7].

Що ж відбувалося тоді у мистецтві українських земель? В архітектурі другої половини XVII – початку XVIII ст. на теренах України виділяються два стильові напрямки. У Галичині, Волині, Подолії постало місцеве відгалуження західноєвропейського бароко. В цьому стилі зводяться католицькі монастирі, а костели часто будуються за зразком римської церкви єзуїтів Іль Джезу 1675 р. (автор проєкту Джакомо да Віньйола). У Наддніпрянщині, Слобожанщині та Північному Лівобережжі в силу ряду чинників поширився інший напрямок, який суттєво відрізняється від європейського бароко. На цих землях після завершення визвольної війни 1648–1654 рр. почався новий важливий етап в розвитку української культури і мистецтва. Починаючи з початку XX ст., цей стиль називали «українське бароко». Дійсно, в деяких спорудах застосовані певні засоби художньої виразності, властиві для бароко. Проте в цілому в українській архітектурі розвивались власні будівельні традиції. В результаті синтезу елементів європейських стилів Ренесансу і бароко на основі глибинних автохтонних засад на Лівобережній Україні у другій половині XVII – початку XVIII століть витворився своєрідний і неповторний стиль[8]. Виразні прояви бароко в тій чи іншій мірі зафіксовані в інших видах українського образотворчого мистецтва на теренах Лівобережної України і Києва у зазначений період. Це засвідчили і автори статей про монументальний живопис, іконопис, живописний портрет, гравюру та декоративне мистецтво того часу, вміщених у третьому томі Історії українського мистецтва (Київ, 2011р.). Стильові ознаки бароко яскраво виявились у тогочасній українській літературі, музиці та театрі. Таким чином, в архітектурі Лівобережної України другої половини XVII – початку XVIII століть на основі місцевих традицій з використанням деяких барокових пластичних засобів сформувався своєрідний національний стиль. В інших видах образотворчого мистецтва стильові особливості бароко виявились більш повно і яскраво.

У рамках національної своєрідності має місце регіональна неповторність. Вона формується завдяки географічному розташуванню, природним умовам, клімату, місцевим художнім традиціям і матеріалам. Чернігівщина знаходиться у північній частині Лівобережної України. Чернігівське Полісся – це частина лісової смуги, яка тягнеться від із заходу на схід від Волині до Сумщини. На півдні лісостепова частина. Чернігівщина мала віддавна багаті водні ресурси. Найбільші ріки Дніпро і Десна. Менші – Сейм, Доч, Стрижень, Остер, Убідь, Мена, Снов, Білоус. Треба згадати озера й болота. Важливе значення мають лісові масиви, які становлять різні породи дерев. Перш за все це сосна, дуб, береза, осика, граб. У південній частині – невеликі ліси. Деревина на Чернігівщині здавна була головним

[7] Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. Москва: Индрик, 2008. С.132-134.

[8] Вечерський В. В. Архітектура другої половини XVII – 70-х років XVIII ст. Історія української архітектури. Київ, 2003. С.192-243.

будівельним матеріалом. З дерева робили також різні речі, знаряддя праці, меблі, посуд, вози і сани. В Чернігові багато церков були поставлені з дерева. Шедеврами української дерев'яної архітектури є Троїцька церква у Пакулі 1710 р. та Вознесіння у Березному 1761 р. Вони знаходились неподалік від Чернігова і до наших днів не збереглися. З дубових колод були викладені фортечні стіни Чернігова. Поширене архітектурне різьблення на дереві. У Чернігові в зазначений період сформувався важливий український осередок різьблення іконостасів для храмів. Для мурованого будівництва виготовляли матеріали з глини, багатими покладами якої славилась Чернігівщина. Чернігівський керамічний комплекс включав будівельну кераміку – цеглу, плитки для підлоги, черепицю, архітектурно-декоративну кераміку, кахлі. Значні запаси якісного піску дозволили Чернігову стати значним центром виробництва художнього гутного скла. М'який помірний клімат, достатня кількість опадів і сонячних днів, родючі землі сприяли заселенню території, проведенню будівельних робіт, заняттям мистецтвом і різними ремеслами. Кліматичні особливості дозволяли влаштовувати дахи із середнім ухилом, що визначало зовнішній вигляд споруд і їхню композицію[9]. Народне житло Чернігівщини належить до північно-українського (поліського) типу і східного підтипу (Чернігово-Сіверське Полісся)[10]. Саме народне житло визначило планову побудову та об'ємно-просторову композицію видатної пам'ятки архітектури – будинок полкової канцелярії (будинок Лизогуба).

На своєрідність мистецтва Чернігова зазначеного періоду великий вплив справили смаки і високий загальний культурний рівень замовників, їхня освіченість і обізнаність з досягненнями мистецтва. Замовниками мистецьких творів у Чернігові зазначеного періоду виступали представники вищого православного духівництва: чернігівські ієрархи З. Прокопович, Л. Баранович, І. Максимович, А. Стаховський, гетьман І. Мазепа, чернігівські полковники Лизогуби, В.А. Дунін-Борковський, П. Полуботок, писар і суддя К. Мокрієвич. Вони формували замовлення, затверджували обрані проєкти. Представники еліти тогочасного українського суспільства здобували освіту в Києво-Могилянському колегіумі (з 1701 р. Києво-Могилянська академія). Це був перший і довгий час єдиний вищий навчальний заклад в Україні і Східній Європі. Навчання продовжувалось 12 років. Існувало 8 класів – 4 граматичних та класи поетики, риторики, філософії і богослів'я. Велика увага приділялась вивченню іноземних мов, а також художньому вихованню. Малювання було майже загальним для всіх студентів, починаючи з основ до малювання фігур і ландшафтів, штрихуванням і фарбами. В Академії сформувалась своя художня школа, про що свідчать оздоблення зошитів із записами лекцій викладачів і графічні тези диспутів. Особлива увага надавалась хоровому співу. Хором керував спеціально запрошений регент, а оркестром – капельмайстер. Вивчали партесний спів, лінійні ноти. У 1650-х роках ректор Л. Баранович організував хорову школу. У навчально-виховному процесі значну роль відігравала академічна бібліотека – унікальне зібрання світового значення[11].

[9] Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. Москва : Стройиздат, 1967. С.30.
[10] Косьміна Т. В. Поселення та житло. Культура і побут населення України. Київ, 1991. С.83-93.
[11] Хижняк З. І. Києво-Могилянська академія. 2-е вид. Київ: Вища школа, 1981. С.105-117.

У Києво-Могилянському колегіумі здобув освіту і майбутній гетьман України І. Мазепа. Він також навчався в єзуїтському колегіумі у Варшаві чи Полоцьку в Білорусі. За сприяння І.Мазепи Києво-Могилянська академія отримала офіційно визнаний статус. За участю І. Мазепи в 1700 р. засновано Чернігівський колегіум. Протягом 1656 – 1659 років відвідав Німеччину, Італію, Францію, а в Нідерландах вивчав артилерійську справу. І. Мазепа писав вірші, грав на музичних інструментах, збирав колекції творів мистецтва, книжок, зброї. Добре володів українською, польською, російською та латинською мовами. Знав також італійську, татарську, до певної міри французьку мову. Проводив велику благодійницьку діяльність, підтримував церковне і цивільне будівництво в різних містах[12]. Павло Леонтійович Полуботок також здобув освіту в Києво-Могилянському колегіумі. У 1679–1681 роках він записав лекції викладачів з різних навчальних дисциплін. Уже тоді виявив зацікавлення книжками. У його чернігівській оселі 1724 р. зафіксовано в окремій скрині 54 книжки латинською і польською мовами, а також твори сучасних йому вітчизняних авторів І. Гізеля, Л. Барановича, Д. Туптала, І. Максимовича. П. Полуботок упорядкував хроніку з історії України. З його родиною пов'язана чудотворна ікона села Рудня. Для чернігівської Вознесенської церкви на замовлення П. Полуботка 1720 р. відлито дзвін з його гербом. В описі майна записані живописні портрети членів родини П. Полуботка, картини різного змісту, в тому числі і китайської роботи У його помешканні було кілька настінних годинників, дзеркала, килими, коштовна зброя, дорогий одяг. Серед майна показова наявність багатьох сувоїв шовку і полотна різного ґатунку і походження. Було багато ювелірних виробів – хрести, каблучки, персні, намиста, срібний і кришталевий посуд, золоті петлиці. У цьому випадку бачимо художньо насичений побут людини того часу[13]. Лише на цих двох прикладах можна бачити високий освітній і культурний рівень тодішніх керманичів держави. Чернігівські ієрархи теж були вихованцями Києво-Могилянського колегіуму, а І. Галятовський і Л. Баранович викладали там. Л. Баранович деякий час був ректором цього навчального закладу. Естетичні уподобання і вимоги замовників мали вирішальне значення для конкретних виконавців, які працювали на території України та інших держав.

На формування неповторності і своєрідності мистецтва Чернігова зазначеного періоду справили вплив і особливості авторського стилю, професійний досвід архітекторів і художників, їхня приналежність до певної мистецької школи чи виробничої організації. Муровані споруди Чернігова у той час зводились за проєктами зодчих з інших країн за участю місцевих майстрів. На запрошення гетьмана України І. Мазепи та інших представників козацької еліти у Чернігові працювали провідні будівничі державного органу Московської держави «Приказу кам'яних справ», заснованого у 1584 р. Працівники Приказу контролювали роботу майстрів і здійснювали підготовку кадрів, запровадили державний стандарт на цеглу і білий камінь. Існує думка про роботу в Чернігові провідних зодчих згаданого Приказу, майстрів високої кваліфікації Д.В. Аксамитова і Й.Д. Старцева.

[12] Станіславський В. В. Мазепа І. С. Енциклопедія історії України. Київ, 2009. Т.6. С.421-426.

[13] Коваленко О. Б. Павло Полуботок – політик і людина. Чернігів: Деснянська правда. Сіверянський літопис, 1996. 93 с.

Згідно з документами, вони були запрошені гетьманом І. Мазепою до Києва, де Д.В. Аксамитов з командою зводив будівлі у Києво-Печерській лаврі, а Й.Д. Старцев збудував Миколаївський та Богоявленський собори. З Києва до Чернігова Д.В. Аксамитова для побудови будинку Колегіуму міг запросити І. Мазепа. Не випадково на південному фасаді будівлі була встановлена меморіальна керамічна дошка з гербом гетьмана. Замовлення на зведення Катеринінської церкви за зразком українських хрещатих храмів від Лизогубів міг отримати Й.Д. Старцев. Обидві споруди відрізняє високий технічний і художній рівень виконання. Катеринінська церква представляє один з провідних напрямків культового будівництва того часу. Будинок полкової канцелярії, зведений Лизогубом як житловий, іншим майстром за зразком українського народного житла «хата на дві половини»[14]. За ініціативи чернігівського архієпископа Л. Барановича і за сприяння гетьманів України І. Самойловича та І. Мазепи в Чернігові у 1679–1695 рр. збудований величний Троїцький собор, який представляє інший напрямок сакрального будівництва на Лівобережній Україні того часу. Л. Баранович особисто запросив для цієї роботи представника краківсько-віленської архітектурної школи Й.-Б. Зауера, який в 1668–1676 роках збудував у Вільнюсі шедевр віленського бароко – костел Петра і Павла. Чернігівський Троїцький собор – це самобутня і оригінальна пам'ятка української архітектури, в якій поєдналися традиції Київської Русі, деякі особливості архітектури краківсько-віленської барокової школи. За зразком Троїцького собору були збудовані собор Мгарського монастиря, а також Миколаївський та Богоявленський собори у Києві[15]. Отже, у Чернігові тоді працювали найкращі професійні будівничі того часу – представники «Приказу кам'яних справ» та краківсько-віленської архітектурної школи. В цьому творчому процесі головну роль відіграли уподобання і вимоги місцевих замовників.

Монументальний живопис Чернігова зазначеного періоду виконували місцеві майстри. Маються на увазі, перш за все, первісні внутрішні і зовнішні розписи чернігівського Троїцького собору. За деякими відомостями, в Троїцько-Іллінському монастирі існувала своя малярня. Про унікальний твір монументального живопису на південному фасаді чернігівської Іллінської церкви написав Д. Туптало у своїй книжці «Руно орошенное» (Чернігів, 1696 р.). Йдеться про композицію «Покрова Богородиці» разом із сонячним годинником[16]. Цей твір, вірогідно, виконав досвідчений гравер і живописець І. Щирський. Варіант чудотворної чернігівської ікони «Єлецької Богоматері» 1690-х років належить пензлю місцевого майстра. Іншу чернігівську чудотворну ікону «Іллінської Богоматері» 1658 р., за свідченням Д. Туптала, написав Григорій Костянтинович, маляр з Дубно – представник волинської школи іконопису. Вона відома лише за фотографією 1911 р. Чернігівський портретний живопис представляє видатний твір «Портрет В.А. Дуніна-

[14] Адруг А. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. С.68-92, 129-141.

[15] Там само. С.141-164.

[16] Туптало Д. «Руно орошенное». Підгот. тексту, передмова та комент. О. Тарасенка. Сіверянський літопис. 2009. №4. С.166.

Борковського», родинні портретні галереї козацької еліти, портретні зображення чернігівських архієреїв, виконані місцевими митцями. Все це свідчить про існування в Чернігові свого визначного осередку живопису[17].

Про кількісний і фаховий склад колективу чернігівської друкарні дає уявлення документ XVIII ст., в якому записано сім робітників, які працювали на харчах чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря у своєму одязі. Подаються їхні прізвища, імена, по батькові, дані про фах, вік і стан здоров'я. Відомості про роботу граверів у Чернігові відсутні. Вони працювали за контрактами з друкарнями різних міст. У чернігівській друкарні друкувались твори багатьох граверів на дереві й міді. Варто виділити творчість видатних майстрів штихеля – Никодима Зубрицького, Леонтія Тарасевича, Івана Щирського, Лаврентія Крщоновича. Цікаво, що в чернігівській друкарні працював поет Іван Величковський – автор яскравих барокових поетичних творів в українській літературі того часу. Отже, в чернігівській друкарні працювали досвідчені майстри, які на сторінках стародруків і на окремих аркушах публікували творчий доробок художників і граверів. У Чернігові 1646 р. побачила світ перша друкована книжка на Лівобережній Україні «Перло многоцінне» К. Транквіліона-Ставровецького, а в 1676 р. вперше на лівому березі Дніпра надрукована гравюра на міді. Цікава знахідка друкарів у Новгороді-Сіверському – використання 13 вставних клейм для заставок. Творчий підхід виявили гравери Н. Зубрицький та І. Стрельбицький у створенні ілюстрацій до перекладеної книжки «Царський путь хреста господнього» (Чернігів, 1709 р.). Оригінальний твір з такою ж назвою побачив світ у Антверпені 1635 р. Всього було створено 38 сторінкових ілюстрацій в техніці гравюри на міді. Н. Зубрицький є автором 14 мідьоритів, інші виконав І. Стрельбицький. Гравери не намагались зробити точні копії композицій у першотворі, а вносили певні корективи.[18]

Багато обдарованих і досвідчених майстрів заявили про себе визначними творами у всіх видах декоративного мистецтва Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Народні майстри оздоблювали різьбленням обладнання жител, меблі, речі і предмети різного призначення. Теслярі виконували архітектурне різьблення на дереві. Високого професійного рівня досягли чернігівські «сницарі», які виконували різьблення іконостасів для чернігівських храмів. У Чернігові сформувався в той час важливий осередок українського різьбярства, про що свідчать такі видатні пам'ятки, як іконостас Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря 1672 – 1676 рр., іконостас Троїцького собору 1730-х років, різьблені царські ворота з іконостасу Катеринінської церкви та інші твори, які не збереглися. Різьбяр Григорій із Чернігова виконував відповідальні замовлення для Києво-Печерської лаври. Килимарством займались «коверні дівчата» у майстерні П. Полуботка в селі Михайлівка біля Лебедина (нині Сумської області). Мабуть, там був витканий килим з гербом П. Полуботка, втрачений у 1918 р. У зазначений

[17] Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2013. 182 с.: іл.

[18] Адруг А. Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2017. 198 с.: іл.

період Чернігів став визначним центром української вишивки та гаптування. У творчості майстринь чернігівського П'ятницького монастиря за ігуменства Фотинії започатковано стиль бароко у вітчизняному гаптуванні завдяки діяльності художника і гравера І. Щирського. Художня металопластика існувала в той час у кількох галузях. У литті дзвонів високий рівень майстерності засвідчив ливарник Олексій Іванович, автор дзвону з гербом П. Полуботка 1720 р. для чернігівської Вознесенської церкви. Твори чернігівських золотарів не збереглися. Тому розглядались твори, виконані на замовлення для Чернігова. Вірогідно, київські золотарі виконали замовлення І.Мазепи – визначний твір, шату кіоту чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері» 1695 р., а проєкт-замовлення належить І. Щирському та Л. Крщоновичу. У визначному європейському центрі ювелірного мистецтва – німецькому місті Аугсбург створені срібні царські ворота для іконостасу чернігівського Борисоглібського собору 1702 р. Проєкт-замовлення царських воріт утілив у матеріалі представник знаного сімейства золотарів Дрентветтів Пилип Якоб IV Дрентветт. Інший аугсбургський майстер «SK» виконав шату Євангелія 1689 р. на замовлення писаря і судді Карпа Мокрієвича. Майстер «СД» із Нюрнберга є автором срібної тарілки з гербом В.А. Дуніна-Борковського. Польські ювеліри працювали як для продажу своїх виробів, так і виконували окремі замовлення. Вроцлавські знані майстри Готфрід Хайнтце та Христіан Ментцель виконали замовлення В.А. Дуніна-Борковського та Я. Лизогуба. Замовлення для Чернігова виконували видатні золотарі із Гданська Петер Роде II та Христіан Шуберт II. Отже, замовлення із Чернігова виконували провідні ювеліри України, Німеччини та Польщі. Керамічний комплекс Чернігова зазначеного періоду становив кілька напрямків творчої діяльності і в кожному з них чернігівські майстри виразно виявили свої здібності і високий професійний рівень робіт. Широкий асортимент якісної будівельної кераміки (цегла, керамічні плитки для підлоги, черепиця) дозволяв архітекторам втілювати задуми. Відоме ім'я цегельника з Гадяча Якима Філоненка, який працював у Чернігові за наймом. Архітектурно-декоративна кераміка включала деталі на фасадах будівель, сюжетні рельєфні композиції та кахлі для печей. У творчому процесі брали участь автори проєктів-замовлень (можливо, І. Щирський та Л. Крщонович), різьбярі робили з дерева форми для відтиску глиняної маси, яку готували гончарі, кахлярі, керамісти. Потім заготовки випалювали в печах на незаселеній території між чернігівською фортецею та Єлецьким монастирем. Там і були виконані визначні керамічні твори для Чернігова, Новгорода-Сіверського та Батурина. Чернігівщина в той час була важливим осередком українського гутного скла. Імена керамістів і гутників невідомі, але вони зробили вагомий внесок до скарбниці українського образотворчого мистецтва. Їхні твори знаходяться у пам'ятках архітектури і зібраннях багатьох музеїв[19].

Отже, у західноєвропейському мистецтві XVII – початку XVIII ст. панівною стилістичною системою утвердилось бароко. Лише у Франції другої половини XVII ст. почав-

[19] Адруг А. Декоративне мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: SCRIPTORIUM, 2022. 152. :іл.

ся розвиток класицизму, який у наступному столітті став загальною системою. Але ці обидві системи не вичерпують все багатство тогочасного художнього процесу. Саме тоді у європейських державах формуються національні художні школи. У країнах Центрально-Східної Європи, більшість яких межують з Україною, відбуваються цікаві і важливі процеси. Маються на увазі Польща, Литва, Білорусь і Росія. У Польщі бароко існувало від початку XVII ст. до середини XVIII ст. Виділяються два напрямки – загальноєвропейський та національний. Перший напрямок елітарний, пов'язаний з королівським двором і крупними магнатами. Для нього характерна орієнтація на Західну Європу. Інший напрямок більш демократичний і відбивав смаки середньої і малоземельної шляхти. Він пов'язаний із сарматизмом, тобто комплексом культурно-історичних явищ і залишив слід в українській культурі. У польських містах Гданську і Вроцлаві провідні ювеліри виконували замовлення для Чернігова. Старший майстер краківського цеху мулярів і каменярів Й.-Б. Зауер зводив Троїцький собор у Чернігові. Бароко поширилось у Литві з другої половини XVII – до кінця XVIII ст. за панування крупних феодалів і католицької церкви. Вплив мистецтва інших країн і місцеві художні традиції справили вплив на формування регіональних особливостей. Саме з Вільнюса був запрошений до Чернігова Й.-Б. Зауер – автор шедевру віленського бароко костьолу Петра і Павла. Білорусь у той час перебувала під значним впливом Польщі. Її мистецтво зберегло самобутність завдяки візантійській першооснові. Синтез візантійської та західноєвропейської барокової традицій зумовили унікальність білоруського мистецтва. Сучасні дослідники мистецтва Московської держави XVII ст. вважають некоректним вживати термін «московське бароко». Тоді відбувався перехід від середньовічної культури до культури Нового часу. У творах мистецтва можна побачити ренесансні елементи, а також форми маньєризму, бароко, а подекуди класицизму. І все це на виразній основі середньовічної традиції. Цей художній процес не можна визначити категоріями західноєвропейського мистецтва. Таким чином, для більшості європейських країн зазначеного періоду характерне панівне становище бароко, лише у Франції почав свою ходу класицизм. В Росії відбувався дещо запізнілий перехід від середньовічних традицій до мистецтва Нового часу.

В архітектурі і мистецтві України другої половини XVII – початку XVIII ст. виділяються два стильові напрямки. На західних землях постало місцеве відгалуження західноєвропейського бароко. У Наддніпрянщині, Слобожанщині та Північному Лівобережжі сформувався інший напрямок. В результаті синтезу європейських стилів Ренесансу і бароко на основі місцевих мистецьких традицій витворився своєрідний і неповторний національний стиль, який умовно назвали «українське бароко». Перш за все це відноситься до архітектури. В інших видах українського образотворчого мистецтва стильові прояви бароко виявились більш повно і виразно. Все це свідчить про те, що в Лівобережній Україні сформувалась своя національна художня школа.

У межах національної своєрідності регіональна чернігівська неповторність формувалась завдяки географічному розташуванню, природним умовам, місцевим матеріалам

і традиціям. Чернігівщина знаходиться у північній частині Лівобережної України. Чернігівське Полісся – це частина лісової смуги із заходу на схід – від Волині до Сумщини. На півдні лісостеп. Чернігівська земля завжди мала багаті водні ресурси – річки, озера, болота. Багато порід дерев призначались для будівництва і виготовлення різних речей і предметів. Значні поклади якісної глини і піску дозволили налагодити виробництво кераміки і художнього гутного скла. Тут було поширено добування заліза із болотної руди для господарських потреб і зміцнення споруд. М'який помірний клімат, достатня кількість опадів і сонячних днів, родючі землі сприяли економічному зростанню і розвитку архітектури і мистецтва. Важливе значення мали багаті культурні і мистецькі традиції давніх слов'ян і спадщина доби Київської Русі. Всі ці чинники в сукупності вплинули на утворення своєрідності чернігівського мистецтва.

На своєрідність мистецтва Чернігова зазначеного періоду значною мірою вплинули вимоги і смаки замовників, їхня висока загальна освіченість, художнє виховання. Замовниками в Чернігові виступали гетьмани України, чернігівські полковники та урядовці, а також вище місцеве духівництво. Більшість з них здобули різнобічну освіту в Києво-Могилянському колегіумі. Це добре видно на прикладі І. Мазепи і П. Полуботка. Завдяки їм творилось мистецтво високих досягнень. Художні уподобання і вимоги замовників мали вирішальне значення для виконавців проєктів-замовлень як в Україні, так і за її межами. У Чернігові працювали кращі представники «Приказу кам'яних справ» і краківського цеху мулярів і каменярів. Первісні внутрішні і зовнішні розписи чернігівського Троїцького собору виконали місцеві майстри. Композицію «Покрова» на південному фасаді Іллінської церкви написав, вірогідно, відомий гравер і живописець І. Щирський. Варіант чудотворної ікони «Єлецької Богоматері» 1690-х років намалював місцевий художник, а чудотворну ікону «Іллінської Богоматері» 1658 р. написав художник з Волині (Дубно) Григорій Костянтинович. Отже, в Чернігові утворився свій осередок живопису. У чернігівській друкарні працювали фахівці різних спеціальностей, які походили з різних українських полків, у тому числі із Чернігова і Києва. У Чернігові друкувались твори багатьох граверів на дереві і міді. Серед них і творчий доробок визначних митців Н. Зубрицького, Л. Тарасевича, І. Щирського, Л. Крщоновича. З чернігівською друкарнею співробітничав І. Величковський – представник елітарного бароко в українській літературі. Багато обдарованих і досвідчених майстрів працювали в усіх видах декоративного мистецтва Чернігова зазначеного періоду. Різьбярі іконостасів досягли високої майстерності. У Чернігові сформувався важливий український осередок різьбярства, про що свідчать видатні пам'ятки. Чернігівський різьбяр Григорій виконував відповідальні замовлення у Києво-Печерській лаврі. Килими виробляли місцеві майстрині у маєтностях П. Полуботка. Звідти походить килим з його гербом. У творчості майстринь чернігівського дівочого П'ятницького монастиря за ігуменства Фотинії започатковано стиль бароко в українській вишивці та гаптуванні за участю художника І. Щирського. Майстер Олексій Іванович є автором видатної пам'ятки лиття – дзвону з гербом П. Полуботка 1720 р.

Вірогідно, київські майстри виготовили 1695 р. срібну шату кіоту чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері» (проєкт-замовлення І. Щирського та Л. Крщоновича). Представник визначного європейського центру золотарства у німецькому місті Аугсбург Пилип Якоб IV Дрентветт у 1702 р. виготовив срібні царські ворота для чернігівського Борисоглібського собору. Інший ювелір із Аугсбурга «SK» є автором окладу Євангелія 1686 р. Майстру «СД» із Нюрнберга належить срібна тарілка з гербом В.А. Дуніна-Борковського. Замовлення для Чернігова виконували знані польські ювеліри Готфрід Хайнтце та Х.Ментцель із Вроцлава, Петер Роде II та Х.Шуберт II із Гданська. Керамічний комплекс Чернігова створили місцеві майстри. Імена керамістів і гутників невідомі. Їхні твори і зараз оздоблюють пам'ятки архітектури та знаходяться у музейних зібраннях.

Отже, мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст. розвивалось в усіх своїх видах, кожен з яких позначений видатними досягненнями. Основні засади містобудування у Чернігові визначили вимоги фортифікації, які сформували загальне планування міста і його межі. В той час утворились архітектурні ансамблі всередині фортеці та заміських монастирів Єлецького і Троїцько-Іллінського з вільним і мальовничим плануванням. Цивільну архітектуру представляє визначна пам'ятка – будинок полкової канцелярії на основі планування українського народного житла. Осібно виділяється будинок Колегіуму, який входив до складу комплексу Борисоглібського монастиря і включає трапезну, церкву Всіх Святих і дзвіницю. Неповторність видатних чернігівських пам'яток доби Київської Русі була доповнена під час їхньої відбудови своєрідними рисами місцевого зодчества XVII – початку XVIII ст. В цілому утворився цікавий художній образ споруд. Головні напрямки храмового будівництва Гетьманщини того часу у Чернігові представлені визначними пам'ятками. Троїцький собор продовжив традиції монастирського будівництва Київської Русі і поєднав риси місцевих традицій спадок краківсько-віленської архітектурної школи. Він став прототипом Миколаївського і Богоявленського соборів у Києві. Найвищі досягнення української архітектури того часу стали хрещаті муровані храми, які постали під впливом будівництва з дерева. Чернігівська Катеринінська церква є одним з кращих зразків пам'яток цього кола. Чернігівські майстри виконали внутрішній і зовнішній монументальний живопис Троїцького собору до його освячення 1695 р. Унікальним є поєднання монументальної композиції «Покрова Богоматері» на південному фасаді чернігівської Іллінської церкви з сонячним годинником. Виконав розпис, вірогідно, І. Щирський. Варіант чернігівської чудотворної ікони «Єлецької Богоматері» 1690-х років належить пензлю місцевого живописця, а чудотворну ікону «Іллінської Богоматері» написав представник волинської школи Григорій Костянтинович з Дубно. Авторство визначної пам'ятки – портрету В.А. Дуніна-Борковського належить чернігівському іконописцю. Родинні портретні галереї і живописні зображення церковних ієрархів доповнюють уявлення про живописний осередок у Чернігові. Розвиток графічного мистецтва був зумовлений діяльністю новгород-сіверської, а згодом чернігівської друкарень, де працювали майстри після навчання у Вільнюсі.

У Чернігові друкувались твори книжкової і станкової графіки в техніці гравюри на дереві й металі у виконанні багатьох майстрів. Серед них визначні митці Л. Тарасевич, І. Щирський, Н. Зубрицький, Л. Крщонович. У чернігівській графіці знайшли відображення місцеві пам'ятки архітектури і чудотворні ікони. Дуже характерними для доби є «Триакафістний молитвослов» з ілюстраціями 1697 р. Особливу увагу привертає визначний твір «Дедикація «Кіот срібнокований» 1695-1696 рр. на семи аркушах. Гравюри чернігівського друку були відомі не лише в Україні, а і в Білорусі, Росії, Сербії, Болгарії. Вагомі здобутки зафіксовані в різних видах декоративного мистецтва. У Чернігові сформувався визначний осередок різьблення іконостасів. Його представляє іконостас Успенського собору Єлецького монастиря 1672–1676 рр., позначений рисами Ренесансу і бароко. Чернігівський різьбяр Григорій виконував відповідальне замовлення у Києво-Печерській лаврі. Килими набули поширення в житті і побуті людей різних станів. Килими місцевого і зарубіжного виробництва стали феноменом елітарної культури козацької верхівки. Це засвідчує килим з гербом П. Полуботка, витканий в селі Михайлівка біля Лебедина. Значні досягнення зафіксовані у вишивці шовком та гаптуванні. За свідченням Т.В. Кари-Васильєвої, саме у творчості чернігівських майстринь започатковано стиль бароко в українському образотворчому гаптуванні. Дзвін з гербом П. Полуботка 1720 р. свідчить про високий фаховий рівень майстра Олексія Івановича. Авторами проєктів-замовлень для київських і зарубіжних золотарів були чернігівські художники (зокрема, І. Щирський, Л. Крщонович). Ці замовлення виконували київські майстри (шата кіоту ікони «Іллінської Богоматері»), золотарі із Аугсбурга Пилип Якоб IV Дрентветт та «SK», Г. Хайтце та Х. Ментцель із Вроцлава, Петер Роде II із Гданська, майстер «СД» із Нюрнберга, П. Алексєєв із Москви. Це засвідчило широкі міжнародні зв'язки чернігівського мистецького осередку. Керамічний комплекс Чернігова зазначеного періоду включав будівельну і архітектурно-декоративну кераміку. Автором проєкту-замовлення керамічних ікон і меморіальної дошки з гербом І. Мазепи цілком міг бути І. Щирський, дерев'яні форми зробили різьбярі, а відтиск з глиняної маси досвідчені кахлярі.

Таким чином, своєрідність і неповторність мистецтва Чернігова зазначеного періоду зумовили традиції Київської Русі, самостійний художній розвиток, міжнародні взаємини, смаки і вимоги замовників, творчі особливості запрошених митців. Образотворче мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть зайняло своє помітне місце в загальноукраїнському і європейському художньому процесі. Воно виразно засвідчило яскраву національну і регіональну своєрідність, широкі міжнародні культурно-мистецькі зв'язки і стало вагомим внеском до скарбниці українського і європейського мистецтва[20].

[20] Основні положення розділу опубліковано у статті автора. Адруг А. К. Мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть у європейському художньому процесі. Сіверянський літопис. 2025. №2. С.33-42.

Висновки

Історіографію обраної теми можна умовно поділити на кілька періодів. Перший період 1670-і роки – XVIII ст. У виданнях новгород-сіверської і чернігівської друкарень звертається увага на твори архітектури і мистецтва. У другому періоді (XIX – початок XX ст.) почалось наукове вивчення мистецької спадщини Чернігова. Третій період охоплює час від початку 1920-х років до кінця 1980-х років. Четвертий період почався після набуття Україною незалежності у 1991 р. Виникла потреба представити розвиток українського мистецтва із сучасних позицій. Здійснений аналіз наукової літератури дозволяє зробити висновок, що обрана тема представлена лише фрагментарно. Образотворче мистецтво Чернігова зазначеного періоду досі комплексно не вивчалось. Постає необхідність проведення такої роботи.

Головним джерелом дослідження є оригінальні пам'ятки архітектури і мистецтва Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст. та відбудовані споруди часів Київської Русі. Основу джерельної писемної бази дослідження становить комплекс неопублікованих і опублікованих документів різного часу. Неопубліковані джерела зберігаються в Центральному державному історичному архіві України (Київ), у Державному архіві Чернігівської області. Окремий комплекс документів про дослідження і реставрацію пам'яток знаходиться у Національному архітектурно-історичному заповіднику «Чернігів стародавній», Чернігівському художньому музеї ім. Г. Галагана. Опубліковані джерела – це законодавчі, нормативні та публічно-правові акти, описово-статистичні документи, літописні пам'ятки, документи особового походження. Важливе значення мають офіційні документи, картографічні, речові та зображальні джерела. Таким чином, актуалізована джерельна база дослідження достатньо репрезентативна для вирішення сформульованих завдань і досягнення поставленої мети.

Усі галузі архітектури Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть позначені визначними досягненнями. Основні засади містобудування визначили вимоги фортифікації. Вони сформували загальне планування Чернігова та його межі. Містобудування та оборонна архітектура продовжили традиції Київської Русі. Для Чернігова характерний поліцентричний тип містобудівної композиції. У місті сформувалось своєрідне середовище, для якого властиві мальовничість, композиційна завершеність, гармонійне поєднання і взаємозв'язок з природним оточенням. Дерев'яно-земляні укріплення робились по-новому – «тарасами». З початку XVIII ст. почалася реконструкція згідно з бастіонною системою. Саме тоді сформувались ансамблі чернігівських монастирів з вільним плануванням.

Цивільна архітектура Чернігова зазначеного періоду представлена як житловими, так і адміністративними та господарськими спорудами. Їх об'єднували спільні об'ємно-

просторові композиції, планові побудови на основі народного житла та архітектурний декор фасадів. Мистецькою вартістю виділяється будинок полкової канцелярії у Чернігові, зведена як житловий будинок за полковництва Якова Кіндратовича Лизогуба та його сина Юхима запрошеним майстром у 1690-і роки – на початку XVIII ст. Під час пожежі 1750 р. будинок суттєво не постраждав. Відтворено внутрішню обстановку споруди, виявлено особливості перебудов, поточних ремонтів, досліджень, реставраційних робіт і використання пам'ятки. Традиції українського народного житла покладені в основу чернігівської сотенної канцелярії та келій місцевих монастирів. Ускладнений варіант камерної побудови мав будинок П. Полуботка на лівому березі Стрижня. Дерев'яну забудову того часу представляє «будинок Феодосія» 1688 р. у Єлецькому монастирі. Осібно виділяється будинок Колегіуму, який уходив до складу Борисоглібського монастиря. Можливо, до його зведення причетний архітектор Д.В. Аксамитов. Використання елементів декору фасадів ідентичне в усіх цивільних спорудах Чернігова того часу.

Відбудова пам'яток мистецтва доби Київської Русі мала важливе політичне і культурне значення. Під час відбудови зодчі як правило зберігали первісну конструктивну систему давньоруських споруд. Зміни виявились в конструкції дахів. Замість напівциркульних закомар на фасадах постали трикутні фронтони. Пружні грушовидні завершення бань у кілька ярусів надали іншого характеру художньому образу будівель. Храми набули композиційних рис українських церков з трьома чи п'ятьма банями. У відбудованих спорудах поєднались особливості архітектури Київської Русі і українського зодчества. Традиції стали важливим чинником розвитку архітектури Чернігова зазначеного періоду.

У зазначений період велось інтенсивне культове будівництво. На «Абрисі чернігівському» 1706 р. зафіксовано 15 церковних споруд, включаючи 5 відбудованих давньоруських храмів. Інші 10 – це дерев'яні і муровані церкви. Дерев'яні – тризрубні і трибаневі, а також у 5 зрубів і бань. Муровані Воскресенська церква і каплиця Якова тридільні з трьома банями. Висловлено припущення, що Яківська церква (усипальня Якова Лизогуба) побудована тим самим колективом, що зводив будинок полкової канцелярії в Чернігові. Катеринінська церква представляє тип хрещатого храму, який став найвищим досягненням українського зодчества того часу. Чернігівський Троїцький собор (1679–1695 рр., зодчий краківсько-віленської школи Й.-Б. Зауер) типологічно продовжив традицій Київської Русі і став прототипом для пам'яток у Києві і Мгарському монастирі. У Чернігові були зведені кращі зразки трапезних з церквами і дзвіниць з різними функціями.

Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст. існував як монументальний в стінописах, так і станковий у вигляді іконопису і портрета. Монументальний живопис представлений лише частково фрагментами внутрішніх і зовнішніх розписів Троїцького собору та настінного малювання на південному фасаді Іллінської церкви у складі сонячного годинника. Замовником і автором концепції розписів у Троїцькому

соборі, вірогідно, був фундатор храму Л. Баранович. У головному куполі знаходилось зображення новозавітної Трійці. Між вікнами барабана – постаті пророків. На барабанному кільці зберігся фрагмент напису про зведення і освячення Троїцького собору. Поряд голівка херувима, представлена як дещо приземлений образ. У нижній частині Троїцького собору біля південних дверей відкрито фрагмент композиції, мабуть, із життя святої Варвари. Обабіч західного входу написані одноосібні зображення І. Предтечі і святої Тетяни. В образах цих святих маємо зображення гетьмана І. Мазепи та його дружини. Важливе значення мало відкриття зовнішніх розписів на західному фасаді Троїцького собору. В нішах виконані зображення великомучеників та І. Христа у терновому вінку. Працювали місцеві митці високої кваліфікації. Композиція «Покрова» на південному фасаді Іллінської церкви відома лише за описом Д. Туптала та гравюрою.

Станкове малярство Чернігова існувало у вигляді іконопису і портрета. З XI ст. починається історія чернігівської чудотворної ікони «Єлецької Богоматері». Відтворено історію ікони, уточнено дату написання існуючої ікони – 1690-і роки (до 1698 р.). Автор – невідомий чернігівський художник. Іконографічна схема ікони походить від візантійського зразка XIV ст., можливо, дещо модифікована за доби Ренесансу. Інша чернігівська чудотворна ікона «Іллінської Богоматері» не збереглася і відома за фотографіями та списками (копіями). За свідченням Д. Туптала, написав її 1658 р. у Чернігові Григорій Костянтинович «маляр дубенський». Бароковими рисами позначена ікона «Іллінської Богоматері» 1696 р. Висловлено припущення, що автором її був ігумен чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, гравер і письменник Л. Крщонович. До чернігівського художнього осередку близька творчість художника І. Щирського – автора барокового твору – чудотворної ікони «Любецької Богоматері» XVII ст.

Важливе місце в тогочасному суспільному житті займав портретний живопис, який існував у кількох різновидах. Портрет чернігівського полковника В.А. Дуніна-Борковського за функціональним призначенням представляє ктиторсько-епітафіальні твори. Портрет розглянуто як зображальне джерело для вивчення тогочасного одягу, зброї, творів мистецтва. Розгляд живописного твору разом з епітафією дозволив унаочнити уявлення про емблематичне мислення людей доби бароко. Уточнено датування твору – між 1702 і 1717 рр. Автор – чернігівський іконописець. Розглянуто також образотворчі панегірики, родові портретні галереї, портрети чернігівських архієпископів, у тому числі і труменний портрет І. Максимовича. У чернігівському живопису другої половини XVII – початку XVIII ст. виявилась національна своєрідність і риси бароко.

Усього за зазначений період у Чернігові і Новгороді-Сіверському побачили світ 109 друкованих видань з графічним оформленням. Від першої друкованої книжки Чернігова і Лівобережної України «Перло многоцінне» К. Транквіліона-Ставровецького 1646 р. до останнього видання чернігівської друкарні 1721 р. першого періоду її діяльності. Слід додати станкові графічні твори і оригінальні малюнки. У книжці «Перло многоцінне» бароковий заголовковий комплекс (заголовок, посвяти, передмова, післямова і

ремарки) слугує основою побудови літературного твору і створює образність тексту. Цьому сприяють графічні елементи оформлення. Заголовок книжки набраний шрифтами трьох видів і вміщений в оригінальній рамці, близькій до видань І. Федорова. На звороті титульного аркуша – герб князів Корецьких. Ілюстрацій у тексті немає. Три заставки з пишним бароковим рослинним орнаментом. Одна належить граверу Іллі. Сім кінцівок із двох дощок. Доповнюють їх ініціали. Таким чином, барокова спрямованість витримана і в тексті, і в декоративному оздобленні. Важливу роль в розвитку образотворчості відіграв новгород-сіверський мистецький осередок. Невипадково у Новгороді-Сіверському 1665 р. створена видатна пам'ятка – рукописний «Служебник» Л. Барановича. Переписувач і художник спиралися на друковані видання Києво-Печерської лаври. У мініатюрах можна бачити інтер'єри храмів, прапори, портрети історичних осіб. З'ясована поширеність композиції «Зішестя Святого Духу» у творах мистецтва і її особливості у цій книжці. Цей твір – цікавий зразок взаємодії рукописної і друкованої книжки. Традиції книжності продовжились у діяльності новгород-сіверської друкарні 1674–1679 рр. Із 23-х видань виділяється «Анфологіон» 1678 р., де на титульному аркуші вміщені зображення споруд новгород-сіверського монастиря. Варто згадати цікавий спосіб використання 13 вставних клейм для заставок. У 1679 р. друкарські матеріали перейшли до чернігівської друкарні. Новгород-Сіверський мистецький осередок поєднав два художні центри України – Київ і Чернігів.

Графічне мистецтво Чернігова 1680 – 1721 рр. існувало у вигляді книжкової і станкової гравюри, а також творів аматорів і студентів чернігівського Колегіуму. Діяла чернігівська друкарня на основі нормативних документів. Вона знаходилась навпроти Іллінської церкви в кількох дерев'яних спорудах. Відомості про граверні майстерні відсутні. У Чернігові друкувались твори визначних граверів на дереві і металі – Леонтія Тарасевича, Івана Щирського, Никодима Зубрицького, Лаврентія Крщоновича. Гравірувальні мідні дошки чернігівської друкарні (нині знаходяться в Чернігівському історичному музеї ім. В.В. Тарновського) дали змогу краще познайомитись з роботою майстрів і уточнити деякі деталі. Встановлено час виконання портрета М.В. Борковського з підписом Н. Зубрицького – між 1702 і 1724 рр. Зображення Богоматері з деревами на дошках другої половини 1696 р., ймовірно, належать штихелю Л. Крщоновича. Графічні зображення пам'яток архітектури Чернігова на «Абрисі» 1706 р. і на сторінках стародруків мають важливе значення для з'ясування стану і зовнішнього вигляду споруд. Найчастіше зображався Троїцький собор чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, якому належала друкарня. Саме ці гравюри дали можливість уявити кресленик проєкту (абрис) храму, який показував архітектор гетьману І. Самойловичу. Гравюри на титульних аркушах чернігівських видань мають традиційні й оригінальні композиції з виразними бароковими рисами. Графічні відтворення чернігівських чудотворних ікон «Єлецької Богоматері» та «Іллінської Богоматері» зафіксували зміни в їхньому зовнішньому вигляді протягом років. Серед них перша гравюра на металі у Лівобережній

Україні у книжці Л. Барановича «Ksiega rodzaiu» (Новгород-Сіверський, 1676 р.). Порівняльний аналіз гравюр до чернігівського видання «Царський путь хреста господнього» 1709 р. з гравюрами першотвору такої ж назви (Антверпен, 1635 р.) показав, що Н. Зубрицький та І. Стрельбицький, відштовхуючись від оригіналів уносили певні корективи. В результаті виходили самостійні твори. Виділяється ексклюзивне чернігівське видання 1697 р. «Молитвослова триакафістного», яке є зразком барокового синтезу слова і образотворчості. Цілком можливо, укладачем тексту, автором присвяти і гравюр був Л. Крщонович. Встановлено часові межі виконання визначного твору «Дедикація «Кіот срібнокований» – з осені 1695 р. до осені 1696 р. Чернігівські графічні твори, в яких яскраво виявилось бароко, стали відомими далеко за межами України. Вони справили певний вплив на інші види мистецтва, бо проєкти-замовлення для золотарів, керамістів, майстринь гаптування виконували художники і гравери.

Декоративне мистецтво Чернігова зазначеного періоду існувало і розвивалось у кількох видах. Широкого поширення набуло художнє різьблення на дереві, яким оздоблювали засоби пересування, меблі, посуд, різні речі, виготовляли дошки для вибійки, форми для кахлів і керамічних рельєфів. Архітектурним різьбленням мережили конструктивні елементи і деталі будівель. До наших днів зберігся різьблений дерев'яний сволок із зафіксованою датою 1688 р. у будинку Феодосія Углицького на території чернігівського Єлецького монастиря. У той час Чернігів був важливим осередком різьблення іконостасів для чернігівських храмів. Жоден з них не зберігся. Вони відомі лише за описами та фотографіями. Видатною пам'яткою мистецтва був іконостас Успенського собору Єлецького монастиря, створений у 1672 – 1676 роках, можливо, за участю білоруських майстрів. У ньому поєднались риси ренесансу (ортогональна композиція) і бароко (підкреслена деструктивність форм у різьбленні напівколонок). Цей іконостас продовжив традиції, закладені в іконостасі Успенського собору Києво-Печерської лаври, і став взірцем для наступних творів. Про розвиток барокових тенденцій свідчать різьблені царські ворота іконостасу чернігівської Катеринінської церкви 1715 р. та Троїцького собору 1730-х років. Не так виразно барокові риси виявились у невеликих іконостасах Яківського храму Єлецького монастиря та Введенської церкви Троїцько-Іллінського монастиря.

Оригінальні килими другої половини XVII – початку XVIII століть, пов'язані з Черніговом, до наших днів не збереглися. Про їхнє існування свідчать описи майна козацької старшини, їхні портрети, відомості про килимарську майстерню та акварель В.Г. Кричевського, що зберегла зображення втраченого килима з гербом Павла Полуботка. Килими в той час займали важливе місце в житті і побуті людей різних станів. Поступово вони стали феноменом культури панівної верхівки тогочасного суспільства. В 1724 р. документально зафіксовано діючу килимарську майстерню у маєтностях П.Полуботка в селі Михайлівка поблизу Лебедина, де працювали п'ять «коверних дівчат». Мабуть, звідти походить килим з гербом П. Полуботка, втрачений у 1918 р. Складна симетрична

композиція щодо осей і діагоналей, перенасиченість оздоблювальними елементами говорять про руку майстра доби бароко – автора ескізу твору. Подано тлумачення літер на щиті герба П. Полуботка та вензелів, які нагадують про особу замовника. Представлено реконструкцію орнаментальної композиції килима турецького походження на портреті чернігівського полковника та генерального обозного В.А. Дуніна-Борковського.

Про поширеність творів вишивки і гаптування у зазначений період свідчать заповіти приватних осіб, описи майна, портрети, народні картини і колекція оригінальних зразків Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Дві скатертини родини Скоропадських на тонкому білому полотні дають уявлення про такі твори в описах майна чернігівських полковників Г. Самойловича і П. Полуботка. Встановлено, що загальна композиція цих пам'яток подібна до орнаментальних озлоблень килимів, ілюстрацій рукописних і друкованих книжок. Звернуто увагу га те, що композиція вишивки на простирадлі дружини прилуцького полковника Г. Галагана близька графічним рамкам чернігівських стародруків. Також установлено, що «полуботчишина» сорочка створена місцевими майстрами за вказаними замовником зразками. Окрема увага звернута на гаптовані твори, які виконані, як вважає Т.В. Кара-Васильєва, за ескізами І. Щирського. Виділяється композиція «Зішестя Святого Духу» на опліччі фелона XVII ст. з майстерні чернігівського П'ятницького монастиря. З'ясовано, що подібне тлумачення цієї композиції зустрілося лише в одній сюжетній заставці – ілюстрації до книжки К. Транквіліона-Ставровецького «Євангеліє учительне» (Унів, 1696 р.). Композиція «Дерево Єсеєве» у єпитрахилі 1713 р. була на той час відома у книжковій гравюрі, станковій графіці, у царських воротах з чернігівського Борисоглібського собору та Катеринінської церкви. Воздух з гаптованим сюжетом «Покладення до труни» початку XVIII ст. (виконаний, за визначенням Т.В. Кари-Васильєвої, згідно з ескізами І. Щирського) за зразком антимінса 1687 р., освяченого І.М. Максимовичем. Порівняльний аналіз дозволив установити, що з тієї ж дошки було надруковано ще кілька антимінсів зі зміненими написами. Гаптуванням оздоблювали денця кибалок (головних жіночих уборів), бічні частини сідел і подушки з червоного сукна. Чернігів став визначним центром вишивки і гаптування. Саме в Чернігові, як слушно зазначила Т.В. Кара-Васильєва, був започаткований стиль бароко в українському гаптуванні завдяки творчій діяльності І. Щирського.

Металопластика Чернігова зазначеного періоду позначена великими здобутками. Вона існувала в кількох видах. Монументальне лиття (людвисарство) представляють дзвони і гармати. Дзвін 1695 р. з рельєфними оздобами наданий до Успенського собору Єлецького монастиря. Визначним твором є дзвін з гербом П. Полуботка 1720 р. для чернігівської Вознесенської церкви з підписом автора – Олексій Іванович. Установлено, що барокові рельєфні композиції на дзвоні близькі до графічних зображень у «Молитвослові» (Чернігів, 1692 р.) та у двох київських видань «Часослова» 1691 і 1694 років. Рельєфна орнаментація нагадує кінцівки стародруків та елементи творів ковалів і слюсарів. Показовими для того часу є гармати із зібрання Чернігівського історичного

музею імені В.В. Тарновського з бароковими оздобами і геральдичними віршами. Встановлено, що окуття дверей до ризниці чернігівського Троїцького собору за композицією подібне до килимів і скатертин, а декоративні елементи нагадують царські ворота іконостасів. Через відсутність зафіксованих творів чернігівських золотарів до розгляду залучені вироби майстрів із інших міст і країн на замовлення для Чернігова. Зроблено поділ творів за містами і майстрами. Простежено хід роботи від замовника, створення ескізів (проєктів-замовлень) майбутніх творів і до втілення в матеріалі. Важливе значення мали художні смаки і вимоги замовників – представників козацької еліти, вищого духівництва, заможних міщан, характер творчості авторів ескізів і майстерність виконавців. На нашу думку, авторами проєктів-замовлень срібних царських воріт 1702 р. для іконостасу Борисоглібського собору та срібної шати кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» 1695 р. були художники і гравери І. Щирський та Л. Крщонович. У їхній творчості яскраво виявились риси бароко. Виготовив царські ворота майстер із Аугсбурга Пилип Якоб IV Дрентветт, а шату, вірогідно, створили київські золотарі. Також збереглися роботи злотників із Вроцлава, Гданська, Нюрнберга, Москви. В результаті співпраці українських художників і зарубіжних майстрів з'явились видатні мистецькі твори, що засвідчило широкі міжнародні мистецькі зв'язки.

Керамічний комплекс зазначеного періоду становив будівельну кераміку (цегла, керамічні плитки, черепиця), архітектурно-декоративну кераміку – керамічні деталі оздоблення споруд, сюжетні рельєфні композиції та пічні кахлі. Запропоновано варіант іконографічної схеми керамічної ікони «Богоматір з дитиною». Він спирається на ранній тип чудотворної ікони чернігівської «Єлецької Богоматері», відомий за однойменною іконою з харківського Успенського собору та її графічного зображення у книжці І. Галятовського «Скарбница потребная» (Новгород-Сіверський, 1676 р.). Висловлена думка про те, що автором проєкту-замовлення керамічної ікони міг бути І. Щирський. З'ясовано, що розфарбовувати первісно керамічну ікону на фасаді будинку Колегіуму потреби не було. Інакше це порушувало б загальне враження від споруди, яка на той час не була потинькована. В ході дослідження з'ясувалось, що керамічна дошка з гербом І. Мазепи не є закладною. Для неї властивий меморіальний характер, бо в написі на ній ідеться про початок і закінчення будівництва мурованої церкви І. Предтечі у будинку Колегіуму. Тому не можна стверджувати, що така ж дошка призначалась для дерев'яної церкви в Батурині. Композиція дошки та елементи декору мають багато спільного з графічними творами того часу. Вірогідно, автором проєкту-замовлення був І. Щирський. Установлено, що композиція іншої керамічної ікони «Спас нерукотворний» часто знаходилась у заставках, кінцівках і рамках титульних аркушів українських стародруків. Зразком для автора проєкту-замовлення могли бути ілюстрації «Анфологіона» (Львів, 1643 р.) і особливо київського видання «Служба нерукотворному образу» 1680 р. Чернігів був важливим осередком виробництва кахель для печей. Залишки двох печей для випалювання гончарних виробів знайдені археологами на незаселеному в 17 ст. місці

між фортецею і Єлецьким монастирем. На нашу думку, саме там виготовили і випалили кахлі, посуд, керамічні ікони і меморіальну дошку з гербом І. Мазепи для Чернігова, Батурина, Новгорода-Сіверського. На Чернігівщині в той час було зосереджено виробництво художнього гутного скла. В творчості гутників також виявились барокові риси. Таким чином, у кожному виді декоративного мистецтва другої половини XVII – початку XVIII століть виявились риси бароко. Значна роль для їхнього втілення належить творчості І. Щирського і Л. Крщоновича.

У XVII – на початку XVIII ст. панівною стилістичною системою західноєвропейського мистецтва утвердилось бароко. Лише у Франції з другої половини XVII ст. почалась хода класицизму, який у наступному столітті перетворився у загальну систему. Саме тоді у європейських країнах формуються національні художні школи. Це стосується і країн Центрально-Східної Європи – Польщі, Литви, Білорусі і Росії. Польська еліта орієнтувалась на західноєвропейські мистецькі новації. Литва і Білорусь знаходились під значним впливом Польщі, і це відбилось на їхньому художньому розвитку. У Московській державі XVII ст. – це перехід від середньовічної культури до культури Нового часу. У художній творчості зустрічаються форми і елементи різних стилів на основі середньовічної традиції. В цьому випадку не можна застосовувати категорії мистецтва Західної Європи.

В архітектурі і мистецтві України другої половини XVII – початку XVIII ст. виразно виділяються два стильові напрямки. На західних землях – місцеве відгалуження західноєвропейського бароко. У Наддніпрянщині, Слобожанщині та Північному Лівобережжі сформувався інший напрямок. На основі місцевих мистецьких традицій і в результаті синтезу європейських стилів Ренесансу і бароко утворився своєрідний і неповторний національний стиль, який дістав умовну назву «українське бароко». Сказане в основному стосується архітектури. В інших видах українського образотворчого мистецтва прояви бароко виявились більш повно і виразно. Все це разом засвідчує, що в Лівобережній Україні, як і в інших європейських країнах, сформувалась своя національна художня школа з яскравими і неповторними особливостями.

Регіональна своєрідність чернігівського мистецтва формувалась завдяки географічному розташуванню на півночі Лівобережної України, природним умовам, місцевим матеріалам і давнім традиціям. Багаті водні ресурси, наявність багатьох порід дерева, значні поклади якісної глини і піску дозволяли вести будівництво, налагодити виробництво кераміки і гутного скла. Помірний клімат, достатня кількість опадів і сонячних днів, родючі землі сприяли розвитку економіки, архітектури і мистецтва. Важливе значення мали глибинні місцеві традиції давніх слов'ян і культурна спадщина Київської Русі. Згадані чинники в цілому справили вплив на своєрідність чернігівського мистецтва.

Своєрідність мистецтва Чернігова сформувалася і завдяки вимогам, уподобанням і художнім смакам замовників, якими виступали українські гетьмани, чернігівські пол-

ковники, урядовці і представники духовенства. На прикладі І. Мазепи і П. Полуботка можна бачити, яку різнобічну освіту здобували у той час у Києво-Могилянському колегіумі. Вимоги замовників мали вирішальне значення для роботи майстрів-виконавців, які вкладали у творчість свій талант і професійний досвід. У Чернігові в той час працювали кращі фахівці «Приказу кам'яних справ» і найдавнішого краківського цеху мулярів і каменярів. Чернігівські живописці виконували настінні розписи, писали ікони і портрети. У Чернігові маляр Григорій Костянтинович з Волині 1658 р. намалював ікону «Іллінської Богоматері», яка стала чудотворною. У місті утворився свій осередок живопису. У чернігівській друкарні працювали фахівці різних спеціальностей, друкувались твори видатних граверів Н. Зубрицького, Л. Тарасевича, І. Щирського, Л. Крщоновича. Багато талановитих майстрів працювали в галузі декоративного мистецтва. Чернігів став визначним осередком різьбярства іконостасів. Майстер із Чернігова Григорій виконував відповідальні замовлення для Києво-Печерської лаври. Місцеві «коверні» дівчата ткали килими у майстерні в маєтностях П. Полуботка. У творчості майстринь чернігівського дівочого П'ятницького монастиря започатковано стиль бароко в українській вишивці та гаптування за проєктами І. Щирського. Автором видатної пам'ятки – дзвону з гербом П. Полуботка є ливарник Олексій Іванович. Мабуть, київські золотарі виготовили срібну шату кіоту чернігівської чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» 1695 р. за проєктом-замовленням І. Щирського та Л. Крщоновича. Знаний золотар із німецького міста Аугсбург Пилип Якоб IV Дрентветт виготовив 1702 р. срібні царські ворота для іконостасу чернігівського Борисоглібського собору за проєктом тих самих авторів. Замовлення для Чернігова виконував також майстер «SK» із Аугсбурга, ювелір із Нюрнберга «СД». Виконавцями робіт були також визначні польські золотарі Г. Хайтце і Х. Ментцель з Вроцлава, Петер Роде II та Х. Шуберт із Гданська. Місцеві майстри працювали над створенням керамічного комплексу та налагодженням виробництва гутного скла. Їхні імена невідомі, а їхні твори оздоблюють споруди і прикрашають музейні зібрання.

У Чернігові в зазначений період склалась своєрідна практика формування замовлень і їхнього втілення у матеріалі митцями за певною схемою. Все починалось із задуму, бажання і фінансових можливостей замовників, якими виступали переважно представники козацької еліти та вищого духовенства. Вони формулювали завдання, які були візуалізовані художниками у вигляді графічних проєктів-замовлень. На замовлення чернігівського архієпископа Л. Барановича архітектор Й.-Б. Зауер створив проєкт Троїцького собору для Чернігова («абрис» у вигляді креслення головного західного фасаду храму), який показував замовнику та гетьману І. Самойловичу. Замовником і укладачем програми первісних настінних розписів чернігівського Троїцького собору 1690-х років, найвірогідніше, був фундатор храму Л. Баранович, а втілили задум чернігівські майстри. Автором ідеї і замовником поєднання живописної композиції «Покрова Богоматері» з сонячним годинником на південному фасаді чернігівської Іллінської церкви міг бути ігумен місцевого Троїцько-Іллінського монастиря Л. Крщонович, а виконати

І. Щирський, діяльність якого була пов'язана з друкарнею цього ж монастиря. Проєкт-замовлення живописної композиції зроблений у вигляді графічного станкового твору, вклеєного до чернігівського видання «Руна орошенного» Д. Туптала 1697 р. Показовою є робота над графічним оформленням титульного аркуша книжки Л. Барановича «Труби словес проповідних» (Київ, 1674 р.). Словесний проєкт-замовлення форти викладений у листі Л. Барановича до керуючого київською друкарнею В. Ясинського 1673 р. Проте виконати його в повному обсязі виявилось неможливим. Авторами проєктів-замовлень творів декоративного мистецтва часто виступали професійні художники. Це можна сказати і про килим з гербом П. Полуботка. І. Щирський проєктував композиції гаптованих творів. Авторами проєктів-замовлень видатних творів золотарства шати кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» 1695 р. та срібних царських воріт для чернігівського Борисоглібського собору 1702 р., вірогідно, були І. Щирський та Л. Крщонович. І. Щирський причетний до створення керамічних ікон та меморіальної дошки з гербом І. Мазепи.

Перспективи подальших пошуків і досліджень. Аналізу і атрибуцій потребують оригінальні твори мистецтва (або їхня фіксація у світлинах), які не мають авторських підписів. Майже не вивчалась образотворча діяльність студентів чернігівського Колегіуму. Важливе значення має виявлення і залучення до наукового обігу поки що невідомих творів, які можуть знаходитись у музейних і приватних зібраннях України і за кордоном. Більшої уваги заслуговує діяльність граверів Никодима Зубрицького, Івана Стрельбицького, Лаврентія Крщоновича, творчість яких пов'язана з чернігівською друкарнею. Вимагає вивчення питання про можливість існування в Чернігові у той час практики написання труменних живописних портретів.

Джерела та література

Неопубліковані джерела

Центральний державний історичний архів України в Києві

Фонд 51. Генеральна військова канцелярія: м. Чигирин, м. Гадяч, м. Батурин, м. Глухів. Опис 3.

Спр. 10582. Про пожежу в м. Чернігові в ніч з 19 на 20 травня 1750 р. 19 травня – 7 грудня 1750 р. 62 арк.

Фонд 204. Чернігівське намісницьке правління, м. Чернігів. Опис 2.

Спр. 224. Сборник документов о казенных домах, находящихся в Малой России. Планы сотенных канцелярий. 1784 р. 149 арк.

Державний архів Чернігівської області

Фонд 976. Архітектор чернігівського губернського правління. М. Чернігів. Оп. 1.

Спр. 1а. Плани і креслення фасадів будівель закладів періоду Гетьманщини – полкових і сотенних правлінь, магістратів, судів та ін. 1781 р. 38 арк.

Фонд 679. Чернігівська духовна консисторія. Оп. 4.

Спр. 464. Про ремонт будівель колишнього чернігівського Троїцького монастиря для архієрейського дому. 8 червня 1791 р. – 4 серпня 1793 р. 39 арк.

Фонд 128. Канцелярія чернігівського цивільного губернатора. М. Чернігів. Оп. 1.

Спр. 55. Рапорти городничих земських комісарів і земських судів про землетрус 14 жовтня 1802 р. 1802 р. 21 арк.

Фонд 179. Чернігівська губернська будівельна і дорожня комісія. Оп.1а.

Спр. 335. Пропозиція губернатора щодо надходження коштів чернігівському архієпископу Михайлу для ремонту чернігівської Катерининської церкви. 10 жовтня 1807 р. – 5 жовтня 1808 р. 22 арк.

Фонд Р-1046. Чернігівське обласне управління у справах будівництва та архітектури. Оп. 1.

Спр.№11. Листування з питань реставраційних робіт пам'яток архітектури. 14 травня – 18 червня 1945 р. 14 арк.

Спр. №13. Постанови, накази Облвиконкому і Управління у справах будівництва та архітектури з питань будівництва і складання опорних планів історичних міст з розташуванням пам'яток архітектури. 24 – 27 грудня 1946 року. 193 арк.

Спр. 20. Листування з питань реставраційних робіт пам'яток архітектури. 10 серпня – 12 грудня 1946 р. 36 арк.

Спр. 34. Листування ... 4 січня – 24 жовтня 1947 р. 42 арк.

Спр. 46. Листування ... 19 січня – 20 серпня 1948 р. 84 арк.

Спр. 62. Листування ... 10 лютого – 30 листопада 1949 р. 71 арк.

Спр. 78. Листування ... 10 лютого – 14 липня 1950 р. 106 арк.

Спр. 134. Листування ... 3 січня – 11 грудня 1953 р. 134 арк.

Спр. 208. Листування ... 13 січня – 29 грудня 1956 р. 244 арк.

Спр. 294. Листування з проєктними організаціями щодо реставрації пам'яток. 8 січня – 21 грудня 1958 р. 178 арк.

Спр. 525. Відомості про виконання консерваційних і ремонтно-реставраційних робіт пам'яток архітектури Чернігівської області. 1971 р. 5 арк.

Фонд Р-5239. Чернігівська міжобласна спеціальна науково-реставраційна виробнича майстерня №3. Оп. 1.

Спр. 5. Акти прийому будівельних робіт будинку «Колегіуму». 10 жовтня 1950 р. – 5 листопада 1952 р. 28 арк.

Спр. 31. Доповідні записки, інформації та інші документи про роботу майстерні. Січень – грудень 1954 р. 96 арк.

Спр. 113. Кон'юнктурний огляд проведених будівельно-реставраційних робіт у пам'ятках архітектури за 1964 р. 6 арк.

Спр. 122. Кон'юнктурний огляд ... за 1965 р. 7 арк.

Спр. 169. Кон'юнктурний огляд ... за 1971 р. 50 арк.

Спр. 178. Кон'юнктурний огляд ... за 1972 р. 90 арк.

Спр. 188. Кон'юнктурний огляд ... за 1973 р. 54 арк.

Спр. 194. Кон'юнктурний огляд ... за 1974 р. 62 арк.

Спр. 202. Кон'юнктурний огляд ... за 1975 р. 56 арк.

Спр. 213. Кон'юнктурний огляд ... за 1976 р. 54 арк.

Спр. 250. Кон'юнктурний огляд ... за 1978 р. 50 арк.

Спр. 263. Кон'юнктурний огляд ... за 1979 р. 49 арк.

Асеев Ю.С. Архитектура Кирилловской церкви: дис. кандидата архит. наук. Киев, 1946. 175 с.: ил. Табл. 54-56.

Мироненко Л.В. Керамічний комплекс Батурина XVII – початку XVIII століть. Дис. канд. істор. наук. 07.00.04. Археологія. Київ, 2017. 382 с.: іл.

Научно-реставрационный отчет за 1984-1985 г.г. Памятник архитектуры XVII ст. Введенская церковь Троицко-Ильинского монастиря в г. Чернигове. Проект ремонтно-реставрационных работ. Киев, 1986. Т.VIII. 24 арк. Документ. фонд НАІЗ «Чернігів стародавній». Кн.1. НАІЗ КН. 1150/3 / ДФ 916. КН. 1150/3.

Отчет о проведении консервации керамических икон памятника архитектуры XVIII в. Коллегиума в Чернигове. Киев, 1971. 9 арк. Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній». Док. фонд КН. 1174, ДФ 998.

Памятник архитектуры XVII в. бывший Троицкий собор в Чернигове. Проект реставрации. Киев, 1973. Т.1. 70 арк. Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній». Док. Ф. КН. 1577. ДФ 1034.

Памятник архитектуры XVII в. «Полковая канцелярия» в г. Чернигове. Проект ремонтно-реставрационных работ. Предварительные работы. Киев, 1994.Т.І. Кн.1 19 арк. Документальний фонд Національного архіт.-істор. заповідника «Чернігів стародавній». НАІЗ «ЧС» КН 1254/ ДФ 640.

Паспорт пам'ятки архітектури «Будинок полкової канцелярії» XVII століття. Архів Головного управління архітектури і містобудування Чернігівської обласної державної адміністрації. №2642/1.

Паспорт пам'ятника архітектури «Чернігівський Колегіум» 1700-1702. Головне управління в справах архітектури та містобудування Чернігівської обласної державної адміністрації (Арх. 2642/1).

Паспорт реставрації пам'ятки історії і культури портрет В.А. Дуніна-Борковського. (Фонди Чернігівського обласного художнього музею імені Г. Галагана).

Проектные предложения по консервации масляной росписи XVIII-XX веков в памятнике архитектуры XVII в. – Троицком соборе в Чернигове. Киев, 1972. Т.1. 248 арк.: іл. Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній». КН.-1576.

Семик И. Заключение по детальному инженерному обследованию. Памятник архитектуры конца XVII в. «Дом полковой канцелярии» в г. Чернигове. Киев, 1994. Т.II. Кн.4. 19 арк. Поточний архів Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній». КН. 1895/ 11.

Служебник Лазаря Барановича. Новгород-Сіверський, 1665. 2°. 31 х 18,5 см. 274 арк. Книжка рукописна. Державний історичний музей у Москві (Синод, 271).

Техническое заключение об инженерно-геологгических изысканиях на площадке существующего памятника архитектуры XVII в. «Полковая канцелярия» в г. Чернигове. Чернигов, 1994. 14 арк. Поточний архів Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній». КН. 1895 /10.

Опубліковані джерела

«Абрис Чернігівський» – рукописний план Чернігова 1706 р. Папір, туш, перо, пензель, олівець. 63 х 97 см. Зібрання карт, планів, креслень, малюнків, гравюр Петра I у відділі рукописів Бібліотеки Академії наук Росії в Петербурзі.

Ведомость ... какие в полку Черниговском реки и речки имеются ... 1754 года августа 25 дня / По материалам А.М. Лазаревского. Труды Черниговской губернской архивной комиссии. Чернигов, 1908. Вып. VII. С.11-52.

Величко С. Літопис. Переклав В. Шевчук. Київ: Дніпро. 1991. Т.1. 369, 4 с.

Величко С. Літопис. Переклав В. Шевчук. Київ: Дніпро,1991. Т.2. 642 с.: іл.

Вибрані листи Л. Барановича. Пер. Пасса Вадима. Чернігівські Афіни / Передмова, упоряд. текст. матеріалу, комент. до нього А. Макарова. Київ, 2002. С.58-126.

Державний реєстр національного культурного надбання (пам'ятки містобудування і архітектури України) / Упоряд.: М.М. Кучерук, В.В. Вечерський, О.Б. Ткаченко. Пам'ятки України. 1999. №2-3. С.1-174.

Ділова і народно-розмовна мова XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1976. 416 с.

Документи першої історико-археологічної експедиції в Україну. Вст. стаття, публікація, коментарі О. Толочка. Київська старовина. 1998. №3. С.175-191.

З української старовини: Альбом. Текст Д.І. Яворницького. Київ: Мистецтво, 1991. 316 с.: іл.

Законодавство про пам'ятники історії та культури: Зб. нормативних актів. Київ: Політвидав України, 1970. 464 с.

Звіт про роботу українського комітету охорони пам'ятників культури при Наркомосвіти УРСР за термін з II пленуму (23 V 30 р.) по III пленум (12 V 31 р.) Пам'ятки України. 1997. №2. С.104-115

Из Универсала Лазаря Барановича об организации типографии в Чернигове. 7 сентября 1679 г. Чернигову 1300 лет: сб. док. и материалов / Сост. С.М. Мельник и др. Киев, 1990. С. 46.

Из описания Чернигова по генеральной ревизии Черниговского полка 29 мая 1776 г. Чернигову 1300 лет: сб. документов и материалов. Киев, 1990. С.52-54.

Из рапорта черниговского губернатора императору Николаю 1 о наличии учебных заведений и казенных зданий в городе. 31 декабря 1839 г. // Чернигову 1300 лет: сб. документов и материалов. Киев, 1990. С.67-68.

Из росписного списка стольника, воеводы и полковника московских стрельцов С.И. Янова об укреплениях Чернигова, указных грамотах и состоянии казны. 4 января 1682 г. Чернигову 1300 лет: сб. документов и материалов. Киев, 1990. С.46-48.

Из топографического описания Чернигова 1783 года. Чернигову 1300 лет: сб. докум. и материалов. Киев, 1990. С.57-58.

Лазаревский А. Два документа к истории Черниговской типографии. Киевская старина. 1886. №11 (ноябрь). Т. 16. С. 571-579.

Лазаревский А.М. К истории черниговской типографии: письмо черниговского архиепископа Антония Стаховского к гетману Скоропадскому. 1720 г. / Сообщил А.М. Лазаревский. Киевская старина. – 1886. Т.15. VIII. С.574-575.

Літопис Мгарського монастиря (1682-1775). Переклав В. Шевчук. Пам'ять століть. 1997. №1. С.11-36.

Літопис Самовидця. Київ: Наукова думка, 1971. 207 с.

Листи архієпископа Лазаря Барановича про літературу і мистецтво. Хроніка 2000. 1993. №6. С.79-123.

Материалы для историко-статистического описания Чернигова (Описание Чернигова 1765-1766 гг.). Черниговские губернские ведомости. 1852. №45. Отдел второй. Часть неофиц.

[Милорадович Г.]. Книжка пожиткам бывшего черниговского полковника Павла Полуботка и детей его Андрея и Якова Полуботков, составл. по указу 1724 г. майором Михаилом Раевским и лейб-гвардии сержантом Львовым. Чтения в обществе истории и древностей российских. – 1862. Кн.3. Смесь. С.1-133.

Мицик Ю. А. До історії чернігівської друкарні XVII – XVIII століть. Текст опису чернігівської друкарні 1767 р. Література та культура Полісся. Особливості розвитку культури Полісся XIII – XX століть та її діячі. Ніжин, 1997. Вип. 8. С.18-20.

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

Науковий відчит про командировку в м. Чигирин та Суботів у травні місяці 1953 р. 8 суток. [Електронний ресурс] Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры. Режим доступу: http: //rusarch / logvin 2. htm

«Не могла старшина підрахувати побожних пожертв ясновельможного». Пам'ятки України. 1991. №6. С.20-21.

Описи Чернігова 60-х років XVIII ст. Підготовка до друку і передмова О. Коваленка. та І. Петреченко. Сіверянський літопис. 1997. №4. С.165-170.

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

Памятники архитектуры Украины. Чертежи и фотографии. Киев: Изд-во Академии архитектуры Украинской ССР, 1954. 42 с: ил.

Письма преосвященного Лазаря Барановича. Изд. 2-е. Чернигов: Типография Ильинского монастыря, 1865. 256 с.

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

Пункти щодо впорядкування друкарні (в Чернігові). Чернігівські Афіни. Передмова, упоряд. текст. матеріалу, комент. до нього А. Макарова. Київ, 2002. С.267-270.

Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. Москва: Университетская типография, 1897. Вып. второй (от Днестра до Москвы). 202 с.

«Росписной список» чернігівської фортеці 1682 р. Підгот. до друку і вст. стаття С.О. Половникової. Чернігівська старовина. Зб. наук. праць, присвяч. 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.88-95.

Розписний список Чернігова 1701 р. (підготовка до друку та передмова В.О. Харламова). Слов'яно-руські старожитності Північного Лівобережжя: матеріали

історико-археологічного семінару, присвяч. 60-річчю від дня народження О.В. Шекуна. Чернігів, 1995. С.91-92.

Ростовский Д. Диариуш. Летопись иже во святых отца нашего Дмитрия митрополита Ростовского. СпБ., 1796. С.366.

Синодик Крупицько-Батуринського монастиря / Підгот. до друку та вст. зауваги І. Ситого. Сіверянський літопис. 1997. №5. С.40-64.

«Сокращенное историческое описание Чениговской губернии вообще и всякого города особо» 1787 р. (підготовка до друку і передмова О. Коваленка та І. Петреченко). Сіверянський літопис. 1995. №2. С.82-95.

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 «Скарбницы потребной» И. Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. С.221-241.

Тестамент Якова Кіндратовича Лизогуба (15.05. 1698 р.). Передмова і публікація І. Ситого. Пам'ять століть. 1996. № 3. С. 10-14.

Топографічний опис Малоросійської губернії 1798 – 1800 років. Описи Лівобережної України кінця XVIII – початку XIX ст. Київ.1997. С.24-127.

Указ Петра I о направлении в киевскую и черниговскую типографии знаменщика из Москвы Михаила Дмитриева для обучения книгопечатному делу. 20 февраля 1701 г. Чернигову 1300 лет: сб. документов и материалов. Сост. С.М. Мельник и др. Киев, 1990. С. 50.

Халебський П. Україна – земля козаків. Подорожній щоденник. Упоряд. М.О. Рябий; післямова В.О. Яворівського. Київ: Український письменник; Ярославів Вал, 2008. 293 с.

Чернігів магдебурзький: зб. законодавчих та публічно-правових актів XVII – першої половини XVIII ст. / Упорядкування, вступна стаття і покажчики Г.С. Доманова, О.Б. Коваленка, Ю.А. Мицика. Чернігів: Десна Поліграф, 2023. 168 с.

Чернигов. Историческое и статистическое описание Чернигова (Сочинение Н. Маркевича). Чернигов. 1852. 176 с.

Чернигову – 1300 лет. Сб. документов и материалов. Киев: Наукова думка, 1990. 368 с.: ил.

Чернігівський літопис. Підгот. до друку, передмова і коментар Ю. Мицика. Сіверянський літопис. 1996. №4. С.105-122.

Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малороссии, из частей коей оное наместничество составлено. Киев: Университетская типография, 1851. 697 с.

Шевченко Т. Г. Археологічні нотатки. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів. Київ, 2003. Т.5. С.213-219.

ЛІТЕРАТУРА

А.Л. Генеральный обозный Василий Каспарович Борковский (1640–1702) (К портрету). Киевская старина. 1894. №3. С.530-536.

Аверинцев С. С. Иоанн Креститель, И. Предтеча. Мифологический словарь. Москва, 1990. С.247-249.

Адруг А. Архітектор Йоганн-Баптист Зауер і Україна. Київська старовина. 2000. №1. С.87-93.

Адруг А. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Вид-во Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. 224 с.: іл.

Адруг А. Вишивка та гаптування Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Сіверянський літопис. 2020. №1. С.36-51.

Адруг А. Гравірувальні дошки чернігівської друкарні XVII – XVIII століть. Сіверянський літопис. 2014. № 6. С.15-21.

Адруг А.К. Графіка титульних аркушів чернігівських і новгород-сіверських видань другої половини XVII – початку XVIII століть. Сіверянський літопис. 2016. № 1. С.43-51.

Адруг А. Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть.Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2017. 198 с.: іл.

Адруг А. Декоративне мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: SCRIPTORIUM, 2022. 152 с.: іл.

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

Адруг А. К. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2013. 182 с.: іл.

Адруг А. Зображення у творах мистецтва Троїцького собору в Чернігові, зведеного за сприяння І. Мазепи. Сіверянський літопис. 2009. № 6. С.66-74.

Адруг А. Зображення чудотворних ікон у графіці Чернігова та Новгорода-Сіверського другої половини XVII – початку XVIII століть. Сіверянський літопис. 2015. № 4. С.3-9.

Адруг А. Ікона чернігівської Іллінської Богоматері 1696 р. Сіверянський літопис. 2001. №6. С46-49.

Адруг А. Іконостас XVII ст. Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігов. Пам'ятки християнської культури Чернігівщини: Матеріали наук. конференції. Чернігів, 2002. С.16-20.

Адруг А. Килими Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Сіверянський літопис. 2018. №5. С.41-47.

Адруг А. Маловідома пам'ятка українського живопису XVII ст. Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ, 2000. Вип.1. С.352-356.

Адруг А. Металопластика Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Сіверянський літопис. 2021. №5. С.11-25.

Адруг А. Мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть у європейському художньому процесі. Сіверянський літопис. 2025. №2. С.33-42.

Адруг А. К. Монументальное искусство Чернигова второй половины XVII – начала XVIII веков: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.04 «образотворче мистецтво». Київ, 1992. 25 с.

Адруг А. Народні джерела мурованої архітектури Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Народна творчість та етнографія. 1981. №3. С.63-68.

Адруг А. Нововідкриті розписи XVII ст. в Чернігові. Образотворче мистецтво.1984. №3. С.26-27.

Адруг А. Новые сведения о композиционных приемах черниговских зодчих во второй половине XVII – начале XVIII веков. Архитектурное наследство. Москва, 1981. Вып. 29. С.103 –110.

Адруг А. Пам'ятки архітектури Чернігова у графіці другої половини XVII – початку XVIII століть. Сіверянський літопис. – 2014. № 5. С.15-23.

Адруг А. Памятник архитектуры в Чернигове. Строительство и архитектура. 1984. (Київ). №3. С.32.

Адруг А. К. Первісні розписи Троїцького собору в Чернігові: нові атрибуції. Київська старовина. 2001. №2. С.151-156.

Адруг А. Перша друкована книжка в Чернігові та Лівобережній Україні. Сіверянський літопис. 2012. № 5-6. С.22-27.

Адруг А. Писанки Чернігівщини: історія і сучасність. Чернігів: КП Видавництво «Чернігівські обереги». 2005. 60 с.: іл.

Адруг А. Про авторство Катеринінської церкви в Чернігові та пам'яток її кола. Сіверянський літопис. 2003. №4. С.32-35.

Адруг А. Про час зведення та авторство будинку Якова Лизогуба в Чернігові. Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень: Тези наук. конференції Національного заповідника «Софія Київська». Київ, 1996. С.62-63.

Адруг А. Російський архітектор Дмитро Аксамитов і чернігівський Колегіум. Народна творчість та етнографія. 1986. №5. С.48-50.

Адруг А. «Скарбница потребная» І. Галятовського як джерело з історії Єлецького монастиря. Наукові читання «Чернігівські старожитності». Матеріали наук. конф. «Архітектурні та аархеологічні старожитності Чернігово-Сіверської землі». Чернігів, 2006. С.5-7.

Адруг А. Троїцький собор у Чернігові: історія пам'ятки та художні особливості. Студії мистецтвознавчі. Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. 2012. Число 4 (40). С.138-157.

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

Адруг А. Художнє різьблення на дереві Чернігова другої половини XVII – початку

XVIII ст. Днепровский паром: природное единство и историко-культурное взаимодействие белорусско-украинского пограничья. Материалы международной конференции (26-27 апреля 2018 г., г. Гомель). Минск, 2018. С.117-123.

Адруг А. Чернігівське видання «Молитвослова триакафістного» 1697 р. : бароковий синтез графіки і слова. Сіверянський літопис. 2016. № 3 (129). С.27-32.

Адруг А. Художня кераміка та гутне скло Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст. Сіверянський літопис. 2022. №5. С.30-44.

Адруг А., Арендар Г. Срібнокарбований кіот пречистої Богоматері. Пам'ятки України. 2009. № 1 (січень – лютий). С.10-12.

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

Александрович В. Портрет Михайла Васильовича Борковського. Український портрет XVI – XVIII ст. : каталог-альбом. Автори-укладачі Г. Бєлікова, Л. Членова. Вид. 2-е. Київ, 2006. С.308-309; № 410.

Александрович В. Скульптура середини XVII – середини XVIII ст. Історія українського мистецтва. У 5-ти т. Київ, 2011. Т.3. С.377-425.

Алексеева М. А. Жанр конклюзий в русском искусстве конца XVII – начала XVIII вв. Русское исусство барокко: материалы и исследования. – Москва, 1977. С.7-29.

Алферова Г. В. Архитектура Франции времени французской абсолютной монархии XVII–XVIII вв. Всеобщая история архитектуры. В 12-ти т. Москва, 1969. Т.7. С.111-186.

Алферова Г. В. Памятник русского зодчества в Кадашах. Москва: Просвещение, 1974. 208 с.: іл.

Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи: опыт историко-художественной классификации. Москва: Искусство, 1963. Т. 2. 570 с.: ил.

Апанович О.М. Збройні сили України першої половини XVIII століття. Дніпропетровськ: Січ, 2004. 228 с.: іл.

Арендар Г. Вроцлавське срібло з фондів Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Скарбниця української культури. Зб. наукових праць. Чернігів, 2005. Вип. 5. С.7-11.

Арендар Г. Значик ніжинського золотарського цеху 1786 р. Скарбниця української культури. Зб. наукових праць. Чернігів, 2016. Вип. 17. С.33-38.

Арендар Г. Напрестольне євангеліє з Катеринінської церкви. Скарбниця української культури. Зб. наук. праць.Чернігів, 2016. Вип. 16. С.70-72.

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

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

Арендар Г., Гончаренко В., Адруг А. Дукачі у зібранні Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Каталог. Скарбниця української культури. Зб. наукових праць. Чернігів, 2019. Вип.20. С.73-84.

Арендар Г., Лихачова С. Чернігівський історичний музей у 20 – 90-ті роки. Родовід. 1996. №2 (14). С.45-59.

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

Арендар П. Гданське срібло в зібранні Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Скарбниця української культури. Зб. наукових праць. Чернігів, 2002. Вип. 2. С.72-75.

Архитектура Украинской ССР (предисловие Ю.С. Асеева и Г.Н. Логвина). Москва: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1954. Т 1. 168 с.: ил.

Архітектура. Короткий словник-довідник. За загальною редакцією А.П. Мардера. Київ: Будівельник, 1995. 333 с.: іл.

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

Асеев Ю. С. Стили в архитектуре Украины. Київ. Будівельник, 1989. 104 с.: ил.

Асеєв Ю.С. Архітектура Київської Русі. Київ. Будівельник, 1969. 191 с.: іл.

Асеєв Ю. С. Джерела. Мистецтво Київської Русі. Київ. Мистецтво, 1980. 214 с.: іл.

Асеєв Ю. С. Професія – архітектор. Київ. Будівельник, 1991. 104 с.: іл.

Багалей Д. И., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655 по 1905 год). (XVII – XVIII вв.) Харьков, 1905. Т.1. 568, 2 с.

Балдин В. И., Герасимов Ю. Н. Духовская церковь Троице-Сергиева монастиря. Архитектурное наследство. Москва, 1972. Вып. 19. С.53-65.

Бантыш-Каменский Д. Н. История Малой России от водворения славян в сей стране до уничтожения гетманства. – К. Час, 1993. 656 с.: іл.

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 екскурсій. Чернігів, 1931. 56 с.: іл.

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

Белоусович Л. Построение новых зданий семинарии. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.2. С.148-202.

Библия в иллюстрациях. 240 иллюстраций – гравюры на дереве Юлиуса Шнорр фон Карольсфельда с библейскими текстами по синодальному переводу. Б.м. Изд-во «Свет на Востоке», 1992. 254 с.: ил.

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

Білан М. С., Стельмащук Г. Г. Український стрій. Львів. Фенікс, 2000. 327 с.: іл.

Білецький О. І. Сухобрус Г., Шолом Ф. Павло Миколайович Попов. Київ. Вид-во АН УРСР, 1961. 32 с.

Білецький П. Український портретний живопис XVII – XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. Київ. Мистецтво, 1969. 319 с.: іл.

Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII століть. Київ. Мистецтво, 1981. 159 с.: іл.

Блакитний М. Гармати з колекції Василя Тарновського у Чернігівському історичному музеї імені В.В. Тарновського. Скарбниця української культури. Зб. наукових праць. Чернігів, 2013. Вип.15. С.188-190.

Бліфельд Д. Сучасний стан археологічних та архітектурних пам'яток Чернігова. Археологія. Київ, 1947. Вип.І. С.197-198.

Богаевский А. Краткое описание достопримечательных древностей города Чернигова. Черниговские губернские ведомости. 1851. №42. Отд. II. С. 59. Часть неофиц.

Боголюб Р. М. Реставрація ікони «Єлецької Богоматері». Наукові доповіді VIII Міжнародної науково-практичної конференції. Долсідження, реставрація та превентивна консервація музейних пам'яток. Сучасний стан. Перспективи. 23–27 травня 2011 р. Київ, 2011. С.30-35.

Боголюб Р. М. Чудотворна ікона «Єлецької Богоматері». Деякі питання реставрації та дослідження. Чернігівські старожитності. Науковий збірник. Чернігів, 2010. Вип.III. С.73-75.

Богоматерь: полное иллюстрированное описание ея земной жизни и посвященных ея имени Чудотворных икон (под ред. Е. Поселянина). СпБ, 1909. Кн. 1І. 800 с.: іл.

Богусевич В. А. Про топографію древнього Чернігова. Археологія. Київ, 1951. С.116-126.

Богусевич В. А. Роботи чернігівської експедиції. Археологічні пам'ятки УРСР: Матеріали польових досліджень Інституту археології АН УРСР за 1947 – 1948 рр. Київ, 1952. Т.3. С.109-122.

Бойченко С. Загадковий надгробок під цоколем Колегіуму. Сіверянський літопис. 1998. №6. С.121-123.

Бондар О. М. Чернігів: місто і фортеця у XIV – XVIII століттях. Київ: Видавець О. Філюк, 2014. 178 с.: іл.

Борисенко К. Г. Творчість Лаврентія Крщоновича в контексті українського бароко «золотої» (мазепинської) доби. Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Харків, 2006. Т.12. С.51-58.

Брайцева О. Н. Новое и традиционное в храмовом зодчестве Москвы конца XVII в. Архитектурное наследство. Москва, 1978. Вып. 26. С.31-40.

Брюсова В. Г. Гурий Никитин. Москва. Изобразительное искусство, 1982. 272 с.: ил.

Брюсова В. Г. Русская живопись 17 века. Москва. Искусство, 1984. 339 с.: ил.

Брюсова В. Г. София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. Москва. Белый город, 2006. 207 с.: ил.

Брюсова В. Г. Федор Зубов. Москва. Изобразительное искусство, 1985. 207 с.: ил.

Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. Москва. Индрик, 2008. 364 с.: ил.

Бусева-Давыдова И. Л. Об истоках композиционного типа «восьмерик на четверике» в русской архитектуре конца XVII в. Архитектурное наследство. Москва, 1985. Вып.33. С.220-226.

В'юник А. О. Гравюра. XVI – перша половина XVII століття. Історія українського мистецтва. Київ, 1967. Т.2. С.357-361.

Варивода А. Г. Гаптарські майстерні Києво-Вознесенського і Глухівського Успенського монастирів початку XVIII ст.: серійне виробництво гаптованих творів. Церква-наука-суспільство: питання взаємодії. Матеріали сімнадцятої Міжнародної наук. конференції (28 травня – 1 червня), Київ, 2019. С.191-196.

Василенко А., Руденок В. Кахлі з розкопок друкарні чернігівського Іллінського монастиря кінця XX – початку XXI ст. Чернігівські старожитності. Збірник наукових праць. Чернігів, 2016. Вип. 4 (7). С.31-35.

Васютинский Ф. Чернигов, его святые храмы, чудотворные иконы и месточтимые святыни. Чернигов, 1911. 55 с.

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

Величковський І. Твори. Вст. статті С.І. Маслова, В.П. Колосової та В.І. Крекотня. Підгот. тексту та коментарі В.П. Колосової та В.І. Крекотня. Київ. Наукова думка, 1972. 191 с.: іл.

Вечерський В. Архітектура другої половини XVII – 70-х років XVIII ст. Історія української архітектури. Київ, 2003. С.192-243.

Вечерський В. Система укріплень Чернігова ранньомодерного часу – втрачена пам'ятка українського містобудівного мистецтва. Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи: зб. наук. праць, присвяч. 1100-літтю першої літописної згадки про Чернігів. Чернігів, 2007. С.540-553.

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

Виногродська Л. І. Чернігівські кахлі XVII–XVIII ст. Чернігівська старовина. Збірник наукових праць, присвячених 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.75-83.

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

Вишивка козацької старшини XVII–XVIII століть: каталог колекції чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського (автор вст. статті та укладач каталогу В.Зайченко). Київ. Родовід, 2001. 200 с.: іл.

Вишивка козацької старшини XVII–XVIII століть. Каталог колекції Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Автор вступ. статті та укладач каталогу Віра Зайченко. Київ. Родовід, 2001. – 200 с.

Відреставровані твори з музеїв України: каталог виставки (кер. творч. колективу С. Гордєєва; упоряд. Г. Бєльчікова, Н. Бредіс, Н. Лозова, Н. Щеколдіна). Київ, 2000. 96 с.: іл.

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

Водзінський Є. Є. Структура та історико-культурна цінність ландшафтно-археологічного комплексу Чернігова. Друга Чернігівська обласна наукова конференція з історичного краєзнавства (грудень 1988): тези доповідей. Чернігів-Ніжин, 1988. Вип.II. С.130-131.

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

Высоцкий С.А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. Киев. Наукова думка, 1989. 216 с.: ил.

Галятовський І. Скарбница потребная. Галятовський І. Ключ розуміння. Київ, 1985. С.344-371.

Гапти XVII – XIX століть у збірці Чернігівського історичного музею. Автор Віра Зайченко. Чернігів: Видавництво «Десна», 1991. 32 с.: іл.

Гетьман. Осмислення: Науково-популярне видання. Упоряд. О. Ковалевська. Київ. Темпора, 2009. 368 с.: іл.

Говденко М. Дві споруди зодчого Йоганна Баптиста. З історії української реставрації. Київ. 1996. С.244-251.

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

Говденко М. Праці архітекта Йоганна Баптиста в Гетьманщині. Пам'ятки України. 1997. №1. С.70-77.

Говденко М. Спас чернігівський: дослідження з історії української реставрації. Київ. 1996. С.143-151.

Голод І. Дерево різьблення. Історія українського мистецтва. У 5-ти т. Київ, 2011. Т.3. С. 924-930.

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

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. Київ, 2011. С.99-106.

Голубець М. Мистецтво. Історія української культури (за заг. ред. І. Крип'якевича). Київ, 1994. С.425-591.

Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV – XX веков. Москва. Наука, 1967. 304 с.: ил.

Горностаев Ф. Барокко Москвы. История русского искусства под. ред. И. Э. Грабаря. Москва, б.г. Т.II. С.417-468.

Горобець В. «Чорна рада» гетьмана Івана Брюховецького. Україна – козацька держава: наук. видання. Упоряд. Недяк В. В., наук. редактори Щербак В. О., Федорук О. К. Київ. ПП «Емма», 2007. С.338-345.

Горский А. В., Невоструев К. П. Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки. Священное писание. Москва, 1869. Т. 5. Отд. 3. Ч. 1 (книги богослужебные). № 370. С. 112-128.

Грабарь И. Э. И.П. Зарудный и московская архитектура первой четверти XVIII в. Русская архитектура первой половины XVIII в.: исследования и материалы. Москва, 1954. С.39-92.

Грабарь И. Э. Московская архитектура начала XVIII века. История русского искусства. Москва, 1960. Т.5. С.25-64.

Гравировальные доски Черниговской Ильинской типографии. Труды Черниговского предварительного комитета по устройству XIV-го Археологического съезда в г. Чернигове. Чернигов: типография губернского земства, 1908. С. 179-180.: ил.

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

Греческие музы в малорусском изображении (рисунок и обьяснение к нему). Киевская старина. 1884. Апрель. С. 709-714.

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

Грушевський М. С. Ілюстрована історія України (вст. стаття В.А. Смолія, П.С. Соханя). Київ. Наукова думка, 1992. 544 с.

Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ. Наукова думка, 1967. 243 с.: іл.

Гумилевский Ф. Борисоглебский, бывший кафедральный монастырь историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.4. С.93-113.

Гумилевский Ф. Елецкий монастырь. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн. 3. С.1-34.

Гумилевский Ф. Любечский монастырь. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн. 4. С. 126-138.

Гумилевский Ф. Новгород-Северский. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов : земская типография, 1874. Кн. 6. С.1-28.

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

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

Гусева А. А. Украинская книжная графика второй половины XVII в. в собрании отдела редких книг Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина. Книжка в России до середины XIX ст. Москва. 1978. С. 204-210.

Дашкевич Я. Прапор Б. Хмельницького: факти і фікції. Знак (Вісник УГТ). 2010. Число 50. лютий. С.3-7.

Дегтярьов М. Г. Про одну фортифікаційну споруду Києво-Печерської лаври. Народна творчість та етнографія. 1989. №4. С.34-37.

Демус О. Греческая икона основания. Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: искусство и культура. Москва, 1973. С. 179-182.

Добровольский П. М. Черниговский Елецкий Успенский первоклассный монастырь. Историческое описание. Чернигов: типография губернского земства, 1900.150 с.

Добровольский П. М. Древняя икона времени Святителя Феодосия, архиепископа Черниговского. Прибавления к Черниговским епархиальным известиям. 1902. № 11. С.367-368.

Добровольский П. М. Описание исторического музея Черниговской губернской ученой архивной комиссии. Часть 2. Исторический отдел; быт военный и домашний. Чернигов: типография губернского правления, I905. 51 с. (окремий відбиток).

Добровольский П.М. Чудотворная икона Богоматери Троице-Ильинская Черниговская: исторический очерк. Чернигов: типография губернского правления, 1900. 16 с.

Добровольский П. М. Архив черниговского кафедрального собора. Труды Черниговской губернской архивной комиссии. 1900–1902. Вып.4. Отд.2. С.1-68.

Довгалевський М. Поетика (сад поетичний). Київ. Мистецтво, 1973. 435 с.

Докучаев М. Первые годы существования Черниговской семинарии. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн.2. С.107-148.

Доманова Г. Королівські привілеї, царські грамоти та гетьманські універсали Чернігівського магістрату. Місцеве самоврядування та статутне право в Україні: збірка матеріалів. Чернігів, 2003. С.53-61.

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

Доценко А. До питання про датування стінопису Троїцького собору. Сіверянський літопис.1997. №5. С.95-97.

Доценко А. Сучасний іконостас Троїцького собору. Чернігівський Троїцько-Іллінський монастир. Історія та сучасність: тези наук. читань. Чернігів, 1999. С.35-37.

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.

Дубровський В. Історико-культурні заповідники та пам'ятки України. Харків. Держ. вид-во України, 1930. 76 с.

Дубровський В. Пожежа 1750 року в старому Чернігові. Підгот. до друку та передмова О. Коваленка та Т. Вороніної. Сіверянський літопис. 1997. №6. С.154-166.

Дядечко О. О. Керамічні ікони Чернігівщини XVII –XVIII ст. Церква-наука-суспільство: питання взаємодії. Матеріали дев'ятнадцятої Міжнародної наукової конференції (26–28 травня 2021 р.). Київ, 2021. С.307-311.

Дядечко С. О. Знахідки давньоруських дзвонів на території Чернігово-Сіверщини. Церква-наука-суспільство: питання взаємодії: матеріали п'ятнадцятої Міжнародної наукової конференції (29 травня – 3 червня 2017 р.). Київ, 2017. С.278-280.

Єжов В. И. КиевНИИТИ – 35 лет. Исследование и охрана архитектурного наследия Украины. Киев, 1980. С.4-7.

Елецкий монастырь в Чернигове. Черниговские губернские ведомости. 1886. №I9. (часть неофициальная). С.3.

Емельянова Е. А. «Сказание о чудотворной иконе Елецкой Богоматери» в книге Иоанникия Галятовского «Скарбница потребная». Книжка в пространстве культуры. 2007. №1 (3).С. 135-142.

Ернст Ф. «Мазепин будинок» у Чернігові (до історії культурних взаємин України з Москвою в кінці XVII ст.). Чернігів і Північне Лівобережжя. Київ, 1928. С.347-367.

Ефименко П. Заметки о книгопечатании в Черниговской губернии в прошлом столетии. Черниговский листок. 1863. №11. С. 85-87.

Ефимов А. Черниговский Елецкий монастырь Успения Пресвятыя Богородицы со времени основания и до наших дней (1060 – 1903 год): святыни и достопримечательности обители.Чернигов, 1903. Вып.2, 3. 4. 238 с.

Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий-Ильинский монастырь, ныне Троицкий архиерейский дом. Его прошлое и современное состояние. 1069 – 1911 гг. Чернигов: Тип-я губ. правления. 1911. 71 с.

Єнсен А. Мазепа: історичні картини. Київ. Український письменник, 1992. 205 с.

Жолтовський П. М. Графіка. Історія українського мистецтва. Київ, 1968. Т.3. С.284-318.

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

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

Жолтовський П. М. Мініатюра XVI – першої половини XVII ст. Історія українського мистецтва. Київ, 1967. Т.2. С.319-336.

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

Жолтовський П. М. Український живопис XVII – XVIII століть. Київ. Наукова думка, 1978. 327 с.: іл.

Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII – XVIII ст. Київ. Наукова думка, 1983.179 с.: іл.

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

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

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

Жук А. К. Українські народні килими (XVII – початок XX ст.). Київ. Наукова думка, 1966.151 с.: іл.

Жуковский П. М. Ботаника. Москва. Колос, 1982. 623 с.: ил.

Жуковський А. Петро Могила й питання єдності церков. Київ. Мистецтво, 1997. 304 с.

Жывапіс Беларусі XII – XVIII ст. (аутар уступнаго тэксту Н.Ф. Высоцкая; складальніки Н.Ф. Высоцкая, Т.А. Карпович). Мінск: Беларусь. 1980. 316 с.: ил.

Заварова Е. Использование памятников архитектуры. Строительство и архитектура. 1974. №5. С.34-37.

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

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

Зайченко В. Гаптарство на Чернігівщині. Осередки гаптування. Скарбниця української культури: зб. наук. праць. Чернігів, 2012. Вип. 14. С.228-238.

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

Запаско Я. Мистецька спадщина Івана Федорова. Львів. Вища школа, 1974. 223 с.: іл.

Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва (Текст): каталог стародруків, виданих на Україні: книжка перша (1574 – 1700). Львів. Вища школа, 1981. 136 с.: іл.

Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва (Текст): каталог стародруків,

виданих на Україні: книга друга, частина перша (1701 – 1764). Львів. Вища школа, 1984. 132 с.: іл.

Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI – XVIII ст. Львів: Вид-во Львівського університету, 1971. 309 с.: іл.

Запаско Я. П. Мистецька спадщина Івана Федорова. Яким Запаско. Львів: Вища школа, 1974. 223 с.: іл.

Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. Київ: Видавництво АН УРСР, 1960. 183 с.: іл.

Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва : українська рукописна книжка. Львів: Світ, 1995. 480 с.: іл.

Запаско Я. П. Передмова Логвина Г. Н. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI – XVIII століть / Григорій Логвин. Київ, 1990. С.7-8.

Запаско Я. П. Рукописна книжка як попередник української друкованої книги. З історії книги на Україні. Київ, 1978. С.76-94.

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

Звездина Ю. Н. Отражение Азовской победы в аллегорических клеймах иконы «Богоматерь Ильинская Черниговская» 1696 г. «Воинство земное – воинство небесное». Материалы XVIII Всероссийской научной конференции памяти Святителя Макария. Посвященная 65-летию Великой Победы. Можайск, 2011. Вып. XVIII. С. 226-234.

Зіновіїв К. Вірші. Приповісті посполиті. Київ. Наукова думка, 1971. 391 с.

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

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

Ильенко И. Реконструкция изразцовых печей в кельях Елецкого монастыря в Чернигове. Теория и практика реставрационных работ. Москва, 1972. Сб.13. С.109-116.

Ильин М. А. Подмосковье. Москва: Искусство, 1966. 317 с.

Ильин М.А. Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века: проблемы и гипотезы, идеи и образы. Москва: Искусство, 1980. 144 с.: ил.

Исаевич Я. Д. Первые гравюры на меди в книжках типографий Украины. Памятники культуры: новые открытия. Ежегодник 1978. Ленинград, 1979. С. 301-307.

Историко-статистическое описание Харьковской епархии. Москва, 1857. Отд. 2. 335 с.

Іван Мазепа (упорядкування і передмова В. О. Шевчука). Київ: Веселка, 1992. 132 с.

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 століть (проблеми, історія та реставрація). Міжнародна науково-практична конференця «Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми і ішляхи вирішення. Тези конференції. Київ, 1998. С.56-57.

Ігнатенко І., Василенко А. Нові дослідження Іллінської церкви в Чернігові. Чернігівський Троїцько-Іллінський монастир. Історія та сучасність: тези наук. читань. Чернігів, 1999. С.22-24.

Ігнатенко І., Цеков А., Вінніков І. Архітекутрно-археологічні дослідження будинку чернігівського полковника В. Дуніна-Борковського. Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Збірка наук. статей. Київ, 2008. Вип.17. С.69-72.

Ісаєвич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. 520 с.: іл.

Ісаєвич Я. Д. Видавничі осередки і друкарні. Історія української культури. У 5 т. Київ, 2003. Т.3: Українська культура другої половини XVII – XVIII століть. С.743-791.

Ісаєвич Я.Д. Джерела з історії української культури доби феодалізму XVI – XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1972. 144 с.: іл.

Ісаєнко О., Мудрицька В. Історія Чернігівського єпархіального давньосховища. Родовід. 1996. Число 2 (14). С.60-64.

К.В.П. История развития формы креста: краткий курс православной ставрографии. Москва. 1997. 40 с.

Каменева Т. Н. История черниговской типографии (XVII – XVIII в.в.): автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук: спец. «Книговедение» Москва: Московский полиграфический институт, 1964. 15 с.

Каменева Т. Н. Книгопечатание в Чернигове (1646 – 1818). Проблемы источниковедения. Москва, 1959. VIII. С.267.

Каменева Т. Н. Орнаментика и иллюстрации черниговских изданий XVII – XVIII веков. Книжка. Исследования и материалы. Москва, 1974. Сб. 29. С.171-181.

Каменева Т. Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания. Труды государственной ордена Ленина библиотеки СССР им. В.И. Ленина. Москва, 1959. Т.3. С224-384.

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

Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII – XVIII століть. Іконографія, типологія, стилістика. Львів: Свічадо, 1996. 230 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 утвердженні бароко у гаптарстві Чернігівщи-

ни XVII – XVIII століть. Скарбниця української культури: матеріали ювілейної наукової конференції, присвяченої 100-річчю Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Чернігів, 1996. С.71-72.

Кара-Васильєва Т. Роль І. Щирського в оновленні українського гаптування. МІСТ (мистецтво, історія, сучасність, теорія): зб. мистецьких досліджень. Київ: Музична Україна. 2008. Кн.4/5. С.144-151.

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

Карнабед А. А. Що ховають в собі «капітелі» Борисоглібського собору. Перша Чернігівська обласна наукова конференція з історичного краєзнавства. Тези доповідей. Чернігів, 1985. С.122-123.

Карнабіда А. А. Минуле і сучасне стародавнього центру Чернігова – Дитинця. Український історичний журнал. 1972. №3. С. 91-93.

Карнабіда А. А. Чернігів. Пам'ятки архітектури XI – XIX століть (комплект із 9 буклетів). Київ: Будівельник, 1976.

Карнабіда А. А. Чернігів: Архітектурно-історичний нарис. Вид. 2-е. Київ: Будівельник, 1980. 128 с.: іл.

Карнабіда А. Чернігівський магістрат XVII–XVIII ст. Де і яким він був? Чернігівські старожитності. Наук. збірник. Чернігів, 2008. С.241-247.

Карпинский К. Сведения об иконе Божией матери Троицко-Ильинской Черниговской, поднесенной по взятии Азова в 1696 г. императору Петру Великому. Вера и жизнь. 1913. С.45-55.

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

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

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

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

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

Кирило Транквіліон-Ставровецький. Перло многоцінноє. Передмова до чительника. Українська література XVII ст.: синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика (упоряд., приміт. і вступ. стаття В .І. Крекотня). Київ, 1987. С.269-271.

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

Клепиков С. А. Издания новгород-северской типографии и ложночерниговские издания 1674-1679 годов. Книжка : исследования и материалы. Москва, 1963. Сб. VIII С. 255-278.

Клепиков С. А. Оформление книг, изданных новгород-северской типографией Барановича в 1674 – 1679 гг. Книжка и графика. Москва, 1972. С. 146-151.

Ковалевська О. О. Нові підходи до пошуку достовірних зображень гетьмана Івана Мазепи. Український історичний журнал. 2007. №3. С.152-167.

Ковалевська О. До питання атрибуції портретів І. Мазепи. Сіверянський літопис. 2006. № 1. С. 102-108.

Ковалевська О. До питання про непомічене. Сіверянський літопис. – 2005. № 4-5. С. 67-70.

Коваленко А. Б. Издания новгород-северской типографии из собрания Черниговского исторического музея. Новгороду-Северскому 1000 лет: тезисы докладов областной научно-практической конференции (май 1989). Чернигов – Новгород-Северский, 1989. С.73-75.

Коваленко А. Б. XIV Всероссийский археологический сьезд 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. Таємниця срібного ідола. Деснянська правда. 1987. 11 вересня. С.3.

Коваленко В., Коваленко О. Фрагмент керамічної закладної дошки з церкви на заміській резиденції І. Мазепи на Гончарівці у Батурині. Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Збірник наукових статей. Ктів, 2012. Вип.21.Ч.І. С.86-92.

Коваленко В. П. Исследования в Чернигове. Археологические открытия 1984 года. Москва, 1986. С.245-247.

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

Коваленко О. Б. Павло Полуботок – політик і людина. Чернігів: Деснянська правда. Сіверянський літопис, 1996. 93 с.

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

Коваленко О. Б., Тарасенко О. До питання про авторство «Историко-статистического описания Черниговской епархии». Україна і Росія в панорамі століть. Чернігів, 1998. С.195-206.

Ковальчук Г. Історики і дослідники української книги. До 80-річчя створення Українського наукового інституту книгознавствва. Вісник книжкової палати. 2003. № 4. С.43-47.

Ковальчук Г. Репресоване книгознавство (до 90-річчя Українського наукового інституту книгознавства. Вісник книжкової палати. 2012. № 10.С.30-33.

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

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

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

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

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 З., Мезенцев В., Коваленко В., Ситий Ю. Розкопки на садибі Іоанна Мазепи та фортеці Батурина у 2011 р. Торонто: Видавництво «Гомін України», 2012. 27 с.: іл.

Колекція кириличних стародруків із зібрання Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. Каталог. Упорядники С.О. Половникова, І.М. Ситий. Відп. редактор О.Б. Коваленко. Київ, 1998. 216 с.

Колосова В. П. Віршова література. Історія української літератури. Київ, 1967. Т. І. С.425-462.

Колосова В. П., Крекотень В. І. До питання про життя і творчість Івана Величковського. Величковський І. Твори. Київ, 1972. С.16-36.

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

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

Корнеева Н. Иконография Иоанна Предтечи. Юный художник. 1997. №4. С.35-36.

Костомаров Н. И. Мазепа. Москва: Республика, 1992. 334 с.

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.

Крекотень В. І. Українська література XVII ст. Українська література XVII ст.: синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. Київ, 1987. С.5-24.

Крекотень В. І., Микитась В. Л., Мишанич О. В. Література другої половини XVII-XVIII ст. Історія української літератури. Київ, 1987. Т.І. С.95-150.

Кривошея В. В. Козацька старшина Гетьманщини: енциклопедія. Київ: «Стилос», 2010. 792 с.

Кривошея В. В. Українське козацтво в національній пам'яті. Чернігівський полк: монографія. У 2-х т. Київ: ДП «НВЦ «Пріоритети», 2012. Т.1. 516 с.

Кривошея В. Синодик Крупицько-Батуринського монастиря як історичне джерело. Сіверянський літопис. 1997. № 5. С. 65-67.

Кубе А. Н. Итальянская майолика XV–XVIII веков: собрание Государственного Эрмитажа. Москва: Искусство, 1976. 62 с.: іл.

Куліш П. О. Чорна рада: хроніка 1663 р. Оповідання. Харків: Основа, 1990. 271 с.

Куценко Т. Маловідомі гравюри на міді чернігівської друкарні кінця XVII – початку XVIII ст. Записки наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка: праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів, 1998. Т.CCXXXVI. С.447-456.

Кучерук О. Головний архітектор Москви. Пам'ятки України. (4'90-1'91 лютий 1991 р.). С.44-47.

Лазаревский А. Люди старой Малороссии. Лизогубы. Киевская старина. 1882. №1. С.101-125.

Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты. Киевская старина. 1882. №5. С.337-342.

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

Лебедєв В. К. Словник-довідник з інструментознавства: навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книжка, 2010. 164 с.: іл.

Лебединцев П. По поводу 900-летия черниговской архиерейской кафедры. Древние монастыри в Чернигове. Черниговский Елецкий Успенский монастырь. Киевская старина. 1892. Т.39. Октябрь. С. 1-14.

Лебединцев П. София Премудрость Божия в иконографии севера и юга России. Киевская старина. 1884. Т.X. Декабрь. С. 555-567.

Левченко О. В. Збірка народних ікон Богородиці із фондів Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній». Наукові читання «Чернігівські старожитності». Матеріали наукової конференції «Архітектурні та археологічні старожитності Чернігово-Сіверської землі». Чернігів, 2006. С.91-95.

Ленченко В. А. К истории дерево-земляных укреплений на Украине в XVII – XVIII вв. Исследование и охрана архитектурного наследия Украины: сборник. Київ, 1980. С.93-95.

Леп'явко С. А. Садиба полковника Павла Полуботка в Чернігові. Архітектурні та археологічні старожитності Чернігівщини.Чернігів, 1992. С.145-148.

Леп'явко С. А. Чернігів: історія міста. Видання 2-е, виправлене і перероблене. Київ: ТОВ «Видавництво «Кліо», 2020. 544 с.

Линюк Л. Музей Чернігівської губернської вченої архівної комісії. Родовід. 1996. Число 2 (14). С.39-44.

Литинский В. Картинки из прошлого Черниговской духовной семинарии. Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. 1897. №24. С.936-937 (ч. неоф.).

Логвин Г. Н. З глибин: давня книжкова мініатюра XI – XVIII століть. Київ: Дніпро, 1974. 205 с.: іл.

Логвин Г. Н. Будинок Якова Лизогуба в Чернігові (пам'ятник архітектури XVII ст.). Київ: Держ. вид-во літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1959. 13 с.: іл.

Логвин Г. Н. Вишивання. Історія українського мистецтва. В 6 т. Київ, 1967. Т. 2. С.400-413.

Логвин Г. Н. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI – XVIII ст. Київ: Дніпро, 1990. 407 с.: іл.

Логвин Г. Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII століття. Історія українського мистецтва. В 6-ти т. Київ, 1967. Т.2. С.157-207.

Логвин Г. Н. О деревянном зодчестве домонгольской Руси // Средневековая Русь. Москва, 1976. С.151-159.

Логвин Г. Н. По Україні: стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 462 с.: іл.

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

Логвин Г. Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. Москва: Искусство, 1980. 288 с.:ил.

Логвин Г. Н., Яблонський Д. Н. Будинок Якова Лизогуба в Чернігові // Питання історії архітектури та будівельної техніки України, Київ, 1959. С.81-94.

Лукомский Г. К. Украинский барокко. Аполлон. 1911. №2 (14). С.5-13.

Лукомский В. К., Модзалевский В. Л. Малороссийский гербовник. Київ: Либідь, 1993. 25, 213 с.: іл. (репринтне видання).

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

Макаров А.Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994 285 с.: іл.

Максимович М. Книжная старина южнорусская. Максимович М. Собрание сочинений. Киев, 1880. Т.3. С. 661-716.

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., Уляновський В. Київська обитель Святого Кирила. Київ: Либідь, 2005. 352 с.: іл.

Марков М. Е. О достопамятностях Чернигова.Чернигов: типография губернского земства, 1882. 47 с.

Маркова Г. А. Немецкое художественное серебро XVI–XVIII вв. в собрании Государственной Оружейной палаты. Москва: Искусство, 1975. 120 с.

Маслов С. Друкарство на Україні в XVI – XVIII ст. Київ, 1924. 39 с.: іл.

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

Маслов С. И. Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная деятельность. К.: Наукова думка, 1984. 245 с.

Маслов С. І. Етюди з історії стародруків. IX – X. Київ, 1927. 26 с.: іл.

Маслов С. І. Етюди з історії стародруків. IX – X. Ювілейний збірник на пошану акад. Дм. Ів. Багалія, Київ, 1927. С.698-719.

Маслов С. І. Етюди з історії стародруків. XI – XII. Київ, 1928. 52 с.: іл.

Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. Київ: Наукова думка, 1983. 234 с.

Мацюк О. Я. Папір та філіграні на українських землях (XVI – початок XX ст.). Київ.: Наукова думка, 1974. 295 с.: іл.

Мезенцев В. Впливи віленського бароко на архітектуру соборів Троїцького монастиря в Чернігові та Мгарського монастиря під Лубнами. Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи: зб. наук. праць, присвяч. 1100-літтю першої літописної згадки про Чернігів. Чернігів, 2007. С.479-496.

Мезенцев В. І. Закладна дошка домової церкви І. Мазепи в Батурині та керамічні рельєфи Чернігівщини рубежу XVII – XVIII ст. Сіверщина в історії України. Збірник наукових праць. Київ-Глухів, 2012. Вип.5. С.176-188.

Милорадович Г. Еще заметка о книгопечатании в Черниговской губернии. Черниговский листок. 1863. № 12. С.92-94.

Миляєва Л. Російсько-українсько-сербські зв'язки XIV – XVIII століть. Образотворче мистецтво. 1976. № 4. С.28-29.

Мистецтво України: біографічний довідник. За ред. А.В. Кудрицького. Київ: УЕ, 1997. 700 с.

Митці України: енцикл. довідник. За ред. А.В. Кудрицького. Київ: УЕ, 1992. 848 с.

Михайлов А. Архитектор Д.В. Ухтомский и его школа. Москва: гос. изд-во литературы по строит. и архитектуре, 1954. 370 с.

Михайлов К. Ранние образцы древнерусского золотого шитья из Чернигова и Шестовицы. Чернігів у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи: зб. наук. праць, 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.931-951.

Міляєва Л. Чудотворні ікони Богородиці в Києві XVII століття та образ Любецької Богоматері пензля Івана Мирського. Записки наукового товариства імені Т.Г. Шевченка. Праці секції мистецтвознавства. Львів, 1994. Т.227. С.124-140.

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

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

Модзалевский В., Савицкий П. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов. Підгот. до друку і передмова О.Б. Коваленка // Чернігівська старовина: зб. наук. праць, присвяч. 1300-літтю Чернігова. Чернігів, 1992. С.101-142.

Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. Киев: типография т-ва Г. Л. Францкевича и К⁰., 1908. Т. 1. 519 с.: ил.

Модзалевський В. До історії українського ліярництва (про людвисарів та конвісарів). Збірник секції мистецтва. Київ. 1921. С.3-23.

Модзалевський В. Основні риси українського мистецтва. Чернігів: Сіверянська думка, 1918. 32 с.: іл.

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

Мозговая Е. Б. Творчество И. П. Зарудного: автореферат дис. на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения. Ленинград, 1977. 20 с.

Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: каталог (автор-упорядник А. Кондратюк). Київ: Вид-во «КВІЦ», 2005. 252 с.: іл.

Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко. Славянское барокко: историко-культурные проблемы эпохи. Москва, 1979. С.13-38.

Музиченко П. Козацька держава і право. Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах. 2-е видання, доповнене і доопрацьоване. Керівник проєкту В.В. Недяк. Київ: Емма, 2007. С.504-525.: іл.

Мурашко В. Унікальний палац знайдено. Деснянська правда. 1958. 27 вересня.

Мышлаевский А.З. Крепости и гарнизоны Южной России в 1718 г. СпБ, 1897. 19, 62 с.

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

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

Національний заповідник «Софія Київська». Авт.-упоряд. Ж. Арустамян, Л. Виногродська, О. Дивавіна та ін. Київ: Мистецтво, 2004. 432 с.: іл.

Національний художній музей України: альбом (наук. керівник та упорядник О. Лагутенко). Київ: Артанія Нова, 2003. 415 с.: іл.

Нельговський Ю. П. Архітектура другої половини XVI – першої половини XVII ст. Історія українського мистецтва. Київ, 1967. Т.2. С.56-106.

Немировский Е. А. Путешествие к истокам русского книгопечтатания. Москва: Просвещение, 1991. 221 с.: ил.

Нетудихаткін І. Дослідження портрета Василя Дуніна-Борковського в ближніх інфрачервоних та у відбитих ультрафіолетових променях: історична інтерпретація. Сіверянський літопис. 2010. № 1. С.116-123.

Новий заповіт. Чернігів, 1717. 4°. 548 арк.

Новицька М. О. Вишивання і гаптування. Історія українського мистецтва. В 6 т. Київ, 1968. Т.3. С.372-380.

О'Коннел М. Знаки и символы. Иллюстрированная энциклопедия. Москва: ЭКСМО, 2007. 256 с.: ил.

Овчинникова Е.С. Портрет в русском искусстве XVII в.: материалы и исследования. Москва: Искусство, 1955. 139 с.: іл.

Огієнко І. І. Історія українського друкарства. Упоряд., авт. історико-біографічного нарису та приміток М.С. Тимошик. І.І. Огієнко. Київ: Либідь, 1994. 448 с.

Однороженко О. Родова геральдика Русо-Влахії (Молдавського господарства) кінця XIV – XVI ст. Харків, 2008. 156 с.

Оляніна С. В., Світлична Н. 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.

Оляніна С. Іконостас Яківського храму чернігівського Єлецького монастиря. Чернігівські старожитності: науковий збірник. Чернігів, 2010. Вип. ІІІ. С.126-132.

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

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

Описание вещественных и письменных памятников Черниговского епархиального древлехранилища. Отд. II. Святые иконы и изображения на холсте. Прибавления к Черниговским епархиальным известиям. 1908. № 15. Часть неофиц. С.615-636.

Орлова М. А. Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Византия. Балканы. Древняя Русь. Москва: Наука, 1990. 240 с.

Орлова М. А. О традиции наружных росписей древнерусских храмов XI–рубежа XV – XVI вв. Средневековое. Русь. Грузия. Москва, 1978. С. 106-117.

Павленко М. Нові спостереження над чернігівським «Мазепиним будинком». Україна. 1930. №9. С.48-54. Хроніка. Засідання комісії історії козаччини і козацької доби. Україна. 1930. Кн.42. Липень-серпень. С.196.

Павленко С. О. Зображення гетьмана І. Мазепи (кінець XVII–початок XX століть). Чернігів: ПП. «Видавництво «Русь», 2010. 144 с.: іл.

Павленко С. Чернігівський полковник, генеральний обозний Василь Дунін-Борковський. Сіверянський літопис. 2002. №5. С.112-120.

Павленко С. Міф про Мазепу. Чернігів: Сіверянська думка, 1998. 246 с.

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

Павлуцкий Г. Гражданское зодчество на Украине. История русского искусства под. ред. И.Э. Грабаря. Москва, б.г. Т.II. С.409-416.

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

Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Київ: Будівельник, 1986. Т.4. 375 с.: ил.

Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: ил. справ.-каталог. Київ: Будівельник, 1986. Т. 4. 375 с.: ил.

Панашенко В. В. Азовсько-дніпровські походи 1695 – 1696 рр. Енциклопедія історії України. В 10 т. Київ, 2003. Т.І. С.48-49.

Панич І. В. До питання атрибуції ікони «Розп'яття» з портретом Леонтія Свічки. Українське мистецтвознавство: міжвідомчий збірник наукових праць. Київ, 1993. Вип. 1. С.48-54.

Пархоменко І. До історії портретів Полуботка. Людина і світ. 1992. № 4. С.51-53.

Пархоменко І. В. Гравюри чернігівської друкарні XVII – XVIII століть як джерело іконографії розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври. Могилянські читання: зб. наук. праць. Література і видавнича діяльність Києво-Печерської лаври XI – XX ст. Київ, 2002. С.149-152.

Пащенко Д. Р. Описание Черниговского наместничества (1781 г.). Чернигов: Губернская типография, 1868. 110 с.

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

Петров Н. И. Старинные южнорусскія гравировальныя доски типографий Киево-Печерской, Ильинской Черниговской и Почаевской. Искусство в Южной России. Графика. Живопись. Художественная промышленность. Киев, 1914. № 3-4. С. 89-96.

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

Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры. Ленинград: Стройиздат, 1984. 511 с.: ил.

Пламеницька О. Бастіон. Архітектура: короткий словник-довідник. Київ, 1995. С.46.

Плужников В. И. Распространение западного декора в петровском зодчестве. Древнерусское искусство: зарубежные святи. Москва. 1975. С.362-370.

Пляшко Л. Найдавніший план Чернігова. Наука і культура. Україна: щорічник. Київ, 1989. Вип.23. С.241-244.

Пляшко Л. Найдавніший план Чернігова. Наука і культура. Україна. Щорічник. Київ, 1989. Вип. 23. С.241-244.

Пляшко Л. А. Подорож до міста XVIII століття. Київ: Наукова думка, 1980. 151 с.: іл.

Пляшко Л. А. Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо: Мистецтвознавча розвідка. Київ: Українознавство, 2001. 120 с.: іл.

Подольский Р. Петровский дворец на Яузе. Архитектурное наследство. Москва, 1951. Вып. 1. С.14-55.

Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. Составил Д.А. Ровинский (посмертное издание). Со многими цинкографиями в тексте. СпБ, 1895. 806 с.: ил.

Половникова С. Музей історичних старожитностей імені В.В. Тарновського. Родовід. 1996. № 2 (14). С.34-38

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. [Електронний ресурс]. Режим доступу https // yatran. Com. Ua./ blog / geraldichna-poezya-yak-skladova-knizskovo-kulturr-ukraini-kincya XVI – XVII st.

Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. Додаток І. Бібліологічні вісті. 1927. Кн. 3. С. 61-110. Окреме вид.: Київ,1927. 34 с.: іл.

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

Попов П. М. Осередки книгодрукування на Східній Україні (XVII – XVIII ст.). Книжка і друкарство на Україні. Київ, 1965. С.70-107.

Попов П. М. Панегірик Крщоновича Лазарю Барановичу, невідоме чернігівське видання 80-х років XVII ст. Ювілейний збірник на пошану академіка Д.І. Багалія. Київ, 1927. С. 668-697. Окреме видання : Київ, 1927. 32 с.: іл.

Попружна А. В. Епітафія як атрибут поховальної культури козацької старшини другої половини XVII – XVIII століть. Гілея: науковий вісник: зб. наук. праць. Київ, 2014. Вип. 88. С.14-18.

Посохова Л. Ю. На перехресті культур, традицій, епох: православні Колегіуми України наприкінці XVII – на початку XIX ст. : монографія. Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна. 2011. 400 с.: іл.

Пугачева Н. Т. Идейно-политический смысл реставрационной деятельности Петра Могилы. Человек и история в средневековой философской мысли русского, украинского и белорусского народов: сб. научных трудов. С.132-139.

Пуцко В. Г. Чернігівські іконостаси XVII–XVIII століть. // 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.

Пуцко В. Мазепина срібна шата в Чернігові. Родовід. 1996. №2 (14). С.112-116.

Пуцко В. Портретні зображення митрополита Іоанна Максимовича. Ніжинська старовина. 2007. Вип. 3 (6). С.65-69.

Пуцко В. Про іконопис Чернігівщини. Літературний Чернігів. 1997. №10. С.105-109.

Пуцко В., Сухорукова Н. Труменний портрет Іоанна Максимовича. Київська старовина. 1994. № 4. С.101-103.

Пуцко В. Г. Ренессансные схемы русских икон Богоматери: Елецкая и Казанская. Н.П.Кондаков (1844 – 1925). Личность, научное наследие, архив: К 150-летию со дня рождения. СпБ, 2001. С.91-99.

Радишевський Р. П., Свербигуз В. Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2006. 552 с.: іл.

Рибаков Б. О. Благовіщенська церква у Чернігові 1186 р. за даними розкопок. Архітектурні пам'ятники. Київ, 1950. С.55-63.

Рогов А. И. Ченстоховская икона Богоматери как памятник византийско – русско – польських связей. Древнерусское искусство; художественная культура домонгольской Руси. Москва, 1972. С.316-321.

Родословная дворян и графов Дунин-Борковских (герба Лебедя). Чернигов: Типография губернского правления, 1890. 8 с.

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

Розсоха Л. О., Чухліб Т. В. Зарудний І. П. Києво-Могилянська академія в іменах XVII – XVIII ст.: енцикл. видання. Київ, 2001. С.220.

Романова Н. Загадки иконы: к вопросу об иконе Божией Матери «Ченстоховская» [Електронний ресурс]. Режим доступу: file: // lokalhost/ G:/ Ченстоховская % 20 икона % 20 Божией % 20 Матери / skrest 10/ mht.

Ростовский Д. Диариуш. Летопись иже во святых отца нашего Дмитрия митрополита Ростовского. СпБ., 1796. С.366.

Ротенберг Е. Введение к искусству 17 в. Всеобщая история искусств. Москва, 1963. Т.4. С.9-26.

Руденок В. Нове про друкарню чернігівського Іллінського монастиря (за результатами археологічних досліджень 2001 року). Пам'ятки християнської культури Чернігівщини: матеріали наукової конференції. Чернігів, 2002. С.44-47.

Руденок В. Я., Ігнатенко І. Нові дані про чернігівське друкарство часів Лазаря Барановича. Могилянські читання 2001 року: зб. наукових праць. Київ, 2002. С.173-179.

Русская живопись XVII – XVIII веков: каталог выставки. Ленинград, 1977. С.103.

Савицкая В.И. Искусство Польши. История искусства зарубежных стран 17-18 вв. Москва, 1988. С.177-182.

Савчук Ю. Клейноди війська запорозького. Україна – козацька держава: наук. виден-

ня. Упоряд. Недяк В. В., наук. редактори Щербак В. О., Федорук О. К. Київ: ПП. «Емма», 2007. С.526-545.: іл.

Сак Л. М. Українська ікона «Христос у точилі» XVII ст. та її нідерландський графічний прототип. Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Київ, 1983. С.84-90.

Сакович А. Г. Народная гравированная книжка Василия Кореня 1692 – 1696. Москва: Искусство, 1983. 167 с.: ил.

Самалавичюс С. Жемчужина барокко (костел Петра и Павла в Вильнюсе). Вильнюс: Минтис, 1977. 26 с.: ил.

Самойленко Г. В. Книгодрукування на Чернігівщині у XVII – XVIII ст. Література та культура Полісся: філологія, історія та культура Полісся на перетині думок. Ніжин, 2007. Вип.35. С.231-237.

Самойлович В. П. Народное архитектурное творчество. Київ: Будівельник, 1977. 232 с.: ил.

Самойлович В. П. Українське народне житло. Київ: Наукова думка, 1972. 25 с.: іл.

Сапожников Д. Загадочные портреты. Киевская старина. 1884. Т. 9. Август. С.732-742.

Сас П. М. Сарматизм. Енцикл. історії України. Київ, 2012. Т.9. С.459-460.

Св. Димитрий Ростовский и его время (1651–1709). Исследование И.А. Шляпкина. СпБ., 1891. XIV + 460 + 102 + 3 с.

Святитель народився у Ніжині. До 360-річчя від дня народження. Вид. 2-е, виправлене і доповнене (упоряд.та підготовка тексту О. Морозова). Ніжин, 2011. 59 с.: іл.

Селищев А. М. Слава Б. П. Шеремете (польский панегирик XVII века). Русский библиофил. 1915. Кн.5. С.83-103.

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

Ситий І. Дедикація ясновельможному Іоанну Мазепі – шедевр українського друкарства. Скарбниця української культури: збірник наукових праць. Чернігів, 2017. Вип.18. С.129-137.

Ситий І. З чернігівської сфрагістики. Знак. Вісник українського геральдичного товариства. 1994. Число 6 (липень). С.2.

Ситий І. Закладна дошка Покровської церкви села Синявка часів чернігівського архієпископа Івана Максимовича. Скарбниця української культури. Збірник наукових праць. Чернігів, 2010. Вип.12. С.176-181.

Ситий І. Печатки вищих церковних інституцій і монастирів Східної України XVI – XVIII століть. Спроба опису. Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці комісії спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін. Львів, 2000, Т. CCXL. С.278-283.

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

Ситий І.М. До історії книгодрукування у Новгороді-Сіверському. Література та культура Полісся: проблеми філології, історії, мистецтвознавства та культури.

Ніжинський державний педагогічний університет ім. М.В. Гоголя. Ніжин, 2002. Вип. 19. С.86-91.

Ситий І. М. Ким і коли було започатковано Любецький синодик, або останній твір Івана Мирського. «Любецький з'їзд князів 1097 року в історичній долі Київської Русі»: Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 900-літтю з'їзду князів Київської Русі у Любечі. Чернігів, 1997. С.191-196.

Ситий І. М. Чернігівські стародруки в зібранні Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. Сіверянський літопис. 2011. №3. С.12-14.

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

Ситий Ю., Калачник Є. Чернігівський гончарний осередок козацької доби у світлі археологічних матеріалів кінця XX ст. Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Збірник наукових статей. 2013. Вип. 22, ч.1. С.129-136.

Ситий Ю., Осадчий Є. Традиції в цивільній архітектурі Лівобережної України другої половини XVII – XVIII ст. Батуринська старовина. Чернігів, 2011. Вип. 2(6). С.52-59.

Сіткарьова О.В. Успенський собор Києво-Печерської лаври: до історії архітектурно-археологічних досліджень та проєкту відбудови. Київ: Свято-Успенська Києво-Печерська лавра, 2000. 232 с.: іл.

Сіткарьова О. В. Формування архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври XVII–XX ст. У 4-х ч. Частина II. Ансамбль Києво-Печерської лаври за доби гетьманів І. Скоропадського і Д. Апостола: історичний, архітектурний та мистецький контекст. Київ: Музична Україна, 2006. 232 с.: іл.

Січинський В. Архітектура в стародруках. Львів, 1925. 4, 20 с. XXV табл.

Січинський В. Українська архітектура. Українська культура: лекції за ред. Дм. Антоновича. Київ, 1993. С.241-273.

Сказание о святых иконописцах. Мастера искусства об искусстве. Москва,1969. Т.6. С. 14-25.

Словник античної міфології. Укладачі І.Я. Козовик, О.Д. Пономарів; відп. ред А.О. Білецький. Київ: Наукова думка, 1985. 235 с.

Служебник преосвященного Лазаря архиепископа черниговского // Черниговские епархиальные известия. Прибавления. 1864. №11. 1 июня. С.332-337. Часть неофиц.

Собор Святої Софії в Києві. Автор тексту Г. Логвин. Упоряд. Г.Н. Логвин, Н.Г. Логвин. Київ: Мистецтво, 2001. 352 с.: іл.

Советская военная энциклопедия. Москва: Воениздат, 1990. Т.1. 543 с.

Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Москва, 1963. Кн.IX (Т.17-18). 701 с.

Сом-Сердюкова О. Художнє скло. Історія декоративного мистецтва України. Київ, 2007. Т.2. С255-260.

Спаська Є. Кахлі Чернігівщини (XVIII–XIX ст.). Попереднє звідомлення. Київ, 1927. 24 с.: іл.

Спаська Є. Ганчарські кахлі Чернігівщини XVIII–XIX ст. 4-й етюд з циклу «Чернігівське гончарство». Київ: Видавництво 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.

Спельскис А. Жемчужина вильнюсского барокко. Вильнюс: Мантис, 1964. 20 с.: іл.

Ставровецький Кирило Транквіліон. Перло многоцінне. Чернігів: друкарня Кирила [Ставровецького], 1646. 4° 185 арк.

Станіславський В. В. Мазепа І. С. Енцикл. історії України. Київ, 2009. Т.6. С.421-426.

Степанова О. З питання ремонту будівель Троїцько-Іллінського монастиря в кінці XVIII ст. Чернігівський Троїцько-Іллінський монастир. Історія та сучасність: тези наук. читань. Чернігів, 1999. С.38-40.

Степовик Д. Гравюра другої половини XVI – XVIII ст. Історія українського мистецтва. У 5 т. Київ, 2011. Т.3. С.671-699.

Степовик Д. Українська гравюра. Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах. Керівник проєкту, автор-упорядник, художник, фотограф, мистецтвознавець В. Недяк. Друге видання, доповнене і доопрацьоване. Київ, 2007. С. 947-963.: іл.

Степовик Д. В. Іван Щирський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. Київ: Мистецтво, 1988. 159 с.: іл.

Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. Київ: Наукова думка, 1986. 235 с.: іл.

Степовик Д. В. Українська гравюра бароко. Київ: ТОВ «Видавництво «Кліо», 2012. 495 с.: іл.

Степовик Д. В. Українська графіка XVI – XVIII століть. Київ: Наукова думка, 1982. 331 с.: іл.

Степовик Д. В. Українська графіка XVI – XVIII століть: еволюція образної системи. Київ: Наукова думка, 1982. 331 с.: іл.

Стефановский Т. Реставрация древней Ильинской церкви г. Чернигова в 1890 г. Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. 1890. №21. С.515-523. Часть неофиц.

Султанов Н. В. О доме Мазепы. Труды четырнадцатого археологического сьезда в Чернигове. Москва, 1911.Т.III. С.115.

Сумцов Н. Ф. К истории южнорусской литературы XVII столетия. Лазарь Баранович. Харьков, 1884. Вып. 1. 183 с.

Тананаева Л. И. Сарматский портрет: из истории польского портрета эпохи барокко. Москва: Наука, 1979. 303 с.: ил.

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 інші. Харків: Видавець Савчук О. О., 2011.С.136-139

Таранушенко С. Давнє поліське житло. Народна творчість та етнографія. 1969. №1.С.8-23.

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

Таранушенко С. Килими. Історія українського мистецтва. В 6 т. К., 1968. Т.3. С.364-372.

Таранушенко С. Лизогубівська кам'яниця у м. Седневі: провідник. Харків: Рух, 1932. 52 с.: іл.

Таранушенко С. О украинском иконостасе XVII и XVIII века. Зборник за ликовне уметности. Нови Сад, 1975. Кн. 11. С.111-145.

Таранушенко С. Український іконостас. Записки наукового товариства імені Т.Г. Шевченка. Львів, 1994. Т.227. С.140-171.

Таранушенко С. Урядові будівлі на Гетьманщині XVIII ст. Український історичний журнал. 1971. №2. С.103-107.

Таранушенко С. А. Иконография украинских иконостасов. Медальное сочинение. Рукопись 1917 г. 399 с. +20 табл. +80 фото.

Таранушенко С.А. Кам'яниця Костянтиновича в Чернігові. Підгот. до друку і передмова С.І. Білоконя. Чернігівська старовина: зб. наук. праць, присвяч. 1300-річчю Чернігова. Чернігів, 1992. С.143-146.

Таранушенко С. А. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. Повна редакція; переднє слово С.І. Білокінь; передм., наук. ред., додатки В.В. Вечерський; упоряд О. Савчук. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 864 с.: іл.

Тарасенко А. Святитель Феодосий архиепископ Черниговский. Дубно: Мелиса, 2005. 168 с.: ил.

Тарасенко А. Ф. Черниговский Елецкий Свято-Успенский монастырь. Исторический очерк с приложением «Скарбницы потребной» И. Галятовского в русском переводе. Чернигов, 2013. 312 с.: ил.

Татаренко С. А. Українське барокко. Архітектура Радянської України. 1940. №8. С. 27-33.

Темперная живопись Белоруссии конца XV – XVIII веков в собрании Государст-

венного художественного музея БССР: каталог (автор-составитель Н.Ф. Высоцкая). Минск: Беларусь, 1986. 207 с.: ил.

Терехов В. П. Богоматерь Донская. Москва: Книжка, 1990. 15 с.

Тимошенко В. І., Ватау Н. В. Знахідки з поховання Леонтія Полуботка. Архітектурні та археологічні старожитності Чернігівщини. Чернігів, 1992. С.117-119.

Тиц А. А. Русское каменное жилое зодчество XVII ст. Москва: Наука, 1966. 356 с.: ил.

Тищенко О. Р. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності (1 ст. до н.е. – середина 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.

Тоїчкін Д. В. Козацька шабля XVII – XVIII ст.: історико-зброєзнавче дослідження. Київ: ВД «Стилос», 2007. 368 с.: іл.

Травкіна О. Реставрація будинку чернігівського Колегіуму у 1970–1980-х роках. Карнабідівські читання: збірник наукових праць. Чернігів, 2019. С.234-243.

Травкіна О. Царські врата з Борисоглібського собору м. Чернігова. Сіверянський літопис. 1995. №1. С.43-50.

Требник митрополита Петра Могили. Київ, 1646. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української православної церкви, 1996. 1566 с.

Трофименко Т. М. Збірка «Перло многоцінноє» Кирила Транквіліона-Ставровецького в контексті барокової культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Харків, 2003. 23 с.

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

Туптало Д. Книжка житій святых в славу святыа животворящіа Троицы Бога хвалимаго в святых своих. На три месяцы вторыя: декемврій, іануарій и февруарій. Київ: друкарня Києво-Печерської лаври, 1695. 2. 1, 763 арк.

Туптало Д. Руно орошенное. Підгот. тексту, передмова та комент. О. Тарасенка. Сіверянський літопис. 2009. №1. С.30-50. №4. С.151-173.

Украина и Молдавия: Справочник – путеводитель. Автор текста и составитель альбома Г.Н. Логвин. Москва: Искусство, Лейпциг: Эдицион, 1982. 46, 493 с.: іл.

Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.: Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина. 1574 – 1 половина XVII ст. (Составители Т.Н. Каменева, 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. Составители Т.Н. Каменева, А.А. Гусєва. Москва, 1976. Вып. 1. 448 с.: ил.

Украинские книги кирилловской печати XVI – XVIII вв. (текст): каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В.И.Ленина: львовские, новгород-

северские, черниговские, уневские издания второй половины XVII в. (сост. А.А.Гусева, И.М. Полонская). Москва, 1990. Вып. 2. Ч.2. 318 с.: ил.

Украинские книги кирилловской печати XVI – XVIII вв. Катаог изданий. хранящихся в Гос библиотеке СССР им. В.И. Ленина. Составители А.А. Гусева, Т.Н. Каменева, И.М. Полонская. Москва, 1981. Вып. II. Т.I. 322 с.: ил.

Українська графіка XI – початку XX ст. : Альбом. Автор-упорядник А.О. В'юник. Київ.: Мистецтво, 1994. 328 с.: іл.

Український іконопис XII – XIX століть з колекції Національного художнього музею України: альбом (передм. А. Мельника; авт. ст. Л. Членова, упоряд. Ю. Литвинець). Хмельницький; Галерея, Київ: Артанія Нова, 2005. 256 с.: іл.

Український портрет XVI – XVIII ст.: каталог-альбом (автори-укладачі Г. Бєлікова, Л. Членова; авт. вступ. ст. В. Александрович та ін.). 2-е вид. Хмельницький: Галерея; Київ: Артанія Нова., 2006. 351 с.: іл.

Уманцев Ф. С. Живопис другої половини XVII – XVIII ст. Нариси з історії українського мистецтва. Київ, 1966. С.86-101.

Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України: історичний нарис. Київ: Либідь 2002. 326 с.: іл.

Федоренко П. К. З історії старого Чернігова. Україна. 1930. №9. Кн.43. С.27-47.

Федотова М. Димитрий Туптало – игумен Батуринского Николо-Крупицкого монастыря. Батуринська старовина: зб. наукових праць. Київ, 2008. С. 200-211.

Физиолог. Издание подготовила Е.И. Ванеева. СпБ.: Наука, 1996. 168 с.

Флекель М. И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI – XX веков. Москва: Искусство, 1987. 367 с.: ил.

Фоменко Д., Цинковська І., Юхимець Г. Мідні гравірувальні дошки українських друкарень XVII – XIX століть у фондах Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського: каталог. Київ: Академперіодика, 2014. 359 с.: іл.

Фомин С. В. Последний царский святой. Святитель Иоанн Максимович, митрополит Тобольский, Сибирский чудотворец. Жития. Чудеса. Прославление. Служба. Акафист. СпБ: общество святителя Василия Великого. 2003. 702 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.

Харлампович К. В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. Т. 1. 878 с.

Хижняк З. І. Києво-Могилянська академія. Київ: Вища школа, 1981. 235 с.

Хижняк З. Культурно-освітній рух. Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах. Керівник проєкту, автор-упорядник, ху-

дожник, фотограф, мистецтвознавець В. Недяк. Друге вид., доповнене і доопрацьоване. Київ, 2007. С.764–787 с.: іл.

Хижняк З. І. Щирський Іван. Києво-Могилянська академія в іменах. XVII – XVIII ст.: енцикл. видання. Київ, 2001. С.602.

Холостенко М. В. Українська архітектура епохи XVII ст. // Архітектура Радянської України. 1940. №10. С.19-26.

Холостенко Н. В. Архитектурно-археологические исследования Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове. Памятники культуры: исследования и реставрация. Москва, 1961. Вып.3. С.51-67.

Холостенко Н. В. Восстановление и исследование архитектурных памятников. Строительство и архитектура. 1969. №4. С.34-41. Холостенко Н. В. Ильинская церковь в Чернигове по исследованиям 1964 – 1965 годов. Древнерусское искусство: художественная культура домонгольской Руси. Москва, 1972. С.88-103.

Холостенко Н. В. Исследования Борисоглебского собора в Чернигове. Советская археология. 1967. №2. С.188-210.

Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. Москва: Стройиздат, 1967. 235 с.: ил.

Цапенко М. П. По западным землям курским и белгородским. Москва: Искусство, 1976. 143 с.: ил.

Цеков А., Вінніков І. Заміський будинок В. Дуніна-Борковського в околицях Чернігова. Середньовічні старожитності Центрально-Східної Європи. Матеріали VIII Міжнародної студентської наукової археологічної конференції. 10-12 квітня 2009 р. Чернігів, 2009. С.225-227.

Цинковська І., Юхимець Г. Українська гравюра на міді XVII – XIX ст. Фоменко Д., Цинковська І., Юхимець Г. Мідні гравірувальні дошки українських друкарень XVII – XIX століть у фондах Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського: каталог. Київ, 2014. С.15-86.

Чепелик В. Кам'яниці, обпалені полум'ям історії. Українська культура. 1993. №3-4. С.30-31.

Чепелик В. Школа, колегіум, академія.Українська культура. 1993. №9-10. С.26-27.

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

Чербуленас К. К. Искусство Литвы. История искусства народов СССР. Москва, 1976. Т.5. С.253-288.

Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы. Ленинград: Искусство, 1972. 349 с.: ил.

Черненко О. Є. Монументальна архітектура Чернігівщини XVII – XVIII ст. Методичні рекомендації для вивчення та датування мурованих споруд: Посібник. Чернігів: Scriptorium, 2018. 52 с.: іл.

Черниговская старина по преданиям и легендам (очерк П.И. Иловайского).Чернигов: Типография губернского правления, 1898. 22 с.

Черниговский историко-археологический отрывной календарь на 1906 г. 12 мая 1906 г. Чернигов: издаие Черниговского статистическоо комитета, 1905. 729,1 с.

Черниговский исторический музей: каталог коллекции холодного оружия (сост. старший научный сотрудник Кривова И. А.). Чернигов. 1990. 28 с.: ил.

Чернігівський Колегіум. Авторський колектив О. Левченко, О. Степанова, О. Травкіна. Чернігів: Видавець Лозовий В.М., 2012. 237 с.: іл.

Чернігівський художній музей. Автор-упорядник В.М. Величко. Київ: Мистецтво, 1988. 111 с.: іл.

Чернігівщина. Енциклопедичний довідник, за ред. А.В. Кудрицького. Київ: УРЕ, 1990. 1006 с.: іл.

Чудотворная икона Богоматери Елецкия Черниговския. Прибавления к Черниговским епархиальным известиям. №11. 15 марта 1878 года. С.169-171. Часть неофиц.

Чудотворная икона Богоматери Ильинская Черниговская. Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. 1878. №9. С.150-159. Часть неофиц.

Шангин И. Сказание о чудотворний иконе Божией Матери Черниговско-Ильинской. Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. 1874. №23. С.592-604; №24.С.643-651.Часть неофиц.

Швидько Г. К. Перший загальний перепис дворів населених пунктів Чернігівського полку 1721 р. Друга Чернігівська обласна наукова конференція з історичного краєзнавства (грудень 1988): тези доповідей. Чернігів-Ніжин, 1988. Вип.II. С.61-62.

Швидько Г. К. Цінне джерело з історії Чернігівщини (переписна книжка 1666 р.). Перша Чернігівська обласна наукова конференція з історичного краєзнавства: тези доповідей. Чернігів, 1985. С.54-55.

Шевченко В. Трапезна Михайлівського Золотоверхого монастиря. Пам'ятки України. 1997. №1. С.46-51.

Шевчук В. Співці музи роксоланської в Чернігові: києво-чернігівський осередок поетів другої половини XVII та першої половини XVIII ст. Чернігівські Афіни. Передм., упоряд. текст. матеріалу, комент. до нього А. Макарова. Київ, 2002. С.43-56.

Шматау В. Ф. Уводзіни. Барока у беларускай культуры и мастацтве. Мінськ, 2001. С.3-6.

Щербаківський В. Українське мистецтво. Щербаківський В. Українське мистецтво: вибрані неопубліковані праці. Упоряд., вст. ст. В. Ульяновського; додатки П. Герчанівської, В. Ульяновського. Київ: Либідь, 1995. С.102-148.

Щербина В. Г. Головні будівлі Печерської Лаври. Нові студії з історії Києва: зб. Київ, 1926. С.67-105.

Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Автор-сост. К. Королев. Москва: ЭКСМО; СпБ,: Мидгард, 2007. 608 с. : ил.

Юбилейный сборник в память 900-летия епископской кафедры в г. Чернигове. Чернигов: типография губерн. правления, 1893. 272 с.

Юрченко П. Г. Архітектура другої половини XVII–XVIII ст. Нариси з історії українського мистецтва, Київ, 1966. С.72-83.

Юрченко П. Г. Архітектура України після Возз'єднання з Росією (друга половина XVII – 70-і роки XVIII століть). Нариси історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. Київ, 1957. С.104-149.

Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура України. Київ:Будівельник, 1970. 191 с.: іл.

Юрченко П. Г. Народна архітектура. Історія українського мистецтва. В 6 т. Київ, 1970. Т.4. Кн.2. С.46 –54

Юрченко П. Г. Народное жилище Украины. Москва: гос. архипектурное изд-во Академии архитектуры СССР, 1941. 85, 2 с.

Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура. Історія українського мистецтва. В 6 т. Київ, 1968. Т.3. С.21-69.

Юрченко С. Максаківський монастир. З історії української реставрації. Київ, 1996. С.166-170.

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

Яворницький Д. Історія запорозьких козаків. Київ: Наукова думка, 1990. Т.І. 592 с.

Яковенко Н. У пошуках нового неба. Життя і тексти Йоаникія Галятовського. Київ: Лауру; Критика, 2017. 704 с.: іл.

Ярошевич А. А. Купятицкая икона Божией Матери. Православная энциклопедия. Москва, 2015. Т.39. С.379-380.

Ясиевич В.Е. В поисках национального и регионального своеобразия. Строительство и архитектура. 1984. Київ. №2. С. 26-29.

Aurea Porta Rzeczpospolitey. Sztuka Gdanska od polowy XV do konca XVIII wieku. Katalog. Museum narodowe w Gdansku. Maj-sierpen 1997. Gdansk: Agencja reklamowo-wydawnisza A. Grzcegorszyk, 1997. 480 s.: il.

Deluga W. Grafika z kregu Lawry Pieszarskiej i Akademii Mohylanskiej XVII i XVIII wieku. Krakow, 2003. 116 s.: il.

Deluga W. Ukrainskie grafichne wyobrazenia cudownych ikon maryjnych z XVII i XVIII wieku. Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха. Зб. наук. праць / Віповід. ред. В.А.Смолій. Київ, 2008. С.312-335.

Encyklopedia Powszechna. Warszawa: Panstwowe wydawnictwo Naukowe, 1976. T.4. 848 s.

Gebarowicz M. Wawrzyniec – Laurenty Krzczonowicz, nieznany sztycharz drugiej polowy XVII wieku. Folia historiae artium. – Krakow, 1981. S. 49-120.

Gradowski M. Dawne zlotnictwo. 1991.Technika i terminologia. Warszawa: Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1980. 159 s.: il.

http:/ zen-designer: ru / need/ 15-vyshivka-rubakh-i-raspashnoj odieszdy

http://zen-designer.ru/need/14-mordovskij-narodnyj-ornament.

Herbarz Polski Kaspra Niesieckiego S. J. Lipsk, 1841. T.8. 652 s.

Hornung Z. Sztuka barokowa. Architektura. 1660-1710. Historia sztuki Polskiej. Krakow, 1965. T.2. S 344.

Icone sa Ba lkana. Beograd– Sofija, 1972. 220 s. Il.

Lileyko H. Zlotnictwo. Warszawa: Zaklad wydawnictw CZSR 1978. 86 s.:il.

Losa S. Architekci i budowniczowe w Polsce. Warszawa: Budownictwo i architektura, 1954. 424 s.

Losinski J., Milobedski A. Atlas zabytkow architektury w Polsce.Warszawa: Polonia, 1967. 250 s.

Milyaeva L. The Ukrainian Icon. 11-th – 18-th centuries. From Bizantine sources to the Baroque. Bournemouth: Parkstone, Petersburg: Aurora, 1996. 240 p.

Rewski Z Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy I kameniarzy XVI-XIX wieku. Wroclaw:Zaklad im. Ossolinskich-Wydawnictwo, 1954. 106 s.

Russische Ikonen und Kultgerat aus St. Petersburg. – Koln: Du Mont Buchverlag, 1991. 167 s.:il.

Terlecki P. Slawa heroicznych dziel Borisa Petrowicza Szeremety. Чернігів, 1695. 2° 22 арк.

Перелік ілюстрацій

АРХІТЕКТУРА

Рукописний план Чернігова «Абрис Чернігівський». 1706 р.

Рукописний план Чернігова «Абрис Чернігівський». 1706 р. Фрагмент.

Будинок полкової канцелярії у Чернігові. 1690-ті рр. – поч. XVIII ст. Сучасний вигляд.

План будинку полкової канцелярії у Чернігові, 1781 р. (за М.П. Цапенком).

Кам'яниця Костянтиновичів у Чернігові. Поч. XVIII ст. Фасад, план (за М.П. Цапенком).

Будинок Колегіуму у Чернігові. Кін. XVI ст.–1702 р. Сучасний вигляд.

План першого поверху будинку чернігівського Колегіуму.

Будинок Колегіуму у Чернігові. Реконструкція І.М. Ігнатенка.

Зображення будинку Павла Полуботка за Стрижнем на рукописному плані Чернігова «Абрис». 1706 р.

Малюнок-реконструкція О.М. Бондаря будинку Павла Полуботка за Стрижнем, 2013 р.

Введенська церква з трапезною чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря. 1677–1679 рр. Сучасний вигляд.

План Введенської церкви з трапезною чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря.1677–1679 рр.

Північні келії чернігівського Єлецького монастиря. XVI-XVII ст. Вигляд після реставрації.

Північні келії чернігівського Єлецького монастиря. XVI-XVII ст. План.

Будинок Феодосія Углицького у чернігівському Єлецькому монастирі. 1688 р. Сучасний вигляд.

Успенський собор чернігівського Єлецького монастиря. XII–XVIII ст. Західний фасад. Сучасний вигляд.

Іллінська церква в Чернігові. XII–XVIII ст. Південний фасад. Сучасний вигляд.

П'ятницька церква в Чернігові. XII–XVIII ст. Фото 1 пол. XX|ст.

Борисоглібський собор у Чернігові XII–XVIII ст. Фото поч. XX ст.

Зображення Борисоглібського собору на титульному аркуші «Алфавіта». Чернігів. 1705 р.

Акварель художника Д. Іванова із зображенням чернігівських пам'яток: Спасо-Преображенського, Борисоглібського соборів, а також будинку Колегіуму. 1810 р.

Архітектор Й.-Б. Зауер Троїцький собор у Чернігові, 1679–1695 рр. Західний фасад. Вигляд до реставраційних робіт 1970-х рр.

Троїцький собор у Чернігові, 1679–1695 рр. Сучасний вигляд.

Троїцький собор у Чернігові, 1679–1695 рр. Сучасний вигляд з південного сходу.

Троїцький собор у Чернігові, 1679–1695 рр. Сучасний вигляд з північного заходу.

Бані чернігівського Троїцького собору, 1679-1695 рр. Сучасний вигляд.

Троїцький собор у Чернігові, 1679–1695 рр. Аксонометричний розріз. За М.П. Цапенком.

План Троїцького собору у Чернігові.

Зображення чернігівського Троїцького собору на звороті титульного аркуша «Октоїху». Чернігів. 14 жовтня 1682 р.

Зображення чернігівського Троїцького собору на чудотворній чернігівській іконі «Іллінської Богоматері» 1696 р.

Архітектор Й.-Б. Зауер. Спасо-Преображенський собор Мгарського монастиря. 1684–1692 рр. Сучасний вигляд. Фото В.В. Вечерського.

Архітектор Й.-Б. Зауер. Костел Петра і Павла у Вільнюсі. 1668–1675 рр. Західний фасад. Сучасний вигляд.

Архітектор Й.-Б. Зауер. Костел Петра і Павла у Вільнюсі. 1668–1675 рр. Інтер'єр. Сучасний вигляд.

Каплиця Якова біля Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. Поч. XVIII ст.

Плита з написом про поховання Якова Лизогуба з родинним гербом на південному фасаді каплиці Якова біля Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. Поч. XVIII ст.

Катерининська церква у Чернігові. Кін. XVII–поч. XVIII ст. Сучасний вигляд із заходу.

План Катерининської церкви в Чернігові.

Катерининська церква у Чернігові. Кін. XVII–поч. XVIII ст. Аксонометричний розріз. За М.П. Цапенком.

Хрест, наданий Чернігівському полку разом з церковним начинням за взяття турецької фортеці Азов 1696 р., що, мабуть, поклало початок зведенню Катерининської церкви.

Дзвіниця 17 ст. та Успенський собор чернігівського Єлецького монастиря XII–XVIII ст.

План дзвіниці 17 ст. чернігівського Єлецького монастиря XII–XVIII ст.

ЖИВОПИС

Малювання у центральному куполі і підбаннику чернігівського Троїцького собору. Фото 1970-х рр.

Фрагмент малювання у центральному підбаннику чернігівського Троїцького собору. «Ієремія». 1690-ті рр.

Декоративний розпис у центральному підбаннику чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр.

Декоративний розпис у центральному підбаннику чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр.

Зображення херувима у нижній частині центрального підбанника чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр.

Зображення херувима і фрагментів первісного напису у нижній частині центрального підбанника чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр.

Зображення Іоанна Предтечі в інтер'єрі чернігівського Троїцького собору після відкриття з-під пізніших нашарувань. Фото 1970-х років.

Зображення Іоанна Предтечі в інтер'єрі чернігівського Троїцького собору. Сучасний вигляд.

Художник М. Бернігерот. Портрет Івана Мазепи. 1706 р. Гравюра на металі.

Зображення великомучениці Тетяни у інтер'єрі чернігівського Троїцького собору після відкриття з-під пізніших нашарувань.

Зображення великомучениці Тетяни у інтер'єрі чернігівського Троїцького собору. Сучасний вигляд.

Художник невідомий. Святий великомученик Георгій. Малювання на західному фасаді чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр. після зняття нашарувань. Фото 1970-х років.

Теж саме. В процесі реставрації.

Художник невідомий. Свята великомученица. Малювання на південній стіні північно-західної вежі чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр. Фото 1970-х років.

Художник невідомий. Христос у терновому вінку. Малювання на західному фасаді чернігівського Троїцького собору. 1690-ті рр. Фото 1970-х років.

Графічне зображення композиції Покрова Богоматері у книжці Д. Туптала «Руно орошенноє». Чернігів, 1696 р.

Відтворення малювання на південному фасаді чернігівської Іллінської церкви Покрова Богоматері у поєднанні з сонячним годинником. Художник Ю. Сидоров. 2023 р.

Композиція «Покрова Богоматері» на фасаді чернігівської Іллінської церкви.1690-ті рр. Реконструкція автора та О.М. Потапенко. Використано графічне зображення Іллінської церкви на титульному аркуші чернігівського видання «Нового заповіту» 1717 р.

Художник невідомий. Чудотворна ікона чернігівської «Єлецької Богоматері» 1690-ті роки. Дерево, темпера, олія. Чернігівський історичний музей імені В.В. Тарновського.

Художник Григорій Костянтинович. Чудотворна ікона чернігівської «Іллінської Богоматері» 1658 р. Не збереглася. Фото 1911 р.

Художник Л. Крщонович. Ікона чернігівської «Іллінської Богоматері» 1696 р. Дерево, темпера.

Художник невідомий. Ікона Ченстоховської Богоматері із поховання Леонтія Артемовича Полуботка. 1695 р. Мідь, олія. Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній».

Художник невідомий. Ікона Розп'яття із поховання Л. А. Полуботка, 1695 р. Мідь, олія. На звороті мідної пластинки із зображенням ікони Ченстоховської Богоматері. Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній».

Художник невідомий. Родинний портрет чернігівського князя Святослава Ярославича у рукописній книжці «Ізборник». 1073 р.

Художник невідомий. Портрет В.А. Дуніна-Борковського. 1702–1717 рр. Дерево, олія, темпера. Чернігівський художній музей ім. Г. Галагана.

Художник невідомий. Портрет В.А. Дуніна-Борковського. XVIII ст. Полотно, олія. Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського.

Невідомий художник. Портрет Феодосія Углицького із Воскресенської церкви в Седневі, XVIII ст. Не зберігся.

Художник невідомий. Портрет Феодосія Углицького. Із зібрання чернігівського архієрейського дому. Кінець. XVII ст.

Художник невідомий. Портрет Лазаря Барановича. Із зібрання чернігівського архієрейського дому.

Художник невідомий. Портрет Іоанна Максимовича. Із зібрання чернігівського архієрейського дому.

Художник невідомий. Труменний портрет Івана Максимовича. Початок XVIII ст. Бляха, олія. Тобольський державний історико-культурний музей-заповідник.

Художник невідомий. Портрет Павла Полуботка. Копія 1 пол. XIX ст. Полотно, олія. Національний художній музей України.

Художник невідомий. Портрет Юхимії Василівни Полуботок – першої дружини Павла Полуботка. Початок XVIII ст.

Художник невідомий. Портрет Ганни Романівни Полуботок (Лазаревич) – другої дружини Павла Полуботка. Початок. XVIII ст.

ГРАФІКА

Титульний аркуш першої друкованої книжки Чернігова і Лівобережної України «Перло многоцінне» К.Транквіліона-Ставровецького. Чернігів, 1646 р.

Титульний аркуш рукописного «Служебника» Л. Барановича. Новгород-Сіверський, 1665 р.

Заставки із рукописного «Служебника» Л. Барановича. Новгород-Сіверський, 1665 р.

Мініатюра «Освячення прапора» із рукописного «Служебника» Л. Барановича. Новгород-Сіверський, 1665 р.

Зображення чернігівської чудотворної ікони «Єлецької Богоматері» у книжці І. Галятовського «Скарбниця потребная». Новгород-Сіверський, 1676 р. Гравюра на дереві.

Зображення чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері». Перша гравюра на металі у Лівобережній Україні з книжки Л. Барановича «Книга радості». Новгород-Сіверський, 1676 р.

Зображення чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері» у книжці «Чуда Діви Марії», Новгород-Сіверський, 1677 р. Гравюра на дереві.

Титульний аркуш «Анфологіона». Новгород-Сіверський, 1678 р. Гравюра на дереві.

Заставки з медальйонами в книжці «Мінея загальна». Новгород-Сіверський, 1678 р.

Композиції у медальйонах для заставок у виданні «Мінея загальна». Новгород-Сіверський, 1678 р.

Заставки і кінцівки новгород-сіверських і чернігівських видань XVII ст

Графічна композиція на палітурці зошита студента Києво-Могилянської колегії Павла Полуботка. 1679 р.

Титульний аркуш книжки «Триакафістний молитвослов». Чернігів, 1697. Гравюра на металі.

Щирський І. Титульний аркуш посібника з риторики «Ilias oratoria». Чернігів, 1698 р. Гравюра на металі.

Титульний аркуш книжки «Зерцало від писання божественного». Чернігів, 1705. Гравюра на дереві.

Титульний аркуш книжки «Алфавіт». Чернігів, 1705 р.

Титульний аркуш книжки «Царський путь хреста Господнього». Чернігів, 1709 р.

Титульний аркуш книжки «Геліотропіон». Чернігів, 1714 р.

Титульний аркуш книжки «Новий заповіт». Чернігів, 1717 р.

Зображення чудотворної ікони «Іллінської Богоматері» та Троїцького собору на звороті титульного аркуша «Октоїху». Чернігів, 14 жовтня 1682 р.

Зображення чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері» у книжці Д. Туптала «Руно орошенное». Чернігів, 1689 р. Гравюра на металі.

Зображення чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері» у графічному аркуші «Дедикація (присвята) гетьману Івану Мазепі». Чернігів. 1695 – 1696 рр. Гравюра на металі.

Зображення чудотворної чернігівської ікони «Іллінської Богоматері» у книжці Д. Туптала «Руно орошенное». Чернігів, 1696 р. Гравюра на металі.

Зображення ікони чудотворної «Іллінської Богоматері» у книжці «Зерцало від писання божественного», Чернігів, 1705. Гравюра на дереві.

Зображення ікони «Іллінської Богоматері» у книжці І. Максимовича «Феатрон», Чернігів, 1708 р. Гравюра на дереві.

Крщонович Л., Щирський І. Графічна композиція до книжки «Благодать і істина». Чернігів, 1683 р. Гравюра на металі.

Тарасевич Л. «Io triumphe!» Авантитул книжки П. Терлецького «Слава героїчних справ Б.П. Шереметєва», Чернігів, 1695 р. Гравюра на металі.

Тарасевич Л. Текстова гравюра до книжки П. Терлецького «Слава героїчних справ Б.П. Шереметєва». Чернігів, 1695 р. Гравюра на металі.

Щирський І. Рамка з Любецького синодика, не раніше 1712 р. Гравюра на металі.

Зубрицький Н. Чотири вершники. Ілюстрація до «Нового заповіту». Чернігів, 1717 р. Гравюра на дереві.

Дюрер А. Чотири вершники. Із циклу «Апокаліпсис». 1498 р. Гравюра на дереві.

Лукас Кранах старший. Чотири вершники. Ілюстрація до Біблії М. Лютера 1522 р. Гравюра на дереві.

Малюнок з панегірика Тимофієві Максимовичу від учнів чернігівського Колегіуму. 1730 р. Папір, чорнило, туш.

Рисунок на титульному аркуші конспекту з поетики. Чернігівський колегіум, 1730 р.

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

Сволок у будинку Феодосія. 1688 р. Фото 1908 р. Зберігся не повністю.

Іконостас Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові 1672 – 1676 рр. Фото поч. XX ст. Не зберігся.

Модель іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври. XVII ст. Не збереглася.

Іконостас Чернігівського Троїцького собору. 1730-ті рр. Фото поч. XX ст. Не зберігся.

Царські ворота іконостасу Катеринінської церкви в Чернігові. Поч. XVIII ст. Фото поч. XX ст. Не збереглися.

Іконостас Введенської церкви Троїцького монастиря у Чернігові. Не зберігся. Фото поч. XX ст.

Іконостас Яківської церкви Єлецького монастиря в Чернігові. Поч. XVIII ст. Фото поч. XX ст. Не зберігся.

Килим з гербом Полуботка. Початок XVIII ст. Не зберігся. Акварель В.Г. Кричевського. 1918 р.

Килим з портрета В.А. Дуніна-Борковського. Поч. XVIII ст. Реконструкція автора і О.М. Потапенко.

Зразок вишивки шовком. XVIII ст.

Копія вишивки сорочки П. Полуботка за оригіналом XVIII ст. Початок XX ст. Полотно, заполоч, шиття, вишивка. Полтавський краєзнавчий музей.

Єпітрахиль. 1714 р. Гаптування.

Єпітрахиль. 1713 р. Гаптування.

Єпітрахиль. XVIII ст. Гаптування.

Воздух. Композиція «Покладення до труни» перша половина XVIII ст. Гаптування.

Композиція «Зішестя Святого Духу» на опліччі фелона. Кін. XVII ст. Гаптування.

Майстер Олексій Іванович. Дзвін з гербом П. Полуботка. 1720 р.

Срібні царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Загальний сучасний вигляд .

Тавро з підписом майстра Пилипа Якоба IV Дрентветта на срібних царських воротах з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р.

Царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Фрагмент. Єсей.

Царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Фрагмент. Цар Давид.

Царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Фрагмент. Євангеліст Лука.

Царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Фрагмент. Князь Гліб.

Царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Верхня частина. Композиція «Благовіщення» і Євангелісти Іоанн та Марко.

Царські ворота з іконостасу Борисоглібського собору в Чернігові, 1702 р. Фрагмент. Євангеліст Матвій.

Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. у Троїцькому соборі. Фото поч. XX ст.

Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Сучасний вигляд.

Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Завершення композиції.

Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Ліва нижня частина композиції.

Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Центральна нижня частина композиції.

Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Права нижня частина композиції.

Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Покрова Богоматері.

Срібна шата кіоту чудотворної ікони «Іллінської Богоматері», 1695 р. Введення Богоматері в храм.

Невідомий майстер. Посуд з гербом П. Полуботка. Кінець XVII–початок XVIII ст. Срібло, лиття, карбування, гравірування. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Державний історичний музей, Москва.

Хрест з гравірованим написом на віку труни Л.А. Полуботка. 1695 р. Срібло, карбування, гравірування. Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній» (НАІЗ «ЧС»).

Меморіальна керамічна дошка з гербом І. Мазепи. 1702 р. Сучасний вигляд. НАІЗ «ЧС».

Керамічна ікона Богоматір з дитиною з будинку чернігівського Колегіуму. 1702 р. Сучасний вигляд. НАІЗ «ЧС».

Керамічна ікона «Спас Нерукотворний» з будинку чернігівського Колегіуму. Початок XVIII ст. Сучасний вигляд. НАІЗ «ЧС».

Керамічна ікона Богоматір з дитиною з Успенського собору чернігівського Єлецького монастиря. Початок XVIII ст. Сучасний вигляд. НАІЗ «ЧС».

У книжці Адруга А. «Мистецтво Чернігова другої половини XVII – поч. XVIII століть» використані фото автора, І.В. Адруг, В.В. Вечерського, І.М. Калити та надані Чернігівським історичним музеєм ім. В.В. Тарновського, Національним архітектурно-історичним заповідником «Чернігів стародавній», комунальним закладом «Чернігівський обласний пошуковий науково-редакційний центр» Чернігівської обласної ради, з електронних ресурсів, а також із таких видань:

Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. Львів, 197б.

Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва: українська рукописна книжка. Львів, 1995.

Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории. Київ, 1911.

Каталог украинских древностей коллекции В.В. Тарновского. К, 1898.

Логвин Г. Н. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII століть. Київ, 1990.

Логвин Г. Н. З глибин. Давня книжкова мініатюра XI–XVIII століть. Київ, 1974.

Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. Т.4. Київ, 1914.

Посохова Л. Ю. На перехрестях культур, традицій, епох. Православні Колегіуми України наприкінці XVII – початку XVIII ст. Харків, 2011.

Пуцко В. Портретні зображення митрополита І. Максимовича. Ніжинська старовина. 2007. Вип. 3(6). С.67.

Украинские книги кирилловской печати № 16–18 вв. Каталог изданий второй половины XVII в. М.,1990. Вып.2. Ч.2.

Український іконопис XII–XIX століть з колекції Національного художнього музею України. Київ, 2005.

Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. Київ, 2006.

Цапенко М.П. Архитектура Левобережной Украины XVII – XVIII вв. М., 1967.

Чернігівський Колегіум. Чернігів, 2012.

Чернігівщина. Енцикл. довідник. Київ, 1990.

Плани пам'яток архітектури подано за виданням: Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Ил. справ. Каталог. В 4-х т. Т.4. Київ, 1986. С.262-281.

Іменний покажчик

Аверкій (справщик) 367
Адруг А.К. 6, 17, 54, 78, 90, 121, 130, 131, 139, 168, 289, 389
Адруг В.К. 6
Аксамитов Д.В. 56, 78, 90, 91, 92, 93, 94, 124, 448, 487, 488, 496
Александрович В. 311, 389
Алексєєв П. 435, 440, 463, 494
Антоній Печерський 118, 196, 273, 321, 324, 341, 361
Апостол Д. 135, 178, 181, 345, 346
Арендар Г.П. 6, 17, 129
Асєєв Ю.С. 4, 13, 20, 27, 53, 54, 78, 101, 112, 138, 146, 182, 395
Балабан Гедеон (друкар) 281
Бабюк В.Й. 167, 173
Балашевичі Карпо і Йосип 422,
Балашевич К. 421, 422, 426
Балюз Ж. 179
Бантиш-Каменський Д.М. 68, 238
Баран-Бутович С.Г. 11, 422
Баранович Л. 8, 9, 23, 25, 26, 27, 96, 128, 129, 131, 142, 146, 166, 171, 172, 178, 184, 199, 233, 236, 242, 243, 244, 246, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 309, 318, 328, 330, 331, 337, 340, 341, 346, 351, 352, 353, 354, 361, 264, 367, 369, 370, 373, 374, 418, 419, 441, 486, 487, 488, 497, 498, 499, 503, 504
Барановський П.Д. 13
Баратинський Д. 189, 190, 328
Барбаров 82
Бейдел Д. 180
Бекетов П.П. 238
Бернігерот М. 180, 251
Бессонов С.В. 13
Бєлозерський М.М. 332
Бєлоусович Л. 69
Білецький П.О. 14, 15, 189, 218, 219, 222, 232, 234, 235, 238, 239, 244
Богаєвський О. 188
Боголюб Р.М. 192, 447
Богусевич В. 32
Божич І. 57
Бондар О.М. 17, 152
Бороздін К.М. 76, 100
Брюсова В.Г. 352
Брюховецький І. 270, 277, 278, 290
Буало Н. 483
Бучинський О. 236, 293
В'юник А.О. 300, 311
Василій Великий 272, 273
Вдовиченко Г.Р. 192
Величко С. 8, 24, 105147, 180, 200, 201, 202, 207, 208, 271, 276, 278, 437, 483
Величковський І. 236, 489
Вечерський В.В. 16, 101
Виногродська Л.І. 455
Віктор (складач друкарні) 367
Вірікс І. 338
Віроцький В.Д. 78, 105, 131, 219, 445
ВЛ (гравер) 289, 293
Владислав Опольський 211
Власій Н.(міщанин, замовник) 434, 463
Вобан Себастьян де Претр 42
Войтко П.І. 241
Волтер Конрад 434
Вольтер 179

Воробйов А. 238, 265
Вощанка М. 265, 268, 299
Гавриїл (гравер) 203, 331
Галаган Г. 409, 411, 420, 462, 500
Галятовський І. 8, 22, 101, 102, 103, 144, 166, 187, 188, 189, 190, 193, 195, 198, 201, 281, 286, 287, 291, 292, 293, 294, 298, 39, 326, 328, 374, 389, 417, 418, 419, 420, 421, 441, 450, 459, 463, 487, 501
Гарбаровський С.Й. 306
Гегард Й. 309, 345, 355
Гембарович М. 329
Гізель І. 284, 487
Глинський Яким (маляр) 215
Говденко М.М. 13, 79, 84, 92, 98, 105, 126, 131, 136, 139, 318
Голіков 179
Голіцин В. 343
Головін Ф.О. 91
Голод І. 389
Голуб В.М. (реставратор) 438
Голубець М. 52, 130
Гондіус В. 276
Горський А.В. 274
Грабар І.Е. 11, 50, 71, 109, 110
Грабянка Г. 9
Гребницький О.І. 59, 126
Григорій (іконописець) 272
Григорій (різьбяр) 389, 400, 489, 503
Григорій Двоєслов 272, 273, 274, 278
Григорович П. 70
Грозний І. 87
Гумілевський Ф. 9, 77, 119, 120, 129, 169, 188, 200, 294, 308
Гусєва А.А.265, 279, 282, 288, 299, 338
Дадлер С (ювелір) 439
Даждьбог 80
Дашкевич Я. 275
Де Ля Невім 179
Дегтярьов М.Г. 90
Делюга В. 361
Демус О. 195
Десницький М. 167
Джакомо да Віньйола 485
Діонісій (чернець-іконописець) 397
Добровольський П.М. 10, 11, 112, 201, 213, 388, 389, 394, 399
Довгалевський М. 233, 519
Докучаєв М. 77
Долинський І. 133, 317, 318, 327
Доценко А.В. 168
Драган М.Д. 394
Дрексель І. 345
Дрентветт Пилип Якоб IV 431, 440, 463, 471, 490, 493, 494, 501, 503
Дроздов В.Г. 10, 12, 396, 429
Дунін-Борковська К.Д. 231
Дунін-Борковський В.А. 5, 14, 15, 18, 21, 22, 23, 27, 35, 43, 72, 96, 97, 102, 108, 113, 146, 178, 190, 198, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 245, 248, 300, 311, 313, 318, 365, 366, 387, 388, 407, 408, 434, 435, 440, 441, 442, 461, 463, 468, 486, 488, 490, 493, 497, 500
Дунін-Борковський М.В. 236, 245, 300, 311, 312, 313, 316, 360, 361, 368, 371, 498
Дюрер А. 356, 383
Дядечко О.О. 446, 449
Дятлов В.О. 6
Екземплярський С. 191, 222
Ернст Ф.Л. 12, 51, 52
Ємельянова Є.А. 190, 195
Єрмолаєв О.М. 76
Єфименко П. 279, 294
Єфимов О. 10, 115, 129, 189, 217, 399
Єфремов С. 12
Жолтовський П.М. 14, 189, 201, 210, 215, 269, 270, 271, 276, 277, 278, 298, 422, 449

Жук А.К. 402
Журавко Є. 177, 407
Журавко Л. (сотник) 407, 408
Жураківський І. 416, 441
Забіла 179, 240
Заборовський Р. 353
Загоровська О. 181
Зайченко В.В. 17, 408
Запаско Я.П. 15, 27, 271, 281, 282, 286, 288, 293, 298, 299, 300, 307, 309, 343, 402
Зарембський Н. 402
Зарудний І.П. 109, 110, 111
Зауер Й.-Б. 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 140, 145, 146, 157, 160, 161, 321, 323, 325, 327, 368, 428, 484, 488, 491, 496, 503
Звєздина Ю.М. 311, 314
Зернікау А. 129, 130, 131, 132
Зіновіїв К. 9, 102, 229, 306, 334, 421
Златоуст І. 272, 272, 274
Золотарьов К. 127
Зорицький І. 313, 316, 367, 371
Зубрицький Н. 295, 298, 299, 300, 301, 307, 311, 312, 316, 324, 327, 344, 346, 347, 355, 356, 357, 360, 361, 367, 368, 369, 371, 372, 383, 413, 489, 492, 494, 498, 499, 503, 504
Зьорнова О. 289
Іванов Д.І. 27, 76, 81, 100, 157
Ігнатенко І.М. 75, 151, 301, 445, 446, 448
Ігнаткін І.О. 13, 35, 52, 58, 77, 82, 101, 105, 120, 445, 448
Ігнатович Ф. 70
Іліодор (Яків Таляревський) 314, 316
Ілля (гравер) 267, 268, 273, 278, 370, 449, 498
Іловайський П.І. 49
Ільєнко І.В. 454
Ісаєвич Я.Д. 15, 281, 282, 286, 293, 300, 301, 309, 343
Іоїль (складач) 367
Істомін К. 335
Кальнофойський О. 419
Камєнєва Т.Н. 185, 265, 267, 279, 280, 281, 282, 296, 297, 298, 309, 316, 338
Камінський П. 126
Капніст В.В. 411
Кара-Васильєва Т.В. 6, 17, 408, 409, 412, 413, 414, 415, 416, 421, 462, 494, 500
Карнабіда А.А. 32, 35, 54, 77, 80, 105, 106, 121, 182, 317, 431
Карповський М. 295
Карташевський А. 108, 124, 125
Кваренгі Д. 291
Кисіль А. 140, 147
Кіндратюк Б. 423
Клепіков С.О. 15, 279, 280, 281, 282, 285, 286, 293, 322
Коваленко В.П. 122, 446
Коваленко О.Б. 6, 286, 446
Когут Г.В. 17, 402, 403, 406, 407
Козел Матвій Ф. 187, 191, 197
Козел Микита Ф. 187, 191, 197
Козицький П.С. 83
Козловський Р. 211
Коломієць А. 23, 47, 48
Колупаєва А.В. 446, 449
Кононович Г. 135, 166, 398
Корецькі (князі) 265, 266, 498
Корчак-Новицький Т. 333
Костянтин (гравер) 287, 293, 307
Костянтинович Г. 8, 189, 197, 200, 201, 202, 210, 215, 216л, 247, 330, 436, 488, 492, 493, 497, 503
Кохановська А. 135
Кошовий О.П. 16
Кпанах Лукас старший 383
Крижанівський В. 402
Кричевський В.Г. 18, 27, 403, 405, 406, 461, 468, 499
Крюковський І. 175

Кропоткін М. 33
Крщонович Л. 25, 131, 134, 171, 185, 199, 202, 205, 206, 207, 235, 236, 255, 295, 296, 315, 316, 323, 329, 332, 336, 337, 338, 339, 340, 343, 346, 354, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 381, 432, 433, 436, 439, 440, 441, 453, 459, 463, 489, 490, 482, 493, 494, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 504
Кузьма К. (ККК) 307
Кузьмін Є. 402
Куліш П.О. 66
Куценко Т.Г. 315
Лазаревич Г.Р. 239
Лазаревський О.М. 9, 217, 221, 236
Лапицький Й. 435
Лебединцев П. 188
Лев Данилович 211
Левицький Л. 353
Лежайський М. 280, 285, 358, 359, 365
Ленченко В.О. 35
Леп'явко С.А. 17, 69
Лефорт Ф. 91, 92
Лизогуб Ю.Я. 56, 93, 114, 119, 123, 426, 486, 496
Лизогуб Я.К. 14, 15, 22, 25, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 64, 93, 114, 119, 121, 123, 128, 193, 282, 304, 315, 365, 434, 436, 463, 486, 490, 496
Лизогуб Я.Ю. 119, 436, 457
Лисаневич О.П. 447
Лисенко 179, 240
Литинський В. 69
Логвин Г.Н. 13, 15, 26, 35, 49, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 64, 70, 101, 105, 108, 109, 110, 121, 124. 127, 130, 138, 139, 168, 189, 201, 218, 240, 270, 271, 277, 289, 300, 389, 408, 428, 445, 446, 449, 451
Лукаш (друкар) 367
Лукомський Г.К. 50, 98
Лютер М. 356
Маллен Клод 359
Маестро де Сан Франческо 195
Маєвський С. 317
Мазепа І.С. 18, 20, 22, 26, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 59, 61, 64, 76, 77, 79, 80, 87, 91, 109, 114, 128, 129, 146, 166, 171, 172, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 186, 207, 225, 240, 247, 284, 285, 305, 308, 331, 332, 336, 349, 361, 362, 363, 364, 367, 380, 398, 421, 422, 431, 432, 437, 438, 440, 445, 446, 447, 448, 451, 452, 453, 457. 459, 463, 464, 479, 486, 487, 488, 490, 492, 494, 497, 501, 502, 503, 504
Макаренко М.О. 12
Максимович А. 332
Максимович І. 8, 28, 76, 99, 100, 114, 136, 138, 146, 198, 199, 200, 210, 218, 224, 225, 244, 245, 246, 308, 309, 326, 329, 341, 344, 345, 347, 355, 357, 359, 364, 365, 367, 369, 381, 396, 415, 462, 486, 487, 497, 500
Максимович М. 10, 279
Максимович Т. 332, 360, 384, 457
Мальченко О. 422, 423
Манчіні Октавіано 95
Маркевич М.А. 9, 23, 35, 68, 129
Маркіз В.І. 116
Марков М.Є. 10, 35, 77, 108, 113
Маркович А. 179, 240
Маслов С.І. 12, 263, 264, 265, 280, 295, 341, 343
Меженко Ю. 12
Мезенцев В.І. 130, 445, 451
Мезопета К.К. 187, 191
Менгли Гірей 43
Ментцель Хрістіан 434, 440, 463, 490, 493, 494, 503
Мерліак А. 344
Мигура І. 140, 181, 184, 323, 330
Милорадович Г. 238, 294, 355
Милорадович М. 28, 422, 423, 424, 426
Мироненко Л.В. 20, 446
Михайлівська Л.В. 192
Михайлова Р. 422
Міляєва Л.С. 214, 218, 449

Міненко В. 148
Многогрішний Д.Г 166
Могила П. 37, 45, 94, 267, 268, 370, 449, 451,
Модзалевський В.Л. 11, 12, 50, 56, 74, 77, 98, 115, 120, 129, 181, 182, 217, 221, 238, 239, 382, 399, 408, 421, 422, 429
Мозгова О.Б. 111
Мокош 80
Мокрієвич К. 433, 463, 486, 490
Мокрієвич С. 292
Моргілевський І.В. 101
Мстислав Володимирович 32
Мурашко В.І. 69, 70, 203
Мусієнко П.М. 14, 69
Нарбут Г.І. 98, 121, 143
Наумов С. 307
Небаба М. 409
Невоструєв К.І. 274
Нетудихаткін І.А. 219, 220, 221
Нікітін Г. 196
Новицька М.О. 14, 402
Обидовський І. 336, 337, 339, 340, 369
Огієнко І.І. 12, 279, 281, 282, 285, 286
Однороженко О. 343
Олексій Іванович (ливарник) 490, 492, 494, 500, 503
Олелькович С. 188
Оленін І.М. 76
Оляніна О.В. 399, 400
Орлова М.А. 182
Острозький В.К. 394
Острозький К.К. 394
Павленко М. 51
Павленко С.О. 6, 181, 182, 225, 349
Павліковський Я.Г. 180
Павлуцький Г.Г. 11, 50, 71, 387
Паєвський І. 177, 407
Палій Ф. 177
Пархоменко І.В. 301
Пац М.К. 133, 134
Пац Х.З. 134
Пащенко Д.Р. 49
Перун 24, 80
Петер Роде II 435, 440, 463, 490, 493, 494, 593
Петренко М.З. 15, 429
Петров М.І. 295, 310, 311, 394
Петрякова Ф.С. 15
Піддубник І. 298, 307, 344, 347, 369
Піщанський В. 402
Пляшко Л.А. 36,54, 78, 105
Подобайло С. 105, 106
Половець Г. 181
Половець С. 181, 182
Половецький М. 304
Полонська І.М. 279, 282, 288, 338
Полоцький С. 284
Полуботок Анастасія 215
Полуботок В.Л. 70
Полуботок Л.А. 68, 71, 211, 212, 216, 237, 238, 241, 242, 246, 248, 304, 366, 478
Полуботок П.Л. 14, 17, 18, 24, 27, 28, 42, 46,47, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 93, 94, 128, 146, 179, 215, 220, 228, 229, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 304, 320, 366, 368, 377, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 410, 417, 422, 424,Є 425, 427, 435, 440, 454, 457, 461, 452, 463, 471, 478, 486, 487, 489, 490, 492, 494, 496, 499, 500, 504
Попов П.М. 12, 14, 99, 138, 280, 281, 289, 296, 298, 310, 313, 324, 325, 343, 346, 358, 359, 416
Потапенко О.М. 6, 407, 468, 254
Прахов О. 20, 27
Прокопович Ф. 232
Прокопович З. 272, 416, 486
Пуцко В.Г. 189, 201, 245, 330, 389
Радивиловський А. 284
Радишевський О. 37, 45

Раппопорт П.О. 122
Рєдін Є.К. 198, 450
Рибаков Б.О. 113, 120
Рігельман О.І. 275
Ровинський Д.О. 10, 267, 290, 294, 317, 349, 358
Рогалевський І. 416
Рогов А.І. 211
Руденок В.Я. 301
CD (золотар) 435
Савицький П.М. 11 50, 74, 77,109, 115, 120, 129, 217, 388, 389, 399, 400, 408, 429
Савчук Ю.К. 275
Самовидець 24
Самойленко Г.В. 282
Самойлович Г.І. 24, 221, 410, 427, 498, 500, 503
Самойлович Є.В. 239
Самойлович З. 196
Самойлович І.І. 22,24, 146, 178, 236, 321, 322, 325, 327, 362, 410, 488
Сафонович В. 483
Сацький Я. 307
Себастіано Брачі 95
Сементковський 290
Сигизмунд III 30, 483
Симаргл 80
Синиць кий М. 307
Синівський С.Д. 306
Сидоров Ю. 254
Ситий І.М. 6, 49, 185, 282, 288, 304, 363
Ситий Ю.М. 6, 455
Сіткарьова О.В. 394
Січинський В. 52, 56, 130, 349
Сковорода Г. 336
Скоропадський І.І. 124, 166, 179, 240, 365, 398, 409
Скоропадський П.П. 242
Сластіон О.Г. 49, 55
Сліпченко Н.І. 167
Сльозка М. 273
Соболевський А.Г. 306
Созанський І (словолитник) 367
Сопіков 279
Софонович Ф. 285
Спаська Є.Г. 12, 410
Спаський І.Г. 139
Старцев Й.Д. 56, 61, 93, 94, 109, 110, 124, 128, 448. 487, 488
Стаховський А. 25, 76, 119, 128, 131, 416, 435, 440, 441, 453, 463, 486
Степовик Д.В. 15, 213, 301, 302, 323, 331, 343, 454, 361, 362
Стефан (друкар) 295
Стиринський Г.Г. 306
Стрельбицький І. 99, 290, 295, 298, 299, 300, 307, 325, 327, 338, 343, 344, 357, 358, 359, 460, 368, 369, 372, 489, 490, 504
Стрибог 80
Сулима І. 238
Султанов М.В. 11, 49, 51
Сумцов М.Ф. 279
SK (золотар) 463
Таранушенко С.А. 11, 12, 14, 51,69, 74, 75, 388, 390, 391, 394, 395, 398, 399, 400, 402
Тарасевич Л. 15, 17, 298, 299, 300, 307, 333, 347, 349, 360, 364, 367, 369, 371, 382, 432, 489, 492, 494, 503
Тарасевич О. 277, 432
Тарасенко О.Ф. 389, 400
Тарновський В.В. 10, 12, 217, 218, 236, 238, 239, 240, 277, 408, 417, 421, 422, 423, 429
Татаренко С.А. 13, 52
Терлецький П. 333, 347, 350, 364, 369, 382
Тимофієнко В.І. 16
Тищенко О.Р. 14, 422
Тіц О.О. 101
Тоцька І.Ф. 182
Травкіна О.І. 185, 446

Транквіліон-Ставровецький К. 6, 95, 173, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 297, 370, 373, 413, 420, 462, 489, 497, 500

Туптало Д. 8, 9, 14, 25, 71, 104, 105, 175, 178, 184, 186, 199, 200, 202, 210, 214, 216, 218, 247, 254, 272, 273, 274, 286, 292, 293, 298, 320, 321, 330, 331, 332, 342, 361, 362, 365, 366, 380, 417, 436, 487, 488, 497, 504

Уманцев Ф.С. 219, 301

Устинов В.М. 148

Ушаков С. 196

Федоренко П.К. 51

Федоров І. 266, 306, 394

Феодосій Печерський 196, 273, 321, 324, 341, 345, 361

Феодосій Углицький 41, 44, 49, 71, 72, 171, 206, 213, 233, 241, 243, 244, 246, 320, 364, 365, 460, 368, 387, 416, 465, 496, 499

Фігурський Н. 298, 307, 344

Філіпович Й.Г. (друкар) 306, 367

Філоненко Я. 102, 441, 490

Фотинія 413, 490

Фредо Людовико 134

Френсдорф І.В. 125

Фридрикевич С. 181

Халебський (Алеппський) П. 25, 172, 216, 361, 394

Харлампович К.В. 295

Хейнтце Готфрід 440, 463, 490, 493, 494, 503

Хефтен Б. 28, 344, 357

Хмельницький Б.М. 95, 191 , 275, 276, 278,

Хмельницький Ю. Б. 30, 419

Холостенко М.В. 4, 13, 78, 83, 99, 100, 101, 103, 106, 130, 291, 325, 443

Хорс 80

Хрістіан Шуберт II 435, 490, 493, 503

Цапенко М.П. 13, 14, 51, 53, 56, 69, 70, 74, 78, 115, 130, 131, 132, 147

Цитович В.І. (реставратор) 223

Чарниш І. 28, 422, 423, 424, 426

Чепелик В. 54, 78

Черненко О.Є. 86, 446

Чернявський В.П. 307

Чернявський М. (гравер) 315, 316, 368

Шабелик І. (житель Києва) 462

Шангін І. 200

Шафонський О.Ф. 9, 13, 22, 34, 43, 49, 52, 53, 55, 56, 68, 76, 112, 113, 114. 115, 119, 120, 121, 123, 128. 129, 193, 194, 200, 388, 417, 430

Шевченко Т.Г. 26, 34, 68, 76, 97, 101, 386

Шевчук П.П. 405, 453

Шереметєв Б.П. 333, 347, 349, 350, 351, 363, 364, 369, 382

Шипулін В.П. 226

Ширай С. 177

Шміт Ф.І. 388

Шнорр Юліус Карольсфельд 169

Щербаківський В. 402

Щирський І. 15, 17, 181, 185, 186, 212, 213, 214, 235, 247, 294. 295, 298, 299, 307, 311, 315, 316, 323, 327, 331, 343, 344, 347, 351, 352, 354, 355, 360, 361 362, 366, 367, 368, 369, 371, 72, 377, 381, 409, 413, 414, 415, 420, 421,432, 438, 439, 440, 450, 453, 459, 482, 463, 464, 488, 489, 490, 492, 493, 494, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504

Юрченко П.Г. 13, 14, 53, 130, 386

Яблонський Д.Н. 13, 49, 52, 53, 58, 59, 64, 115

Яворський С. 110, 181, 232

Якубович І. 148

Ялинський П. 304

Ялинський С. 9, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 288, 293,302, 303, 304, 305, 367

Ялинський Я. 304

Янов С. 33

Ясинський В. 233, 341, 504

Ясієвич В.Є. 482

Наукове видання

Анатолій АДРУГ

Мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть

Монографія

Редактор **Володимир Дятлов**
Технічний редактор **Валерій Лозовий**
Комп'ютерний дизайн та верстка **Валерія Лозового**
Коректор **Ольга Василенко**

Підписано до друку 02.01.2026.
Формат 60 × 84 / 8. Папір офсетний. Гарнітура Minion Pro Cyr.
Ум. друк. арк. 58,6+6,51 іл. Ум. фарбо-відб. 58,6+6,51 іл. Обл.-вид. арк. 63,0+7,0 іл.
Зам. 0010. Наклад 300 прим.

Видавець Лозовий В.М.
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції.
Серія ДК № 3759 від 14 квітня 2010 року
14005, м. Чернігів, вул. Мстиславська, 56/34
Тел. +38-066-25-24-507

Віддруковано ФОП Лозовий В.М.
14035, м.Чернігів, вул. Карпенка-Карого, 40



Лабіринт. З книжки «Зерцало от писания божественного». Чернігів, 1705 р.



АДРУГ Анатолій Кіндратович – кандидат мистецтвознавства, доцент, член Національної спілки художників України та Національної спілки краєзнавців України. Народився 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 імені М.Т. Рильського Національної академії наук України. Багаторічна праця у Чернігівських міжобласних виробничих науково-реставраційних майстернях №3, музейних закладах Чернігова, Національному університеті «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка дозволила набути досвіду у дослідницькій і педагогічній роботі. Коло наукових інтересів пов'язано з вивченням образотворчого мистецтва і архітектури Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть, що являють яскраву сторінку вітчизняної художньої культури.

