

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

СОКОЛОВА ДАРИНА КОСТЯНТИНІВНА

УДК 75.03(477.53)«188/19»

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЦЕРКОВНИЙ ЖИВОПИС ПОЛТАВЩИНИ XVII –
ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ: СТИЛІСТИКА, ІКОНОГРАФІЧНІ ТА
ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня Доктора філософії (Ph.D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____Д.К.Соколова

Науковий керівник: Шуліка Вячеслав Вікторович, кандидат
мистецтвознавства, доцент

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Соколова Дарина Костянтинівна. Церковний живопис Полтавщини XVII – початку XX століть: стилістика, іконографічні та техніко-технологічні особливості. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2025.

Дисертація присвячена висвітленню результатів дослідження сакрального мистецтва Полтавщини XVII – початку XX ст.

Мета роботи полягає у визначенні стилістичних, іконографічних та техніко-технологічних особливостей церковного живопису Полтавщини XVII – початку XX ст., побудові цілісної картини його розвитку в регіоні.

Об'єктом дослідження є церковний живопис Полтавщини XVII – початку XX ст.

Предмет дослідження: техніко-технологічні, стилістичні та іконографічні особливості церковного живопису Полтавщини.

Перший розділ дослідження присвячено аналізу історіографії, джерельній базі та обґрунтуванню методів дослідження.

Аналіз історіографії дозволив оцінити ступінь вивчення проблематики та виділити кілька етапів у дослідженні сакрального мистецтва Полтавщини. До першого (донаукового) періоду належать записи та праці мандрівників, які подорожували через територію Полтавщини у XVII ст.

Другий етап (від середини XIX – до початку XX ст.) відзначається значним інтересом до культових пам'яток регіону, ретельним їх документуванням та зусиллями щодо збереження.

Період сталінського правління характеризується масовим знищенням церковних пам'яток та припиненням наукових пошуків у сфері церковного живопису.

Наступним етапом стали 1960-ті – 1980-ті роки. Дослідники переважно розглядали сакральне мистецтво Полтавщини в контексті всього Лівобережжя

або в поєднанні із сусідньою Слобожанщиною, що не давало змоги виділити та охарактеризувати регіональні особливості церковного живопису Полтавщини.

Зі здобуттям Україною незалежності розпочався новий етап досліджень, який характеризується переосмисленням національної культурної спадщини. Попри поживавлення наукової діяльності, дослідження останніх десятиліть не дають змоги побудувати цілісну картину розвитку церковного мистецтва регіону.

Джерельну базу поділено на три групи: музейні колекції України; матеріали, зібрані під час дослідницьких поїздок авторки роботи Полтавщиною; архівні фотоматеріали та записи дослідників, що працювали у ХХ ст.

У роботі застосовано комплексний підхід до вивчення церковного мистецтва Полтавщини, що охоплює іконографічний, компаративний, архівний, історичний методи, а також метод польових досліджень, метод систематизації та типологізації, художньо-технічний аналіз. Також застосовані спеціальні неінвазійні методи дослідження творів мистецтва зокрема оптичні методи, фотографічні, дослідження в ультрафіолетовому та інфрачервоному ділянках спектру.

Другий розділ дослідження присвячено аналізу розвитку іконопису на Полтавщині у XVII – на початку ХХ ст., зокрема виявленню його стилістичних, іконографічних і техніко-технологічних особливостей.

Процес розвитку церковного іконопису на території Полтавщини XVII – початку ХХ ст. було умовно розподілено на етапи.

Перший етап охоплює період існування держави Військо Запорозьке (Гетьманщина) (1648 – 1764). Здобуття Гетьманщиною незалежності та вплив козацького стану на суспільно-політичні події, включаючи підтримку Православної церкви, сприяли розвитку церковного мистецтва на Лівобережжі, зокрема на Полтавщині. Остання чверть XVII ст. стала ключовим періодом для православної церкви в Україні, коли її перепідпорядкування (1686) московському патріархату призвело до уніфікації церковних структур за

московськими стандартами. Незважаючи на формальне підпорядкування Київської митрополії московському патріархату церковна автономія частково зберігалась протягом усього XVIII ст.

Другий етап охоплює період XIX – першої чверті XX ст. У цей час українське церковне мистецтво зазнало змін під впливом російської традиції.

У процесі дослідження виявлено наступні іконописні осередки, що діяли на теренах Полтавської губернії в першій чверті XX ст. Це осередок в м. Переяслав, осередок у с. Манжелія, окремі майстри працювали в с. Опішня.

Окремі підрозділи дисертації присвячені іконографії Св. Трійці, Ісуса Христа, Божої Матері, св. Миколая тощо. В цих підрозділах продемонстровані значні зміни в іконографії, символіці та стилістиці, що відбулись протягом XVII – XX ст.

Під час дослідження техніко-технологічних особливостей іконопису Полтавщини типологізовано форми іконних дошок. Виявлено техніко-технологічні особливості живопису ікон Полтавщини.

Третій розділ присвячено аналізу розвитку монументального мистецтва Полтавщини в контексті суспільно-релігійних процесів XVII – початку XX ст.

Особливу увагу присвячено іконографічним програмам монументальних розписів О. Я. Сокола, які збереглися у храмах Харкова та Полтави: церква св. Сампсонія Прочанолубця в Полтаві (1909) та церква Трьох Святителів (Гольдбергівська) у Харкові (1915).

У ході дослідження церковних пам'яток Полтавщини виявлено ще один комплекс монументальних розписів, який міг бути дотичним до творчої спадщини О. Я. Сокола (в співавторстві із О. Мурашко). Це розписи Богоявленської церкви в с. Обознівка Глобинського району Полтавської області (1901).

Ключові слова: Полтавщина, Гетьманщина, козацтво, іконопис, іконографія, церковний живопис, ікона, монументальний живопис, іконостас, образотворче мистецтво, колір, українська культура, українське мистецтво, техніко-технологічні особливості, християнство.

ABSTRACT

Sokolova Daryna Kostiantynivna. Church painting of the Poltava region in the 17th - early 20th centuries: stylistics, iconographic and technical and technological features.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (PhD) in the speciality 023 - Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2025.

The dissertation is dedicated to the study of the sacred art of the Poltava region from the 17th to the early 20th century.

The aim of the study is to determine the stylistic, iconographic, and technical and technological features of church painting in the Poltava region from the 17th to the early 20th century and to create a comprehensive picture of its development in the region.

The object of the study is the church painting of the Poltava region from the 17th to the early 20th century.

The subject of the study is the technical and technological, stylistic and iconographic features of church painting in the Poltava region.

The first chapter of the study is devoted to the analysis of historiography, source base and justification of research methods.

The analysis of the historiography made it possible to assess the degree of study of the topic and identifying several stages in the research of sacred art in the Poltava region. The first (pre-scientific) period includes the records and writings of travelers who journeyed across the Poltava region in the 17th century.

The second stage (from the mid-19th to the early 20th century) is characterized by significant interest in the religious monuments, meticulous documentation of them, and efforts to preserve them.

The Stalinist period was marked by the mass destruction of church monuments and the cessation of scientific research in the field of church painting.

The next stage was the 1960s-1980s. Researchers mostly considered the sacred art of the Poltava region in the context of the entire Left Bank or in combination

with the neighbouring Slobozhanshchyna, which made it impossible to identify and characterise the regional features of Poltava's church painting.

After Ukraine gained independence, a new stage of research began, characterized by a rethinking of the national cultural heritage. Despite the revival of scientific activity, the studies of recent decades do not allow us to build a holistic picture of the development of church art in the region.

The source base was divided into three groups: museum collections in Ukraine; materials gathered during the author's research trips to the Poltava region; archival photographic materials and records from 20th-century researchers.

A comprehensive approach has been applied to studying church art in the Poltava region, including iconographic, comparative, archival, and historical methods, as well as field research methods, systematization and typologization, and artistic-technical analysis. Special non-invasive methods of studying works of art were also used, including optical methods, photographic methods, and studies in the ultraviolet and infrared spectrum.

The second chapter of the study is devoted to the analysis of the development of iconography in the Poltava region in the 17th and early 20th centuries, in particular, the identification of its stylistic, iconographic, technical and technological features.

The development of church iconography in the Poltava region in the 17th and early 20th centuries was conditionally divided into stages.

The first stage covers the period of the Cossack State – the Zaporozhian Host (Hetmanate) (1648 -1764). The Hetmanate's independence and the influence of the Cossack class on socio-political events, including the support of the Orthodox Church, contributed to the development of church art on the Left Bank, in particular in the Poltava region. The last quarter of the 17th century was a key period for the Orthodox Church in Ukraine, when its subordination (1686) to the moscow Patriarchate led to the unification of church structures according to moscow standards. Despite the formal subordination of the Kyiv Metropolis to the moscow Patriarchate, church autonomy was partially preserved throughout the 18th century.

The second stage covers the period of the 19th - first quarter of the 20th

century. At this time, Ukrainian church art underwent changes due to significant russian influences.

During the research, the following iconographic centres were identified in the Poltava province in the first quarter of the 20th century: a centre in Pereiaslav city, a centre in Manzhelia village, and some individual masters working in Opishnia village.

Certain chapters of the dissertation focus on the iconography of the Holy Trinity, Jesus Christ, the Mother of God, Saint Nicholas, and others. These subsections demonstrate significant changes in iconography, symbolism and stylistics that occurred during the 17th to the 20th century.

During the study of technical and technological features of iconography in the Poltava region, the forms of icon boards were typologised. The technical and technological features of icon painting in the Poltava region are analyzed.

The third chapter analyzes the development of monumental art in the Poltava region in the context of socio-religious processes of the 17th and early 20th centuries.

Particular attention is given to the iconographic programs of monumental paintings by O. Sokol, preserved in the churches of Kharkiv and Poltava: the Church of St. Sampsonius the Pilgrim in Poltava (1909) and the Church of the Three Holy Hierarchs (Goldberg Church) in Kharkiv (1915).

During the study of church monuments in the Poltava region, another complex of monumental paintings was discovered that could be related to the creative heritage of O. Sokol (in co-authorship with O. Murashko). These are the paintings of the Epiphany Church in Oboznivka village, Hlobyno district, Poltava region (1901).

Key words: Poltava region, Hetmanate, Cossacks, icon painting, iconography, church painting, icon, monumental painting, iconostasis, fine art, colour, Ukrainian culture, Ukrainian art, technical and technological features, Christianity.

Список опублікованих праць за темою дисертації.

1. Соколова Д.К. Дві ікони з села Манжелія: ікони невідомого іконописного осередку Полтавщини першої чверті ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дорогобич, 2024. Вип. 79, том 2. С. 114-120. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-17>
2. Соколова Д.К. Особливості ікон Святої Трійці Миргородського та Переяславського полків XVII – XVIII століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 4 С. 134–140. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.19>
3. Соколова Д.К. Шуліка В.В. Іконографічні програми монументальних розписів О.Я. Сокола у храмах Харківщини та Полтавщини. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. (5). С. 133–144. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.15>

Апробація результатів дослідження.

1. Соколова Д.К. Антоненкова Н.О. Розробка методики реставрації творів з пошкодженням фарбового шару, спричиненого термічними чинниками. *Пам'яткознавчі погляди молодих вчених*. Харків. 2021. Вип. 7. С. 27–34.
2. Соколова Д.К. Іконографічний аналіз ікони Спас Великий Архієрей. *Десяті Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції* (Київ, 2022). Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 90–91 <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-40>
3. Соколова Д.К. Антоненкова Н.О. Богоявленська церква в с. Обознівка Глобинського району. Проблема збереження та реставрація храму. *Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: національна специфіка та європейський контекст*. Львів. 2023. С. 292-300.
4. Соколова Д.К. Образи Святої Трійці та Бога Отця на території Полтавщини: «Новозавітна Трійця» у іконографічному типі «Сопрестоля». *Слобожанські читання. Тези доповідей учасників XXVIII Міжнародної наукової конференції*. Харків: Курсор, 2024. С. 126 – 128.

5. Соколова Д.К. Іконографічний тип «Коронування Богородиці» на території Полтавщини. *Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: національна специфіка та європейський контекст*. Львів. 2025.

6. Соколова Д.К. Образ святого Миколая в сакральному мистецтві Полтавщини. *30 років кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва*. Збірник матеріалів міжнародної конференції. Харків: ХДАДМ, 2024.

ЗМІСТ

Анотації.....	2
Список умовних скорочень.....	12
Вступ	13
Розділ 1. Історіографія, джерела та методи дослідження церковного живопису Полтавщини XVII – початку XX століття	18
1.1 Історіографія церковного живопису на території Полтавщини XVII – початку XX століття.....	18
1.2 Джерельна база та методологічні засади дослідження	33
Висновки до першого розділу	36
Розділ 2. Церковне мистецтво Полтавщини: Іконографія та стилістичні особливості.....	39
2.1 Загальний розвиток іконопису на Полтавщині (XVII – початок XX ст.)....	39
2.1.1 Іконопис на теренах Полтавщини за часів Гетьманщини.....	39
2.1.2 Іконопис на території Полтавщини після ліквідації Гетьманщини (XIX – початок XX ст.)	49
2.2 Іконописні осередки на території Полтавщини кінця XIX – початку XX ст. (Манжеля, Опішня)	52
2.3 Ікони Тринітарного догмату на території Полтавщини	58
2.3.1 Ікони Трійці періоду Гетьманщини (Миргородський та Переяславський полки)	58
2.3.2 Ікони Трійці XIX – початку XX ст.	67
2.4 Христологічні сюжети на території Полтавщини	70
2.4.1 Ікони Христа періоду Гетьманщини (Лубенський та Миргородський полки)	70
2.4.2 Ікони Христа XIX – початку XX ст.	74
2.5 Ікони Маріологічного циклу на території Полтавщини	92
2.5.1 Ікони Богородиці періоду Гетьманщини (XVIII ст.)	92
2.5.2 Ікони Богородиці XIX ст. – початку XX ст.	101
2.6 Образ Святого Миколая на території Полтавщини (XVIII – початок XX ст.)	

.....	109
2.7 Техніко-технологічні особливості ікон на території Полтавщини	115
2.7.1 Форма та спосіб кріплення іконних дошок	116
2.7.2 Техніко-технологічні особливості живопису	119
Висновки до другого розділу	121
Розділ 3. Монументальні розписи церков Полтавщини	126
3.1 Загальний розвиток монументального церковного мистецтва на Полтавщині	126
3.2 Олексій Я. Сокіл: іконографічні програми монументальних розписів	131
Висновки до третього розділу	143
Висновки	146
Список використаних джерел	152
Том II	
Додатки (окремий том)	
Додаток А. Список ілюстрацій	
Додаток Б. Ілюстрації	

Список умовних скорочень

ХХМ – Харківський художній музей

НХМУ – Національний художній музей України

НМЛ – Національний музей у Львові ім. А.Шептицького

Губкопмис – губернський комітет охорони пам'яток старовини

ВУАН – Всеукраїнська академія наук

ЦПМП – Центральний пролетарський музей Полтавщини

РКП(б) – російська комуністична партія (більшовиків)

КП(б)У – Комуністична партія України

ВУЦВК – Всеукраїнський центральний виконавчий комітет

Раднарком – Рада народних комісарів

УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка

Наркомфін або НКФ – Народний комісаріат фінансів

ВУАК – Археологічний комітет при ВУАН

НКО УРСР – Народний комісаріат освіти УРСР

РРФСР – Російська Радянська Федеративна Соціалістична Республіка

Арх. – архієрей

Муч – мучениця

Сщмч. – священномученик

Св. велк. муч. – святий великомученик

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В останні десятиліття значно актуалізувалися дослідження регіональних особливостей церковного мистецтва України. На жаль, ця тенденція майже не зачепила великі регіони Лівобережної України, зокрема Полтавщину, хоча саме козацькі полки, з яких після ліквідації Гетьманщини, було створено Полтавську губернію, відігравали значну роль у розвитку культурно-мистецьких процесів України. У XIX ст. Полтавщина стала одним із тих українських регіонів, де народжувались визначні мистецькі та літературні твори.

Попри втрати радянської доби, на Полтавщині збереглося чимало церковних споруд з унікальними зразками церковного живопису. Ці пам'ятки потребують особливої уваги в контексті їх збереження, дослідження та систематизації. На першу чверть XXI ст. Полтавщина все ще залишається певною лакуною у дослідженні церковного мистецтва. Варто зауважити, що без дослідження пам'яток Полтавщини важко зрозуміти закономірності розвитку мистецтва в інших регіонах України – як на заході, так і на сході. Церковне мистецтво Полтавщини з її регіональними відмінностями є важливою складовою української національної культури, а питання його вивчення та збереження набули особливої актуальності під час російсько-Української війни. Під загрозою опинилося існування української культури як явища.

Дослідження церковного живопису Полтавщини, яке має на меті побудову цілісної картини розвитку церковного мистецтва в регіоні, є актуальним, оскільки демонструє самобутні риси регіонального церковного живопису. У загальноукраїнському контексті це дослідження підкреслює регіональну різноманітність церковного мистецтва. Вивчення церковного мистецтва Полтавщини дозволяє не лише дати мистецтвознавчу оцінку творам, а й порушити питання їх захисту на державному рівні. Збереження та дослідження цих мистецьких творів сприяє усвідомленню культурної унікальності та історичної спадкоємності, що набуває особливої значущості у контексті історичних викликів та криз.

Мета роботи полягає у визначенні стилістичних, іконографічних та техніко-технологічних особливостей церковного живопису Полтавщини XVII – початку XX ст., побудові цілісної картини його розвитку в регіоні. Досягнення зазначеної мети передбачає виконання **завдань дослідження**:

- здійснити аналіз історіографії проблеми, схарактеризувати джерельну базу та методи дослідження;
- дослідити загальну картину розвитку церковного мистецтва на території Полтавщини у період XVII – початку XX ст., виявити та систематизувати вплив соціально-політичних та релігійних процесів на розвиток церковного живопису Полтавщини в різні історичні періоди;
- провести дослідження пам’яток церковного живопису, що зберігаються в церквах, музеях і приватних колекціях;
- ввести до наукового обігу нові пам’ятки та виявлені іконописні осередки Полтавщини;
- систематизувати та класифікувати церковний живопис Полтавщини за іконографічними й стилістичними критеріями;
- проаналізувати іконографічні особливості церковного живопису Полтавщини, визначивши його регіональні риси;
- провести техніко-технологічний аналіз матеріалів і художніх прийомів, використаних у церковному живописі Полтавщини;
- визначити перспективи подальших досліджень.

Об’єктом дослідження є церковний живопис Полтавщини XVII – початку XX ст.

Предмет дослідження – техніко-технологічні, стилістичні та іконографічні особливості церковного живопису Полтавщини;

Хронологічні межі дослідження: охоплюють період другої половини XVII – початку XX ст.

Територіальні межі дослідження. Під час вивчення церковного мистецтва Полтавщини враховано територіальні та адміністративні зміни, яких зазнала Лівобережна Україна протягом XVII – першої чверті XX ст.

У середині XVII ст. внаслідок повстання під проводом Богдана Хмельницького було утворено Козацьку державу – Гетьманщину, до складу якої входив Полтавський полк з полковим центром у місті Полтава. Полки склалися з сотень, і впродовж XVII – XVIII ст. кількість сотень, що входили до Полтавського полку, збільшувалася. Після ліквідації Гетьманського устрою в 1764 р. було створено Полтавську губернію, до якої спочатку входило 10, потім 12, а з 1803 р. – 15 повітів, включаючи колишні козацькі полки: Миргородський, Переяславський, Прилуцький, Гадяцький, Лубенський та Полтавський. Територіальні межі дослідження базуються на географічних кордонах Полтавської губернії як найбільшого територіального утворення. Дослідження пам'яток XVII – XVIII ст. проводили в межах полків, що згодом увійшли до складу Полтавської губернії.

Матеріали дослідження: ікони з музейних, церковних та приватних колекцій, фотографії пам'яток церковного живопису та ікон, альбоми та каталоги зібрань українських музеїв, архівні документи, історичні джерела.

Методи дослідження: робота базується на комплексному підході до вивчення сакрального мистецтва Полтавщини, зокрема іконопису. Основна мета дослідження – аналіз іконографії, стилістики та історичного контексту творів, які формували регіональну традицію. У дослідженні використано іконографічний, компаративний, архівний, історичний, метод польових досліджень та художньо-технічний аналіз, дослідження в ультрафіолетовому випромінюванні, рентгенографічне дослідження та інфрачервона рефлектографія.

Новизна дослідження полягає в наступному:

- виявлено та введено до наукового обігу нові пам'ятки церковного мистецтва Полтавщини (розписи Богоявленської церкви в с. Обознівка; низку ікон XIX – початку XX ст., виявлених у приватних колекціях та церквах);
- вперше зібрано та систематизовано науковий матеріал щодо церковного живопису Полтавщини другої половини XVII – початку XX ст.;
- вперше здійснено типологізацію ікон, виявлених на території

Полтавщини XVII – початку XX ст.;

- з'ясовано характерні іконографічні та техніко-технологічні особливості ікон, виявлених на території Полтавщини XVII – початку XX ст.
- виявлено та введено до наукового обігу нові іконописні центри, які існували на території Полтавщини (іконописний осередок у с. Манжелія);
- вперше побудовано цілісну картину розвитку церковного мистецтва на території Полтавщини;

Теоретична цінність. Отримані в дисертації результати можуть бути інтегровані в освітні програми, зокрема у лекційні курси з історії українського мистецтва, іконографії, техніки та технології живопису.

Практична цінність роботи. Результати дослідження можуть бути використані у музейній, реставраційній, митній та експертній діяльності.

Апробація і впровадження результатів дослідження. Результати дисертаційного дослідження оприлюднено в 9 наукових публікаціях, зокрема у 3 статтях у фахових наукових виданнях України та 6 тезах до наукових міжнародних конференцій. Публікації висвітлюють такі теми: 1) «Дві ікони з села Манжелія: ікони невідомого іконописного осередку Полтавщини першої чверті XX ст.» (2024) (стаття категорії Б у збірнику «Актуальні питання гуманітарних наук»); 2) «Особливості ікон Святої Трійці Миргородського та Переяславського полків XVII – XVIII століття» (2025) (стаття категорії Б у журналі «Український мистецтвознавчий дискурс»); 3) «Іконографічні програми монументальних розписів О.Я. Сокола у храмах Харківщини та Полтавщини» (2024) (стаття категорії Б у журналі «Український мистецтвознавчий дискурс»); 4) «Розробка методики реставрації творів з пошкодженням фарбового шару, спричиненого термічними чинниками» (2021) (тези до XI Міжнародна науково-практична конференція молодих вчених «Пам'яткоохоронні традиції Слобожанщини»); 5) «Іконографічний аналіз ікони «Спас Великий Архієрей» (2022) (тези до міжнародної наукової конференції Десяті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)); 6) «Богоявленська церква в с. Обознівка Глобинського району.

Проблема збереження та реставрація храму» (2023) (тези до науково-практичної конференції, присвяченої 200-літтю ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького). 7) «Образи Святої Трійці та Бога Отця на території Полтавщини: «Новозавітна Трійця» у іконографічному типі «Сопрестолля» (2024) (тези до XXVIII Міжнародної наукової конференції «Слобожанські читання»). 8) «Іконографічний тип «Коронування Богородиці» на території Полтавщини» (2024) (тези до науково-практичної конференції «Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: мистецтво і ментальне здоров'я»). 9) «Образ святого Миколая в сакральному мистецтві Полтавщини» (2024) (тези до міжнародної наукової конференції «30 років кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва»).

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається з анотації, вступу, основної частини (трьох розділів) із висновками до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків (ілюстративного ряду). Результати дослідження викладено у двох томах. Перший том складається з 151 сторінки основного тексту, налічує 160 позицій літературних джерел. Другий том (додатки) містить 120 ілюстрацій. Загальний обсяг дисертації становить 219 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦЕРКОВНОГО ЖИВОПИСУ ПОЛТАВЩИНИ XVII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

1.1 Історіографія церковного живопису на території Полтавщини XVII – початку XX століття

Вивчення сакрального мистецтва Полтавщини має давню і складну історію, яка охоплює різні етапи: від ранніх описів мандрівників до наукових досліджень сучасних науковців. Кожен з цих етапів, відображає не лише рівень розвитку науки, але й суспільно-політичні умови, які впливали на доступність об'єктів для дослідження та на ставлення до них.

До першого, так званого **донаукового етапу**, належать записи мандрівників і духовних осіб, які відвідували регіон. Особливо цінними є свідчення сирійського архідиякона Павла Алепського (Булос аль-Халябі Ібн аз-Заїм аль-Халябі), який подорожував Україною у середині XVII ст., супроводжуючи свого батька – патріарха Антіохійського Макарія III (Юсеф Юханна Мелетій Макарій Заїм, Його Божественне Блаженство, Блаженніший Патріарх Великого Божого Граду Антіохії, Сирії, Аравії, Кілікії, Іверії, Месопотамії та усього Сходу). Архідиякон Павло був освіченим мандрівником і літописцем, який докладно описував побут, культуру та релігійне життя українських земель, що дає широке уявлення про тодішнє суспільство й особливості церковного життя. Павло Алепський подорожував через територію України з південного заходу на північний схід, захоплювався українськими дерев'яними церквами у своєму «Описі подорожі антіохійського патріарха Макарія», описуючи їх як чудові та величні, що вразили його своєю унікальною красою. Його спостереження є важливим джерелом для розуміння художніх тенденцій та релігійних уявлень Гетьманщини того часу. Сирійський мандрівник у своїх записах згадував зовнішнє та внутрішнє оздоблення церкви

у Переяславі, та відзначав високий рівень майстерності митців, які створювали храмовий декор [98].

Наступним етапом історії досліджень сакрального мистецтва Полтавщини можна вважати середину XIX ст., коли культові об'єкти Полтавщини стали предметом зацікавлення суспільства, наукових товариств та окремих колекціонерів. У 1852 р. вийшли з друку «Записки про Полтавську губернію» [36]. Це статистично-економічний огляд Полтавської губернії у трьох частинах підготовлений істориком, етнографом і статистиком М.І. Арандаренком, який у 40–50-х роках XIX ст. очолював Полтавську скарбову палату [36]. Він писав про церкву Спаса в Полтаві, яка на його думку була побудована «у старовинному російському стилі, чим і відрізняється від інших старовинних церков у Полтавській губернії, які майже всі мають грецьку архітектуру» [36, с. 33]. На думку М.І. Арандаренка, Успенська церква XVII ст. в Лютеньках теж мала «грецьку архітектуру». В окремих випадках він позитивно оцінював деякі дерев'яні церкви Полтавщини. Наприклад, про дерев'яну п'ятиверхову Успенську церкву в с. Говтва М.І. Арандаренко писав: «Витончена, легка, у розмірах струнка і повністю відповідає красі природи того величного пагорба, на якому зведено цей чудовий храм, що привертає увагу знавців і любителів мистецтв» [36, с. 177-178].

Дерев'яна культова архітектура Полтавщини (і взагалі Лівобережної України) привернула увагу й художника П. Мартиновича та письменника В. Горленка, які у 80-х рр. XIX ст. опублікували статтю про старовинні церкви Полтавщини [62]. Автори цієї статті усвідомлювали важливість дослідження місцевих старовинних церков і закликали «досліджувати ці пам'ятки на місцях, виготовляти з них креслення, рисунки» [62, с. 614]. Такі дослідницькі матеріали і «застосування порівняльного методу допомогли б з'ясувати форми і засоби архітектурного стилю, що склалися тут відповідно до місцевих смаків і художнього чуття народу.» Вони зазначали, що цей архітектурний стиль ще не вивчений до кінця та потребує подальшого дослідження [62, с. 614]. Проте їх заклик був проігнорований та залишився непоміченим через реакційну

атмосферу правління царя Олександра III [122, с. 40].

Початок XX ст. можна виділити в окремий етап, коли були розпочаті детальні наукові дослідження народної архітектури Полтавщини. У 1901р. М. Макаренко, археолог та мистецтвознавець, директор музею Мистецтв ВУАН (1920–1925), дослідив церкву Святої Трійці в селі Пустовійтівка Роменського повіту та опублікував статтю «На батьківщині останнього гетьмана запорозького П. І. Калнишевського» [61]. Завдяки цій статті Троїцька церква в Пустовійтівці та Покровська церква в Ромнах, що теж була збудована на кошти кошового, стали відомі науковій спільноті як видатні пам'ятки архітектури. У 1929 р. церкву досліджував С. Таранушенко, котрий залишив її детальний опис та 5 фотографій. Вчений зробив висновок, що на момент дослідження технічний стан церкви був бездоганним. Архітектурно-мистецтвознавчу характеристику храму дано в його монографії «Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України» (перше видання 1976 р.) [122].

У 1905 р. О.І. Левицький, етнограф, історик, член ВУАН (с 1918 р.), надрукував звіт про обстежені ним церкви в Полтаві, Багачці та Шишаках [54]. Ним була оглянута Спаська церква в Полтаві (1706), описано іконостас та зображення семи Вселенських соборів. Автор подорожніх нотаток про Полтаву, О. Свиньин, який бачив ці зображення у 1880 р., відгукується про них так: «Сім Вселенських соборів, написаних у 1676 р. якимось Герасимом Німим – і досить добре» [86]. Протоієрей П. Мазанов, що склав короткий опис Спаської церкви, згадував, що на одному з цих зображень виставлено 1777-й рік, О.І. Левицький припускав, що це не рік створення, а рік поновлення зображення [54]. Також О.І. Левицьким було оглянуто Соборну Успенську Церкву [54, с. 24]. За свідченням автора «Нотатків про Полтавську губернію» [36] М.І. Арандаренка, у соборній Полтавській церкві були старовинні предмети: 1) у вівтарі зберігалася стародавня ікона св. Василя, на золотом полі, перенесена сюди із церкви с. Яковцов, Полт. г., Ця ікона була порізана на шахову дошку; 2) на простінках церкви були дві ікони: одна зображала св. пророка Єлисея і свят.

Мефодія, а інша – апостолів Петра і Павла [34]. У цій же праці О.І. Левицький згадує Воскресенську церкву (1775), яка була побудована на місці колишньої дерев'яної, перенесеної в с. Гуджули, Полтавського повіту [34, с. 25]; Миколаївську церкву (1774), на верхньому поверсі знаходилася Георгіївська церква (1856) [34, с. 26-27]; Стрітєську церкву (1782-1786) [34, с. 28], Хрестовоздвиженський монастир (1650-ті) [34, с. 30], Різдвобогородичну церкву (1852, м. Богачка) [34, с. 38-40], Христоріздвяну (1763) та Преображенську (сер. XVIII ст.) церкви у м. Шишаки [54, с. 41-43]. О.І. Левицький у своїй роботі надає описи іконостасів та збережених ікон, приблизні датування, та коротку характеристику живопису [54, с. 15-43].

На XIII археологічному з'їзді в Катеринославі у 1905 р. Г. Павлуцький виступив із доповіддю про дерев'яні церкви Полтавщини [129]. Г. Павлуцький доклав зусиль для наукового осмислення та висвітлення загальних рис української дерев'яної архітектури козацької доби. Він ставив за мету визначити основні стилістичні риси пам'яток Лівобережжя та відмінності, що вони мають порівняно зі спорудами Правобережної України.

У 1908 р. М. О. Макаренко опублікував статтю «Пам'ятники українського мистецтва XVIII століття – Покровська церква в Ромни» [61]. Крім опису та аналізу архітектури церкви М. О. Макаренко також писав про розписи, які зазнали значних руйнувань, та надав стислий стилістичний аналіз іконостаса, відносячи його до стилю рококо.

В ті ж роки К. Мощенко на Полтавщині, Д. Щербаківський та Д. Яворницький по Катеринославіні багато подорожували, фотографуючи старовинні дерев'яні церкви для Київського, Полтавського та Катеринославіського музеїв [122, с. 41].

Проблеми збереження та охорони пам'яток активно обговорювалися в періодичних виданнях, таких як «Полтавські єпархіальні відомості» (1863–1918) та «Київська старина» (1882–1906). Центральне місце у справі збереження та охорони пам'яток займала Полтавська губернська учена архівна комісія, [41] також цим займалися історико-археологічний комітет та

Єпархіальне древлєсховище, засновані у жовтні 1906 р. за участю вчених, церковних та культурних діячів регіону [34]. З дня їх заснування Музей Полтавського губернського земства постійно співпрацював із цими організаціями. На початку XX ст. музей мав вражаючу колекцію церковних артефактів, до формування якої долучилися як відомі колекціонери, так і звичайні громадяни [100].

Після розпаду російської імперії систематичні історико-архітектурні дослідження народної архітектури Лівобережжя отримали значний розвиток. У березні 1917 р. незабаром після повалення російського самодержавства, у Києві постає Центральна Рада, яка була зацікавлена у збереженні історико-культурної спадщини. Розпочалися пошуки системного та комплексного підходу до вирішення пам'яткоохоронних завдань. У цьому контексті, восени 1917 р. в структурі Секретаріату (з січня 1918 р. – Міністерства) народної освіти було створено відділ охорони пам'яток, керівником якого став відомий український вчений М. Біляшівський. Серед інших груп пам'яток відділ мав брати під свій догляд і церковні артефакти [67]. Дані процеси у своїх статтях розглядав доктор історичних наук О. Нестуля. Він зазначає, що влітку 1917 р. виконавчий комітет громадських організацій Полтавщини доручив завідувачу археологічного відділу Музею Полтавського губернського земства В. Щербаківському виконання відповідних функцій у межах губернії [68].

Культові об'єкти регіону знаходились у центрі уваги комітету з охорони пам'яток старовини і мистецтва на Полтавщині, що був створений у червні 1917 р. Його склад включав відомих науковців, культурних і громадських діячів губернії, таких як В. Липинський, К. Мощенко, Л. Падалка, В. Щепотьєв, В. Щербаківський. Також до складу комітету увійшов представник місцевого духовенства української національної орієнтації – протоієрей Ф. Булдовський [36]. У 1918 р. співробітником відділу охорони пам'яток, талановитим українським художником К. Трохименко було запропоновано провести комплексне дослідження Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці. Його пропозиція отримала підтримку з боку М. Біляшівського [67].

Проблеми збереження церковних старожитностей також були уважно вивчені та вирішені Полтавським губернським комітетом охорони пам'яток мистецтва й старовини (Губкопмис). Його співробітники, зокрема архітектори Г. Демочко та М. Семикін, мистецтвознавці К. Мощенко та В. Щербаківський, систематично обстежували церковне та монастирське майно, виявляючи та реєструючи культові та інші артефакти історико-мистецького значення [49].

Ще у 1915 та 1916 рр. В. Щербаківським були здійснені поїздки до Сорочинської церкви з метою зробити заміри та створити план будівлі. Окрім цього у статті «Матеріали до історії українського мистецтва: іконостас церкви гетьмана Данила Апостола в с. Сорочинцях» (1944) ним детально були описані ікони іконостасу. Він зауважував, що лики виконані в реалістичній манері, зокрема образи пророка Данила та муч. Іуліанії – це портрети Данила Апостола та його дружини Уляни (Іуліанії) [136, с. 48]. В. Щербаківський вважав особливістю розміщення Успіння Пересвятої Богородиці за північними малими дверима, де, за його спостереженнями, зазвичай в українських іконостасах розміщували образ св. Миколая [136, с. 47]. Порівнюючи оздоблення іконостасу в В. Сорочинцях із оздобленням іконостасу у Хрестовоздвиженському монастирі (м. Полтава), він також припускав, що обидва іконостаси могли бути виконані однією групою майстрів та в один час [136, с. 68].

У 1919 р. М. Рудинський опублікував цікаве дослідження про пам'ятки культової архітектури Полтавщини [102]. Стисло описуючи історію Полтави як провінційного містечка, на яке імперська влада звернула увагу тільки після трагедії Полтавської битви, зробила його губернським містом та почала масово забудовувати. Саме через таку призму сприйняття М. Рудинський описує архітектуру міста Полтава [102, с. 5-9]. Церкву Спаса він називає однією з найвидатніших пам'яток всього краю, коротко описуючи історію та архітектуру висуває ряд питань: про вплив західно-української архітектури на Лівобережжя; про взаємовідносини плану і форм південно-східного і північно-західного типів; про те, як рано дерев'яне церковне будівництво перейшло до білення стін; стверджує, що церква Спаса стоїть в нерозривному зв'язку з

історією Полтавського монастиря [102, с. 10-11]. Хрестовоздвиженський монастир М. Рудинський датував кінцем XVII ст. початком XVIII ст., називає його прекрасним взірцем українського бароко [102, с. 11-14]. Також він описав архітектурні особливості Успенського собору [101, с. 18-20], церков Воскресіння, Стрітєння, церкви св. Миколая [102, с. 20-24]. Це дослідження стосується виключно архітектури і не зачіпає їх художнього оформлення.

Також у літній період 1919 р. В. Щербаківський провів обстеження ряду церков у Пирятині та навколишніх селах, описавши найцінніші артефакти, виявлені в цих храмах, у «Записках Полтавського наукового товариства дослідження та охорони пам'яток» [136], але церковний живопис залишився поза його увагою.

Після поразки у визвольних змаганнях, дослідження пам'яток церковного мистецтва значно активізувалося і набуло ширшого масштабу. У 20-х рр. XX ст. центр досліджень пам'яток перемістився до Харкова, який до 1934 р. був столицею УРСР. У 1920 – 1932 рр. Харківський музей українського мистецтва та Харківська інспектура з охорони пам'яток мистецтва здійснили ґрунтовне вивчення пам'яток Лівобережжя. Протягом 1920-х – 1930-х рр. було детально досліджено 75 дерев'яних і кілька мурованих споруд (С.Таранушенко). Дослідницька програма включала науково точні обміри, креслення планів і розрізів будівель, а також фотографування зовнішніх видів, інтер'єрів та архітектурних деталей. Вивчалася техніка будівництва і конструктивні рішення споруд. Аналіз архівних документів та огляд сучасного стану будівель дозволяли відтворити «історію» споруди, з'ясувати її первісний вигляд та визначити зміни, внесені під час пізніших ремонтів [122, с. 41].

Щоб залучити ширший пам'ятко-охоронний актив, на початку 1922 р. мистецтвознавець М. Семикін розробив «Програму для самостійного збирання відомостей про пам'ятки дерев'яного церковного будівництва і предметів церковної старовини». У цій програмі був наведений детальний перелік даних про культові пам'ятки, які аматори пам'ятко-охоронної справи повинні були надсилати до Полтавського Губкопмису [105].

Значні зусилля щодо реєстрації культових пам'яток краю доклали співробітники Центрального пролетарського музею Полтавщини (ЦПМП). У серпні 1921 р. ці пам'ятки не залишилися без уваги учасників комплексної історико-етнографічної експедиції до с. Яреськи на Миргородщині, організованої музеєм [12]. Особливо вагомими були результати подорожі завідувача археологічного відділу музею М. Рудинського до Кобеляцького та Кременчуцького повітів у вересні-жовтні 1922 р. Пройшовши пішки понад 200 верст, він оглянув 31 церкву на своєму маршруті. Учений пропонував взяти під охорону Миколаївську (1784), Успенську (1768) та Михайлівську (1782) церкви в м. Нові Санжари, Успенську церкву в м. Кобеляки, а також старовинні церкви в с. Комарівка та Городище. Крім того, він звертав увагу на старовинні іконостаси, ікони, килими та пам'ятки різьблення, які зберігалися в оглянутих ним церквах [68].

Зусилля Полтавського Губкопмису щодо організації реєстрації культових пам'яток дали відчутні результати. На початок 1923 р. пам'ятко-охоронні організації губернії взяли на облік до 250 церков, які за розробленими методиками мали ознаки історико-культурних пам'яток [39]. Діяльність пам'ятко-охоронних організацій у цей період була спрямована переважно на захист пам'яток від руйнації, зокрема через їх реєстрацію та облік. Водночас аспекти, пов'язані з іконописом та монументальними розписами, залишалися поза увагою дослідників. На цей час не було здійснено ґрунтовних досліджень або опубліковано праць, присвячених цій тематиці, що значно обмежувало можливість комплексного аналізу храмового мистецтва.

ХІІ з'їзд РКП(б), що відбувся 17 – 25 квітня 1923 р., підкреслив важливість проведення політики «коренізації» в національних республіках. В Україні ця політика отримала назву «українізація» і була докладно описана в ряді документів КП(б)У, ВУЦВК та Раднаркому УРСР, які передбачали заходи для розвитку української культури.

З приходом до влади Й. Сталіна увага до пам'яток культової архітектури з боку державних органів суттєво зменшилася. Запити пам'ятко-охоронців

щодо допомоги у ремонті цих об'єктів дедалі частіше залишалися без належного реагування. Це підтверджує відповідь наркома освіти України В. Затонського на запит Центрального пролетарського музею Полтавщини та Археологічного комітету ВУАН щодо виділення коштів на ремонт Покровської церкви в Полтаві. Губпартшкола, яка знаходилася поруч, категорично виступила проти передачі цієї церкви під опіку віруючих [69].

На жаль, пам'ятко-охоронцям не вдалося зупинити масове знищення пам'яток. Багато з них були втрачені в перші місяці роботи комісії з вилучення церковних цінностей. Цінності з храмів Кременчуцького, Золотоношського та Хорольського повітів без належної експертизи були відправлені безпосередньо до сховищ Наркомфіну України у Харкові [68].

Зокрема, у 1923 р. при губернських музеях було введено посаду інспекторів охорони позамузейних пам'яток (на Полтавщині цю посаду обіймав М. Рудинський). У 1924 р. Археологічний комітет при ВУАН набув статусу Всеукраїнського (ВУАК) і взяв на себе функції вищого наукового контролю за пам'ятками [70]. У 1926 р. при НКО УРСР була створена головна інспектура охорони пам'яток, а також крайові інспектури в Дніпропетровську, Києві, Одесі та Харкові. Харківська інспектура під керівництвом С. Таранушенка мала контролювати стан пам'яток Полтавської та Лубенської округ, а Дніпропетровська (П. Козар) – Кременчуцької округи [3, с. 77-78]. 16 червня 1926 року ВУЦВК і РНК УРСР затвердили «Положення про пам'ятки природи й культури», яке стало правовою основою діяльності пам'ятко-охоронців [38].

У 50-х – 60-х роках ХХ ст. дослідження сакрального мистецтва на Полтавщині, як і в усій Україні, відбувалося в умовах жорсткого контролю з боку совєцької влади, яка сприймала церковну спадщину як ідеологічно небезпечну. Багато об'єктів сакрального мистецтва перебували під загрозою знищення, були частково або повністю втрачені, особливо під час антирелігійних кампаній кінця 1950-х – початку 1960-х рр. Більшість церковних споруд, ікон та інших пам'яток сакрального мистецтва було вилучено з культового вжитку; деякі з них зазнали руйнувань, інші ж були перенесені до

музеїв як зразки народної культури. Водночас у 1960-ті рр. розпочалося поступове відновлення інтересу до українського сакрального мистецтва, хоча цей інтерес здебільшого зосереджувався на формальному вивченні стилістики та атрибуції окремих об'єктів, а не на їхньому глибинному змістовому чи символічному значенні. У цей період деякі дослідники намагалися вивчати сакральну спадщину в межах, дозволених совєцькою ідеологією, зокрема, приділяючи увагу архітектурі, іконопису та декоративному мистецтву як зразкам народної творчості.

Полтавщина в цьому сенсі представляла значний інтерес, оскільки регіон зберіг багато унікальних пам'яток, пов'язаних із козацькою добою та місцевою іконописною традицією. Хоча наукова діяльність цього напрямку була обмежена, збереглися праці окремих мистецтвознавців і етнографів, які збирали інформацію про сакральні пам'ятки регіону, а саме С. Таранушенка, П.М. Жолтовського та ін.

У 1976 р. вийшла монографія С. Таранушенка «Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України», в якій автор детально дослідив культову архітектуру Лівобережжя, зокрема й храми Полтавщини. Це фундаментальна праця, що містить значний обсяг матеріалів і є важливим джерелом для вивчення дерев'яної архітектури. Автор прагнув науково точно зафіксувати архітектурні особливості будівель, включаючи їх композицію, форми, будівельну техніку та конструктивні рішення. Особливу увагу він приділяв спробам зрозуміти художній задум і творче бачення майстра, що дозволило глибше осягнути культурний та художній світогляд соціального середовища, у якому ці пам'ятки були створені [122]. Перша публікація монографії вийшла значно скороченою, з неї було видалено багато об'єктів, які територіально знаходилися у РРФСР, але історично належали до Українських земель. Дана праця стосувалась значною мірою архітектурних особливостей пам'яток.

У статті про український іконостас (1971) С. Таранушенко згадує вівтарну перегороду сорочинської церкви серед вцілілих пам'яток сакрального

мистецтва XVIII ст. [123, с. 141-164].

Праці П.М. Жолтовського стали одними з перших ґрунтовних робіт, що висвітлювали особливості сакрального мистецтва Лівобережної України, зокрема Полтавщини, у загальному контексті українського мистецтва XVII–XVIII ст. П.М. Жолтовський, аналізуючи архітектуру, іконопис та інші види церковного мистецтва, заклав основи для подальших досліджень цього регіону. У 1978 р. вийшла праця П.М. Жолтовського «Український живопис XVII–XVIII ст.» [31], що містить аналіз іконографії та стилістики українського іконопису, зокрема на Лівобережжі. Тут автор висвітлює особливості іконопису та сакрального живопису, що притаманні саме цьому регіону. Книга «Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст.» (1983) [32] детально описує процеси розвитку українського мистецтва, зокрема велика частина праці присвячена Лівобережжю. У своїй праці П.М. Жолтовської зазначає, що в Полтаві існувала малярня у 50-х рр. XVIII ст. [32, с. 74], згадує про переяславський колегіум як про осередок української культури [32, с. 25-26] та про розписи Переяславської семінарії та архієрейського будинку в с. Андруші поблизу Переяслава [32, с. 30-31].

Одна із ключових дослідниць сакрального мистецтва України, Л.С. Міляєва, зробила значний внесок у вивчення регіональної іконописної традиції. Для цієї роботи найбільш важливою є праця Л.С. Міляєвої, яка стосується Спасо-Преображенської церкви у с. В. Сорочинці [63]. У своїх дослідженнях авторка детально проаналізувала архітектурні та художні особливості цього пам'ятника, акцентуючи увагу на його стилістичних характеристиках та іконографії. Л. Міляєва припускала, що одним з авторів сорочинського іконостасу був Василій Реклинський, такий висновок науковиця зробила порівнюючи ікону «Деїсус» із Сорочинців із подібним образом апостольського ряду Миколаївського собору в Ніжині та Вознесенської церкви с. Березна Чернігівської області [63, с. 32].

Г.Н. Логвин зробив великий внесок у систематизацію знань про українську архітектуру та іконопис. Питання щодо мистецтва епохи бароко

були висвітлені у таких працях: «Етапи розвитку та стильові особливості архітектури українського бароко» (1986) [60], «Стильові особливості архітектури й монументально-декоративного мистецтва українського бароко» (1997) [59]. Зауважуючи, що землі Полтавщини не входили до складу Слобідської України, Г.Н Логвин у своїй праці «По Україні» (1968) розглядає їх як частину Слобожанщини, аргументуючи це тим, що територія Полтавщини також заселялася в основному з кінця XVI ст. а пам'ятки полтавських та слобожанських земель тісно між собою пов'язані [58, с. 393]. Також Г.Н. Логвин порівнює Мгарський та Воздвиженський монастирі [57, с. 435], багато уваги приділяє сорочинському храму [58, с. 436-439], згадує Успенську церкву в с. Лютецька [58, с. 439-440]

З відновленням української незалежності в історіографії дослідження сакрального мистецтва Полтавщини розпочинається **новітній етап**, що відзначається активізацією наукового пошуку та глибшим осмисленням національної культурної спадщини. У цей час багато авторів зосереджуються на вивченні сакральних об'єктів Полтавщини, які раніше не були в центрі уваги, приділяючи увагу іконопису, храмовій архітектурі та монументальному живопису.

Д.В. Степовик у своїй праці «Історія української ікони Х–XX століть» (2004) [118] провів детальний аналіз розвитку українського іконопису, багато уваги приділив Лівобережжю, в тому числі і пам'яткам Полтавщини таким як ікони Преображення Господнього та Св. Апостоли із сорочинського храму, Горбанівська ікона Божої Матері [118, с. 70].

Л. Пляшко активно досліджує специфіку української іконографії та національного стилю, зокрема на прикладі Полтавського регіону. Важливою є її праця «Сорочинський іконостас. Ознаки стилю Рококо...» (2001) [95], у якій вона пропонує нове трактування стилістики Сорочинського іконостасу, стверджуючи, що майстрами були застосовані мотиви, що були притаманні стилю рококо.

У 2005 р. вийшов з друку альбом колекції ікон Національного

художнього музею [130], який репрезентує 146 ікон з колекції музею, одинадцять з яких походять з Полтавщини: Розп'яття з портретом Леонтія Свічки (?) (кінець XVII ст., походить із Вознесенської церкви с. Олексіївка Лубенського повіту (тепер Гребінківського р-ну Полтавської обл.)), Покрова (1739 – 1741 рр., походить з Покровської церкви с. Сулимівка Полтавської губернії (тепер Бориспільського р-ну Київської обл.)), Різдво Христове (середина XVIII ст.(?), походить із невідомого села Переяславського повіту (тепер Переяслав-Хмельницького р-ну Київської обл.)), Успіння (Влас Шубейський, 1755 походить із Переяславського повіту Полтавської губернії (тепер Київської обл.)), Покрова (середина XVIII ст., Полтавщина), Іоаким, Ганна та Марія (XVIII ст., походить з Покровської церкви м. Переяслава Полтавської губернії (тепер Київської обл.)), Богоматір (В. Боровиковський, 1787, Полтавщина (?), первісне місцезнаходження невідоме), Христос (В. Боровиковський, 1784 з іконостасу Троїцької церкви м. Миргород (?)), Богоматір (В. Боровиковський, 1784, з іконостаса Троїцької церкви м. Миргород (?)), Богородиця на троні з двома святими (майстерня В.Л. Боровиковського, 1780-і рр., походить із Троїцької церкви м. Миргород Полтавської обл.), Спас недремне око (1857, походить із с. Сулимівка Переяславського повіту Полтавської губернії (тепер Бориспільського р-ну Київської обл.)). У передмові до альбому мистецтвознавець Л. Членова зауважувала, що в іконі «Розп'яття» з портретом Леонтія Свічки (?) (кінець XVII ст.) виразно проявляється світське спрямування та індивідуальна характеристика, що була притаманна світському портрету [130, с. 14-15]. На її думку, на цьому прикладі можна простежити трансформацію живописних прийомів, хоча композиція ще залишається стабільною. Живопис набуває об'ємності у трактуванні постатей, а пейзаж стає більш реалістичним [130, с. 15]. Ікона «Покров» із с. Сулимівка (1739–1741), на якій відтворено бароковий іконостас, на передньому плані – царські особи та представники козацької старшини також є прикладом світського спрямування: постаті відтворені із портретними характеристиками, а зображене дійство більше нагадує придворну

церемонію, ніж священнодію [130, с. 15].

У 2007 р. було видано книгу «Полтавський Хрестовоздвиженський монастир і пов'язані з ним важливі історичні події...» авторства Н.В. Жук. Книга присвячена історії Полтавського Хрестовоздвиженського монастиря – одного з найдавніших осередків духовної культури регіону. У дослідженні висвітлено його роль як важливого культурно-освітнього центру [31].

У 2010 р. вийшла книга «Сорочинський іконостас» авторства І. Дорофієнко, Л. Міляєвої, О. Рутковської [27], яка є альбомом, текстову частину було підготовлено Л. Міляєвою.

На сучасному етапі дослідження сакрального мистецтва Полтавщини науковці у своїх розвідках приділяють увагу переважно окремим пам'яткам мистецтва. Художник-реставратор та мистецтвознавець В.В. Шуліка є дослідником сакрального мистецтва Слобожанщини, але в його працях зустрічаються порівняння слобожанських та полтавських ікон. Про окремі твори іконопису Полтавщини він згадує в статті «Ікони Пресвятої Трійці в Слобожанському іконостасі першої половини XVIII століття» (2017) [130]. Його науковий доробок є важливим в контексті порівняльної характеристики двох регіонів. В.В. Шуліка на прикладах виявлених пам'яток Полтавщини доводить вірність думки Л. Пляшко про те, що стиль рококо на Полтавщині та Слобожанщині отримав розвиток значно раніше, ніж в Києві та на західноукраїнських землях.

Ряд статей та дисертаційна робота С.В. Оляніної на тему: «Український іконостас XVII–XVIII ст....» [80] є цінними для аналізу символічних елементів в іконографії. У статті «Іконостас Вознесенської церкви у містечку Березна: втрачена пам'ятка мистецтва доби Бароко» (2011) [74] розглядається спорідненість сорочинського іконостасу з іконостасом із м. Березна. Досліджуючи декоративне оздоблення іконостасів у статті «Типологія форм аканту в орнаментиці іконостасів XVII–XVIII століть» (2013) [79] С. Оляніна включає в класифікацію декоративне оздоблення сорочинського іконостасу. У статті «Квітково-плодові мотиви в декоративному оздобленні іконостасів XVII

– першої половини XVIII ст.: типологія, розміщення» (2014) [76] також було розглянуто рослинні мотиви оздоблення сорочинського іконостасу, що є цінним для дослідження декоративних елементів на іконах.

У 2012 р. Л.С. Глок було вперше проведено дослідження, що стосувались життя та творчої спадщини художника О.Я. Сокола [19; 20]. У 2015р. до 100-річчя від дня освячення Трьохсвятительського храму, прот. А.Бочаровим була видана брошура «Из века в век. Трехсвятительский храм: 1915–2015» [10]. До цього історія храму була висвітлена у виданні 1999 р., що було створено групою авторів (Лизан И., Новгородов В. Е., Лейбфрейд А. Ю., Денисенко О. И.) [55]. В обох працях О.Я. Сокол згадується як митець, що працював над художнім оформленням Трьохсвятительського храму в Харкові.

У 2017 р. вийшло друком дослідження С.В. Стешенка «Олексій Якович Сокол (1870–1939) як іконописець» [120], у якому автор досліджує постать художника, важливого для цього дослідження, адже О.Я. Сокол був автором розписів низки церков на Полтавщині.

У 2017 р. була опублікована стаття «Переяславський іконописець Василь Корнійович Руденко та його роботи у фондів колекції Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»» [126] авторства переяславських музейниць Н. Ткаченко та К. Прокопенко. У цій статті авторками був розглянутий переяславський іконописний осередок та постать місцевого іконописця В.К. Руденка. Дослідження іконопису Переяславщини було продовжено В.В. Шулікою та Я. Радченком, які опублікували статтю «Переяславський іконописний осередок кінця XIX – початку XX ст.: технологічні та художні особливості» (2024) [145], яку автори присвятили техніко-технологічним та атрибуційним ознакам ікон переяславського іконописного осередку. Автори публікації отримали матеріал для статті в результаті низки реставрацій переяславських пам'яток.

Реставраторка М.С. Хребтенко одна з перших дослідила техніко-технологічні особливості професійного іконопису Лівобережжя («Іконопис Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини

XVIII ст. Особливості техніки, технології та реставрації» (2021)) [133]. Це найбільш комплексне дослідження техніко-технологічних аспектів ікон XVII – першої половини XVIII ст., що були створені на Лівобережній Україні. М.С. Хребтенко вперше провела комплексне дослідження, що стосувалося техніко-технологічних аспектів іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століть. Науковицею було запроваджено новий метод дослідження поверхні фарбового шару за допомогою USB-мікроскопа, а також виявлено декілька варіантів створення живописних зображень.

Вагомий внесок у розвиток дослідницької традиції українського мистецтва зробили такі видатні мистецтвознавиці, як Т.В. Павлова [5, 89, 90], М.М. Ковальова [46, 153, 154, 155], Л.П. Горбатенко [21, 22, 23] та О.А. Осадча [84, 85, 157]. С.В. Оляніна присвятила низку своїх статей дослідженню іконостасів у різних регіонах України [77, 78, 82].

1.2 Джерельна база та методологічні засади дослідження

Джерельна база дисертації умовно поділяється на три основні групи.

Музейні колекції України. Перша група охоплює фонди й експозиції музеїв, де зберігаються зразки сакрального мистецтва Полтавщини. Особливу цінність мають колекції таких закладів, як Полтавський художній музей ім. Миколи Ярошенка, Харківський художній музей, Національний художній музей України, Лубенський краєзнавчий музей ім. Гната Яковича Стеллецького, художня галерея Лубенського краєзнавчого музею ім. Гната Яковича Стеллецького, Етнографічна Збірка «Древо» с. Козубівка (Лубенський район), Меморіальний музей-садиба гончарської родини Пошивайлів в с. Опішня, архівні матеріали Кременчуцького краєзнавчого музею.

Друга група джерельної бази охоплює матеріали, які були зібрані під час дослідницьких поїздок територією Полтавщини. Ці польові дослідження дали змогу виявити нові об'єкти сакрального мистецтва, зокрема ікони, церковні артефакти, архітектурні пам'ятки, а також зібрати відомості про їхній

стан збереження та локальну специфіку. Було здійснено дослідницькі поїздки до храмів Полтавщини, де збереглися важливі зразки сакрального мистецтва. До них належать: Мгарський Спасо-Преображенський монастир м. Лубни, Свято-Троїцька церква м. Лубни, Свято-Миколаївський собор м. Кременчук, Свято-Успенська церква м. Кременчук, Троїцька церква м. Кременчук, Богоявленська церква с. Обознівка, церква Архангела Михаїла с. Манжелія, Сампсоніївська церква м. Полтава, Свято-Успенський кафедральний собор м. Полтава, Хрестовоздвиженський монастир м. Полтава, Преображенська церква в с. Великі Сорочинці, Трьохсвятительський храм м. Харків, Миколаївська церква с. Орчик (Харківська обл.).

До третьої групи джерел належать **архівні фотоматеріали та записи**, які надають цінну візуальну і документальну інформацію про сакральне мистецтво Полтавщини. До таких матеріалів належать фотографії, які були зроблені С. Таранушенком [122], архівні записи К.Г. Скалацького, Генеральний опис Лівобережної України 1765–1769 рр., [18]. Довідкова клірова книга по Полтавській єпархії на 1912 р. [117], архівні записи, зроблені під час дослідження та реставрації Богоявленської церкви в с. Обознівка [87, 88], архівні фотографії Богоявленської церкви в с. Обознівка (поч. XX ст.).

У даній роботі застосовуються **різноманітні методи дослідження**, які сприяють комплексному вивченню сакрального мистецтва Полтавщини, зокрема іконопису. Основною метою дослідження є аналіз іконографії, стилістичних особливостей та історичного контексту творів, що формували регіональну традицію. Для досягнення цієї мети обрано методологію, що включає в себе кілька ключових підходів, зокрема іконографічний, компаративний, архівний, історичний, метод польових досліджень та художньо-технічний аналіз.

Іконографічний метод – використовується для аналізу зображень ікон, символів та релігійних мотивів, що дозволяє визначити семантику творів і порівняти їх з іншими зразками, аби виділити специфічні риси сакрального мистецтва Полтавщини.

Компаративний метод – застосовується для зіставлення місцевих ікон із зразками з інших регіонів, що допомагає виявити спільні та унікальні риси регіонального іконопису, відмінності стилістики й техніки.

Архівний метод – передбачає роботу з документами, що збереглися в архівах, а також з музейними колекціями та старими фотоматеріалами. Це дозволяє відтворити історичний контекст та реконструювати втрачені елементи культурної спадщини.

Історичний метод – застосовується для вивчення соціально-політичних умов і культурних тенденцій, які впливали на розвиток сакрального мистецтва Полтавщини. Це дозволяє пояснити особливості стилю та тематики досліджуваних об'єктів.

Метод польових досліджень – використовується для безпосереднього вивчення об'єктів на місцях. Це включає обстеження храмів, збір даних та опис архітектурних особливостей, що збагачує матеріали для інтерпретації.

Художньо-технічний аналіз – застосовується для дослідження технологій виконання, матеріалів, зокрема для встановлення колористики, стилістичних та орнаментальних особливостей.

Метод систематизації та типологізації – застосування цих методів дозволило структурувати та дослідити загальну картину розвитку сакрального мистецтва Полтавщини.

Для роботи з літературними та архівними джерелами використовуються методи аналізу та верифікації тексту, які забезпечують детальне вивчення та перевірку інформації. Метод аналізу дозволяє розглядати джерела в контексті, оцінюючи їхню значимість та достовірність. Верифікація, в свою чергу, є важливим етапом, що полягає в підтвердженні фактів, наведених у джерелах, шляхом їх порівняння з іншими доступними матеріалами.

Під час польових досліджень використовувалися різноманітні методи, зокрема фотофіксації, первинного візуального аналізу та інтерв'ювання.

Метод фотофіксації дозволяє зафіксувати архітектурні особливості храмів, елементи декору та іконографії, що в подальшому служитиме основою

для детального аналізу. Первинний візуальний аналіз включає огляд ікон та інших сакральних об'єктів на місцях, що дозволяє оцінити їхній стан, стилістичні особливості та історичну значущість.

Інтерв'ю з місцевими жителями, істориками та фахівцями у галузі мистецтва надає додаткову інформацію про культурний контекст, усні традиції та унікальні особливості сакрального мистецтва Полтавщини. Застосування цих методів у поєднанні сприяє більш глибокому розумінню регіональної традиції іконопису та загалом сакрального мистецтва.

Дослідження в ультрафіолетовому випромінюванні – застосування ультрафіолетового світла для виявлення записів, лакових шарів, пізніших втручань та характеру потемніння фарб.

Рентгенографічне дослідження – аналіз структури твору за допомогою рентгенівського випромінювання для виявлення підмалювань, змін композиції та внутрішньої будови.

Інфрачервона рефлектографія – використання інфрачервоного випромінювання для виявлення підготовчих малюнків, авторських змін і реставраційних втручань.

Висновки до першого розділу

Історіографію дослідження сакрального мистецтва Полтавщини XVII – початку XX ст. можна поділити на кілька етапів.

До першого етапу належать подорожні записки мандрівників, зокрема Павла Алепського, який здійснював подорож через територію сучасної Полтавщини у XVII ст. Його нотатки свідчать про високий рівень українських майстрів архітектури та іконопису.

Із середини XIX ст. зростає зацікавлення до пам'яток народного мистецтва й архітектури. У цей час оприлюднено наукові публікації, у яких зафіксовано пам'ятки церковного мистецтва, переважно архітектури (М.І. Арандаренко, П. Мартинович, В. Горленко). У 1905 р. О.І. Левицький опублікував звіт про огляд церков, з аналізом архітектури та іконостасів.

Після розпаду російської імперії дослідження культових пам'яток стали більш системними. У 1917 р. за підтримки Центральної Ради було створено відділ охорони пам'яток на чолі з М. Біляшівським, розроблено програму вивчення церковних споруд і начиння. Дослідженням сакрального мистецтва Полтавщини займалися Г. Павлуцький, К. Мощенко, Д. Щербаківський, Д. Яворницький, проводячи експедиції та фіксацію артефактів. М. Рудинський досліджував архітектуру в контексті політичних подій, вважаючи, що Полтавська битва та встановлення імперської влади змінили уклад життя Полтавщини, що вплинуло на місцеве мистецтво. Цей період характеризується посиленням інтересом до культових пам'яток, детальною фіксацією, спробами аналізу та заходами щодо їх збереження. Перевага у дослідженнях надавалася переважно пам'яткам архітектури.

Наступний етап досліджень розпочався в 1960-х роках, коли настав період «відлиги». Важливими працями цього часу стали дослідження П.М. Жолтовського Г.Н. Логвина та Л.С. Міляєвої. Найґрунтовнішою працею цього періоду стала робота С. Таранушенка «Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України», присвячена архітектурним особливостям пам'яток.

З відновленням незалежності України розпочався новий етап досліджень, що супроводжувався активізацією наукового пошуку, деконструкцією імперських міфів та осмисленням національної культурної спадщини (Д. Степовик, Л. Пляшко), уточненням стилістичних та іконографічних особливостей і їхньому історичному розвитку (Д. Степовик, Л. Пляшко, С. Оляніна, В. Шуліка), увагою до техніко-технологічної складової іконопису (М. Хребтенко).

У ХХІ ст. посилюється увага до регіональних іконописних осередків. Так, К. Прокопенко та Н. Ткаченко звернули увагу на Переяславський іконописний осередок, який раніше не був предметом вивчення. Я. Радченко та В.В. Шуліка оприлюднили техніко-технологічні характеристики ікон Переяславського осередку.

Переважна більшість дослідників ХХ – ХХІ ст. розглядала сакральне мистецтво Полтавщини в контексті всього Лівобережжя України або у зв'язку із Слобожанщиною (Г.Н. Логвин, П.М. Жолтовський). Увага приділялась детальному огляду окремих пам'яток, хоча загальні регіональні стилістичні особливості пам'яток Полтавщини залишалися недостатньо дослідженими. Спостерігається значний дисбаланс у вивченні окремих пам'яток, наприклад, Сорочинський іконостас досліджували Д.М. Щербаківський, Л.С. Міляєва, Л. Пляшко, він також згадується в працях С.В. Оляніної, М.С. Хребтенко. Багато інших пам'яток Полтавщини, включно з музейними експонатами, досі залишаються поза увагою науковців. Аналіз історіографії дозволяє зробити висновок, що на сьогодні цілісна картина розвитку церковного живопису Полтавщини не сформована.

РОЗДІЛ 2

ЦЕРКОВНЕ МИСТЕЦТВО ПОЛТАВЩИНИ: ІКОНОГРАФІЯ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

2.1 Загальний розвиток іконопису на Полтавщині (XVII – початок XX ст.)

2.1.1 Іконопис на теренах Полтавщини за часів Гетьманщини

Період Гетьманщини (держави Військо Запорізьке), що тривав з 1648 по 1764 р. (Іл. 1), значно вплинув на розвиток сакрального мистецтва в Україні.

Після Берестейської унії 1596 р., коли частина українського єпископату проголосила унію із Римом, на українських землях склалася складна релігійна ситуація. Православна церква перебувала під тиском з боку унійної церкви і польської влади. Берестейська унія спричинила конфесійний розкол, а посилення тиску католицизму та унії викликало невдоволення православного населення. На цьому тлі козацтво стало головною силою, яка боролася за захист православної віри, соціальних прав та автономії України. Козацтво виникло як військовий стан, що об'єднував дрібну шляхту та міщан. У XVII ст. козаки перетворилися на політичну силу, яка зуміла організувати масові повстання проти Речі Посполитої. Одним із вирішальних моментів, що підтвердив союз православної церкви та козацтва як значущого факту суспільного, національного та духовного життя православної спільноти в Речі Посполитій, було відновлення православної ієрархії в 1620 р. гетьманом Петром Конашевичем Сагайдачним [41, с. 106–108]. З 20–тих рр. XVII ст. представники козацтва брали участь у соборній діяльності церкви, впливаючи на внутрішньоцерковні справи, а також виступали з вимогами на сеймах щодо релігійної свободи [41, с. 111]. Під протекцією козацтва православна церква отримувала значну підтримку, що дозволяло зберігати та розвивати її інституції. Вплив козацтва на церкву проявлявся не лише в політичній, але й у культурній сфері. Завдяки меценатству козацької старшини відбувалося

будівництво храмів, оздоблення їх іконостасами та іншими елементами мистецького вбрання.

Здобуття автономії Гетьманщиною в середині XVII ст. дозволило відродити православ'я як домінуючу конфесію в Україні. Козацтво, яке виникло на основі самоврядних спільнот на Січі, стало основою військової та політичної організації Гетьманщини. Держава мала чітку адміністративно–територіальну структуру, основною одиницею якої був полк. Полковники виконували як військові, так і адміністративні функції [41, с. 106].

Архидиякон Павло Алепський, який у 1654 р. подорожував через територію України, у своєму «Описі...» подавав українські храми як чудові та величні, що вражали його своєю унікальною красою [98]. Успенська церква в Переяславі (Переяславський полк) здивувала Павла Алепського своєю складною формою [132, с. 191], а ікони з іконостасу церкви в Густині (Прилуцький полк) вражали його більше ніж іконостаси Софії Київської та Києво–Печерської лаври [132, с. 203]. Павло Алепський описував високий розквіт культури та мистецтва «Колись у рабстві, тепер козаки живуть у radoшах і свободі, споруджують соборні церкви, створюють чудові ікони, величні іконостаси та хоругви. Церкви одна величніша за іншу, ікони та іконостаси – одна досконаліші за інші, навіть у селах церкви стають все кращими» [132, с. 28].

Аналізуючи текст Павла Алепського, Д.В. Степовик вбачав підтвердження тому, що стиль бароко утвердився в центральних та східних регіонах України ще на початку XVII ст., зокрема на Полтавщині, яку відвідував мандрівник. [118, с. 64]. Однак думка Д.Степовика про розвиток бароко в Україні в середині XVII ст. не підтверджується наявними пам'ятками, бо у XVII ст. в українському мистецтві домінував ренесансно–бароковий синтез. Підтвердженням цього є ікона Св. Трійці XVII ст. з с. Баришівка (Переяславський полк, зараз ікона зберігається в ХХМ), яка за стилістичними ознаками належить саме до ренесансно–барокового синтезу.

У другій половині XVII ст. в іконописі України домінувала «захисна тема», що виявлялося у поширенні іконографії Покрова Божої Матері, яка набула назви «Козацька Покрова». Д. В. Степовик пов'язує це з подіями 1654 р., коли відбулася Переяславська рада, та із подальшими обставинами, що спонукали суспільство до мобілізації [118, с. 65]. Ікони «Богородиця Мати Милосердя» або «Козацька Покрова» – іконографічний тип, який був запозичений із західноєвропейського живопису, зокрема з італійської традиції зображення Приснодіви – «Madonna della Mizericordija» [11, с. 52]. В іконах Покрови типу «Богородиці милосердя» подеколи вводили портрети світських осіб – ктиторів, фундаторів певного храму [11, с. 54].

Період козацької доби відзначається розквітом українського малярства та храмовбудівництва. На початку XVIII ст. стиль бароко на лівобережжі України набуває своєї кульмінації, але вже з 30-х рр. XVIII ст. в церковних пам'ятках Полтавщини і Слобожанщини знаходять втілення елементи стилю рококо, про що свідчить іконостас в церкві в Великих Сорочинцях [94].

На територіях, суміжних із Полтавщиною, також були створені пам'ятки, що підтверджують тезу про розквіт та набуття самобутності української культури в цей період. Згідно з Д. Степовиком [119, с. 153], ікони для іконостасу Миколаївського собору у Ніжині були створені В. Реклінським у 1734 році. Його роботи дуже близькі до ікон Сорочинського іконостасу, які були створені приблизно в той самий час, та до ікон у церквах Березни та Конотопа, виконаних дещо пізніше. П. Жолтовський висловлював думки щодо спорідненості сорочинського іконостасу із іконостасом Вознесенської церкви в Березні (Чернігівська обл.). На його думку про це свідчать застосовані лісувальні прийоми, орнаментальна різьба по левкасу та композиційна схожість образів Христа та Богородиці [31, с. 71–72]. Мистецтвознавець П. Білецький не погоджувався з такою версією П. Жолтовського, вказуючи на розбіжності в техніці живопису та, на його думку, нижчу живописну майстерність березнянського іконостасу порівняно із сорочинським [6, с. 242]. Зважаючи на прогалини у знаннях про іконостас Вознесенської церкви, на яких

наголошує С. Оляніна у своїй статті «Іконостас Вознесенської церкви у містечку Березна: втрачена пам'ятка мистецтва доби Бароко» (2011) [74], П. Білецький міг помилятися щодо оцінки живописного рівню іконостаса із Березни. С. Оляніна приходить до висновку, що даний іконостас складався з двох частин, одну з яких за пластично–композиційним рішенням можна датувати тридцятими роками XVIII ст., другу – за композицією і стилістичним вирішенням декоративного оздоблення вона віднесла до другої половини XVII ст. [74, с. 98].

У цей період іконописці прагнули включати зображення національних елементів вбрання в канонічні сюжети, що яскраво виражено у Сорочинському іконостасі [94, с. 49]. На іконах цього періоду часто можна побачити зображення гетьманів, інших державних діячів або донаторів. У католицькій традиції був поширеним сюжет «Розп'яття з предстоячими», де поруч із розп'ятим Христом зображували святих, які стоять на колінах. В українській традиції з XVII ст. зустрічаються ікони, де поруч із святими зображували донаторів. Прикладом цього є розп'яття з портретом Леонтія Свічки (НХМУ). Невідомо достеменно, чи саме Леонтій Свічка, що був полковником Лубенського полку Війська Запорозького, зображений на іконі. Проте ця ікона датована XVII ст. та створена в часи Гетьманщини за доби Івана Мазепи (Іл. 24).

Пишність бароко, яке закріпилося на теренах Лівобережжя, проявляється у витонченій декоративності одягу святих та урочистому пафосі їхніх жестів [119, с. 152]. Прикладом цього є ікона "Преображення Христа" із Сорочинського іконостасу, яка виконана в ключі містичного апофеозу, за твердженням Д. Степовика [119, с. 152].

П.М. Жолтовський, досліджуючи сакральне мистецтво Лівобережжя, приходив до висновку, що гравери та художники вкладали в алегоричні зображення комплекс ідей, які відображали суспільні, філософські, моральні та релігійні погляди епохи [32, с. 26]. Також він поділяв алегоричні композиції за рівнем складності: одні були простими й зрозумілими, призначались для

широкого загалу, інші відзначалися складністю та абстрактністю [32, с. 26]. Вірогідно, П.М. Жолтовський вбачав в цьому поділ на «елітарне» та «народне» мистецтво.

У 1654 р. було підписано Переяславську угоду між Гетьманщиною та Московським царством. Причиною цього стала війна проти Речі Посполитої під проводом Богдана Хмельницького, яка вимагала пошуку зовнішньої підтримки. Польська держава намагалася придушити боротьбу українського козацтва за автономію. Гетьман Богдан Хмельницький шукав підтримку сильної держави, щоб зміцнити свою владу та забезпечити незалежність від Польщі. Ця подія знаменувала формальне прийняття гетьманом Богданом Хмельницьким протекторату Московської держави над Військом Запорізьким. Внаслідок цього Гетьманщина стала частиною Московського царства, що призвело до змін у політичному устрої та часткової втрати незалежності. Було встановлено нові торговельні зв'язки та економічні відносини з Москвою. Переяславська угода сприяла поширенню російської культури та її впливу на території Гетьманщини [41, с. 140].

Переяславська угода суттєво вплинула на політичну ситуацію в Східній Європі, змінивши статус української державності та православної церкви. Відтепер статус церкви залежав від внутрішньополітичних умов московського царства та Польсько–Литовської держави, а також від їх взаємин. Ключовою подією другої половини XVII ст. стало включення Київської митрополії до Московського патріархату (1685) [41, с. 145]. На початку 1660–х років Москва формально продовжувала визнавати юрисдикцію Константинопольського патріарха над Київською митрополією [41, с. 146]. Але у 1685–1686 рр. державно–церковна система абсолютистського московського царства розпочала інтеграцію української православної церкви Лівобережжя, започаткувавши цим процес втрати українською церквою своєї національної самобутності у культовому житті та в церковно–громадському устрої [41, с. 151].

Кінець XVII ст. став переломним моментом для православної церкви в Україні. До 1686 року вона зберігала автономію під номінальною залежністю від Константинопольського патріарха. Після переходу до Московського патріархату почався процес уніфікації церковних структур за російськими зразками. Перехідний період між цими двома етапами розтягнувся на все XVIII ст. через страх московської адміністрації перед негативними наслідками жорсткої політики та бажання українців зберегти церковну автономію. Попри офіційне включення Київської митрополії до Московської церкви, прагнення до автономного церковного укладу тривало впродовж десятиліть [41, с. 158–159].

У XVIII ст. іконопис набуває широкого попиту серед населення. Л. Пляшко вважає, що це частково пов'язано з традицією розміщувати в оселі ряд ікон, подібний до іконостасу в домашніх умовах. На початку XVIII ст. такі домашні іконостаси стали важливим елементом інтер'єру в кожній оселі. Це спричинило масовий продаж ікон не лише для храмів, але й для домашнього вжитку. Така практика також формувала естетичні смаки населення залежно від рівня професіоналізму іконописців [94, с. 76].

Також, на початку XVIII ст. найбагатшим прошарком населення стала козацька старшина, яка виступала основним замовником іконопису. У монографії «Сорочинський іконостас...» Л. Пляшко наводить опис майна гетьмана Данила Апостола, що свідчить про збереження народних традицій в оформленні інтер'єрів козацької старшини. Водночас простежується вплив західноєвропейського мистецтва, зокрема бароко та рококо [94, с. 78]. На це вказує опис інтер'єру в родовій оселі Данила Апостола, де було згадано п'ятдесят ікон, а в описі парадної їдальні покоїв в Глухові було зафіксовано образи Євангелістів та «Розп'яття», окрім цього згадуються парсуни, гравюра із зображенням англійського парламенту та інші твори мистецтва світського характеру [121, с. 4].

Київський, Чернігівський, Харківський та Переяславський колегіуми були осередками української культури, де процвітала емблематична поезія з широким використанням алегоричних і символічних образів, як зазначав

П.М. Жолтовський [32, с. 25–26]. Дидактичні розписи Переяславської семінарії та архієрейського будинку в с. Андруші поблизу Переяслава мали конкретну навчальну спрямованість. Семінарія, збудована в 1753–1757 рр. за ініціативою єпископа Іоанна Козловича, відображала вплив схоластичної науки [32, с. 30–31] Як зазначає І.Ф. Тимковський, на дверях семінарії зображено символічні сцени: мудрець, що обробляє пень, криниця з відрами та орел, який летить над землею [125].

П.М. Жолтовський зазначав, що символічні та алегоричні композиції в українському мистецтві XVII–XVIII ст. вирізняються змістовністю та моралістично–повчальним характером. Вони сповнені теплих і виразних образів, що сприяло їх популярності та впливу на розвиток художньої культури України. Такі твори можна вважати візуальним аналогом «емблематичної поезії» [32, с. 44]

Л. Пляшко підкреслює, що гетьманський уряд активно фінансував будівництво храмів та церков. Мистецьке життя того часу було тісно пов'язане з релігійною сферою, і образотворче мистецтво активно розвивалося в контексті культового будівництва. Водночас світське мистецтво, зокрема живопис, було слабо розвинене за часів Гетьманщини [94, с. 81].

На Лівобережній Україні наприкінці XVII – на початку XVIII ст. існували іконописні центри, зокрема на Полтавщині в таких містах, як Полтава, Кременчук, Переяслав, Миргород, Великі Сорочинці, але Л. Пляшко зазначає, що це не повний список іконописних осередків [94, с. 85]. Особливої уваги потребують згадки про Густинський монастир, яким захоплювався Павло Алепський, а також документальні записи із Густинського літопису про іконопис та сницарські роботи в стінах храму можуть свідчити про існування іконописного осередку XVII ст. із центром у Прилуцькому повіті [94, с. 84]. За результатами досліджень Л. Пляшко піддає сумніву думку про монополію київського іконописного осередку, поширення його впливу на все Лівобережжя, а також спростовує приналежність Сорочинського іконостасу до «київської школи» [94, с. 84–86].

С. Таранушенко, досліджуючи український іконостас, приходять до висновку, що іконостасна система була одним із найяскравіших проявів розвитку сакрального мистецтва на теренах України та набула самобутніх рис [123]. Однією з характерних ознак українського іконостасу, яка зберігалася протягом XVII – XVIII ст., С. Таранушенко виділяє розміщення «Нерукотворного Спаса» над царськими вратами [123, с. 157]. Значних змін зазнають у XVIII ст. зображення на самих царських вратах: зникає зображення «Благовіщення», а постаті Богородиці та архангела Гавриїла тепер розміщуються в одному медальйоні, а не в двох [123, с. 158]. Як приклад С. Таранушенко наводить іконостас Покровської церкви в Ромнах (1764) (з 1704 р. місто входило до Лубенського полку, а згодом до Миргородського). В цьому випадку сюжет «Благовіщення» у царських вратах зберігся у вигляді барельєфу, але відсутнє зображення євангелістів [123, с. 158]. Також з'являються зовсім нові сюжети такі як «Древо Ієсея», наприклад, на царських вратах у церкві в містечку Багачка (Полтавщина) [123, с. 159]. Аналізуючи зміни сюжетів на царських вратах, С. Таранушенко зазначає, що на XVIII ст. припадає втрата зв'язку між сюжетами та розписами [123, с. 159].

Після періоду розквіту козацької доби та козацького бароко, українське церковне мистецтво зазнало значних змін у зв'язку з поступовим, а згодом і остаточним підпорядкуванням Української православної церкви Московському патріархату. Синодальний період, що тривав з початку XVIII ст. після створення Святішого Синоду у 1721 р., зробив значний і неоднозначний вплив на українське сакральне мистецтво. Цей період позначився поступовим підпорядкуванням української церкви та її культурно–мистецької спадщини Російській імперській владі, що призвело до уніфікації церковних канонів, занепаду національних традицій і заміни їх імперськими стандартами.

Іконографія козацького бароко вирізнялася своєю витонченістю, багатством барокових деталей та включенням елементів народної культури. Проте, з початком підпорядкування української церкви, цей стиль поступово витіснявся. На заміну самобутнім образам приходили ікони нового

синодального періоду. Заміна патріаршої влади Святішим Синодом в Російській імперії призвела до централізації церковного управління. Українська церква фактично стала частиною імперської бюрократичної системи. Імперська політика боролася з українською ідентичністю та витісняла місцеві традиції. Одним із прикладів трансформації іконографічних типів у цей період стала заміна «Спаса Великого Архієрея», де Христа зображували в архієрейських шатах і митрі в образі Голови Церкви, на іконографічний тип «Цар Царів», де Христос зображувався у вигляді московського царя.

Православна церква в Україні завжди була об'єктом і суб'єктом політичного життя, виразником автономістичних ідей українського суспільства та захисником прав православного населення. Імперська влада прагнула позбавити українську церкву суб'єктності. З кінця XVII та протягом XVIII століть під впливом зовнішнього тиску імперії та внутрішньої кризи православна церква в Україні поступово втрачала автономію та самобутні риси. Прикладом спроби зберегти свою суб'єктність є створення Переяславсько–Бориспільської єпархії у 1700 р. Вона активно брала участь у зовнішньому та внутрішньому політичному житті України. Підставою для створення єпархії стала складна ситуація, в якій опинилася православна церква після 1686 р. Митрополит Варлаам Ясинський створенням Переяславської єпархії намагався хоча б частково автономізуватися від московської патріархії. Факт того, що І. Мазепа наполіг на висвяченні єпископа в Києві, відкидаючи можливість майбутніх елекцій у Москві, а також сприяв будівництву кафедрального Вознесенського собору в Переяславі, свідчить про його прагнення зміцнити автономію православної церкви в Україні. Переговори щодо створення нової церковної адміністративної структури, підпорядкованої Києву, розпочалися ще в грудні 1694 року, задовго до офіційного звернення київського митрополита до російської влади. У межах своєї державотворчої політики І. Мазепа, ймовірно, розглядав Переяславську єпархію як ключовий інструмент для збереження самостійності українського православ'я, що в перспективі могло сприяти його повній незалежності від московського патріархату [52, с. 125–127].

М.С. Грушевський вважав, що внаслідок приєднання Київської митрополії до московського патріархату автономію української церкви було знищено та підпорядковано імперській владі так само як освітнє і культурне життя на території України [101, с. 233–237].

З приходом до влади Петра I, який відзначився великим рівнем недовіри до духовенства, у 1721 р. було ліквідовано патріаршество та впроваджено Священний синод російської православної церкви на чолі з обер-прокурором для державного контролю [41, с. 166]. Вимоги царських указів щодо церкви, особливо в Україні, стали більш жорсткими. Однак їх реалізація в церковній практиці була повільною та слабо вираженою. Українські віруючі продовжували зберігати традиції Київської митрополії, незважаючи на численні укази, суворі церковно-адміністративні заходи, кадрові переміщення ієрархів та боротьбу з національно-релігійними обрядами під приводом усунення марновіств і язичництва [41, с. 167–168].

На початку другої половини XVIII ст. руйнівні процеси імперського самодержавства ще не відчувались так гостро. Самобутність українського сакрального мистецтва набирало сили. Так само як Сорочинський іконостас є прикладом синтезу бароко і рококо із використанням ройкальних мотивів [94], іконостас церкви у Ромнах (1764 – 1770) також виконано у поєднанні цих стилів [122].

З приходом до влади Катерини II відбулися суттєві зміни в імперській політиці щодо України. У 1764 р. було скасовано Гетьманщину, а разом з нею і залишки українського громадсько-військового самоуправління [41, с. 172]. Було скасовано полковий адміністративно-територіальний устрій. Полтавська губернія була створена царським указом від 27 лютого 1802 р., за яким Малоросійська губернія була поділена на дві – Полтавську (адм. центр – Полтава) і Чернігівську (Іл. 2). З цього моменту також запроваджуються активні заходи по уніфікації сакрального мистецтва, які стосувались живопису та літератури. Директор Полтавського художнього музею (1974–1999 рр.) К.Г. Скалацький під час особистого інтерв'ю висловив думку, що 90-ті роки

XVIII ст. позначені кризою та занепадом національного стилю. Ікону «Св. Михаїла» із іконостасу Троїцької церкви м. Миргород авторства М. Боровиковського (справжнє прізвище Боровик [118, с. 75]) К.Г. Скалацький відносить до останнього етапу українського мистецтва 80 – 90-х рр. XVIII ст. Ікона вже позначена стриманістю академізму, але пом'якшена глибоким ліричним почуттям. Обличчя Михаїла ще зберігає риси, типові для попередньої епохи. Мистецтвознавець В. Жишкович, в свою чергу вважає, що зокрема в іконі Архангела Михаїла М. Боровиковський «проявив кращі свої малярські навиви», композиція характеризується динамікою та спіралеподібним рухом, що притаманні стилю бароко [29, с. 825].

2.1.2 Іконопис на території Полтавщини після ліквідації Гетьманщини (XIX – початок XX ст.)

В XIX ст. відбувається остаточне становлення імперської влади та уніфікація архітектури та мистецтва під стандарти, що диктувались з Москви. Поступово в церковному мистецтві з'являються елементи стилю класицизм, остаточно цей стиль затверджується після Наполеонівських війн у першій половині XIX ст. У 1801 р. російським царем Петром I було видано указ про заборону будівництва триверхих церков та всіх церков в «народному» стилі. Частина споруд знищувалася, частина з часом була перебудована за новими проектами у псевдоросійському стилі. Метою таких трансформацій було витіснення місцевої архітектурної традиції.

З середини XIX ст. в церковному мистецтві Російської імперії отримав розвиток російсько-візантійський стиль, який відзначався характерними елементами, що наслідували «давньоруські» (новгородські та володимиро-суздальські) форми: шатрові або ярусні дзвіниці, важкі пропорції, масивні бані у вигляді цибулин, відсутність пишного декоративного різьблення, характерного для українського бароко. Прикладом такого храмобудівництва у російсько-візантійському стилі є Сампсонієвська церква в Полтаві, що була збудована за проектом М.М. Ніконова у 1852 – 56 рр. на честь Полтавської

битви. Так само як і архітектура, іконопис та все внутрішнє вбрання церков, включаючи іконостаси, також підпорядковувалося пануючим стилістичним уподобанням. Проте ці нові іконостаси не відображали жодних національних традицій, були еклектичним поєднанням античних та ренесансних рис, що було вигаданим, штучно створеним стилем, нав'язаним зверху. Це завдало шкоди українському церковному мистецтву, позбавивши його національних коренів.

Наприкінці XIX – початку XX ст. на теренах Полтавщини існували іконописні осередки. Одним з них є іконописний осередок у Переяславі. Співробітниками переяславського музею Н. Ткаченко та К. Прокопенко у статті «Переяславський іконописець Василь Корнійович Руденко та його роботи у фондovій колекції Національного історико–етнографічного заповідника "Переяслав"» (2017) [126] був висвітлений творчий доробок іконописця Василя Корнійовича Руденка, який народився та проживав у селі Дем'янці Переяславського повіту. У своїй статті Н. Ткаченко та К. Прокопенко згадують ряд ікон XVIII ст., таких як «Покрова Пресвятої Богородиці» та іконостасна ікона «Іоакім, Ганна та Марія», а також іконописців Йосипа Пашкевича та Федора Мисливського, монаха Вознесенського монастиря, які проживали в Переяславі в період будівництва Вознесенського собору [126, с. 474]. Цей монастир є одним із найвизначніших архітектурних ансамблів доби Гетьманщини. Зазначені факти свідчать про тяглість та високий рівень розвитку церковного мистецтва Переяславщини.

У статті «Переяславський іконописний осередок кінця XIX – початку XX ст.: технологічні та художні особливості» (2024) [145] авторства В.В. Шуліки та Я. Радченко дослідники довели існування іконописного осередку в Переяславі з кінця XIX – початку XX ст. та встановили ряд техніко–технологічних характеристик, притаманних іконам, виявленим в Переяславі та околицях: застосування золота та чеканки на тлі, використання поліменту, чеканний орнамент міг варіюватися, але наносився певним методом (чеканка та гравіювання), живопис виконувався олійними фарбами в реалістичній манері, використання крапель емалі в декоруванні німбів та полів ікон [145, с. 260].

Досліджуючи біографію В.К. Руденка, переяславські музейники Н. Ткаченко та К. Прокопенко встановили, що його було запрошено як майстра–позолотника до Володимирського собору в Києві [126, с. 475]. Дослідницями було зроблено висновок про тісні зв'язки між Переяславським іконописним осередком та іконописною майстернею Києво–Печерської лаври, частина майстрів з Переяслава проходила навчання в лаврській школі та поверталась додому [145, с. 258]. На цій підставі В.Шулікою та Я. Радченком було проведено порівняльний аналіз ікон з лаврської іконописної майстерні та ікон, що були виявлені в Переяславі. Порівняння художньо–стилістичних характеристик дало дослідникам змогу встановити, що обидві групи ікон близькі за часом створення, але живописна манера лаврської майстерні була більш реалістичною, а колорит більш стриманим, порівняно із переяславським осередком. Орнаментальне декорування тла та полів було відмінним, ікони переяславського осередку були створені як єдине ціле з конструкцією кіотів, на відміну від лаврських. Ці ознаки привели авторів статті до висновку, що в Переяславі дійсно існував окремий іконописний осередок з власними іконописними та техніко–технологічними характеристиками [145, с. 258].

В результаті експедиційних поїздок авторки дисертації був виявлений ще один іконописний осередок, який раніше не висвітлювали в наукових розвідках. Це іконописний осередок у с. Манжелія (Кременчуцький р-н). Про існування іконописного осередку, який функціонував при місцевій Преображенській церкві (знищена) свідчать ікони, що були виявлені у церкві Архангела Михаїла (с. Манжелія). На одній з ікон наявний підпис, що містить інформацію про час створення та авторство (детально про іконописний осередок в с. Манжелія у наступному підрозділі).

Крім того наприкінці XIX – початку XX ст. ікони на Полтавщині створювали в с. Опішня. Підпис з ім'ям автора, датою та місцем створення було виявлено на іконі св. Феодосія, що знаходиться в Полтавському художньому музеї ім. М. Ярошенка. Згідно із написом ікона була створена у 1897 р. Терентієм Шкляром для Троїцької церкви м. Опішня. Високий рівень живопису

надає підстави вважати, що в м. Опішня наприкінці XIX ст. існував іконописний осередок.

Наприкінці XIX – початку XX ст. на теренах Полтавської губернії отримали значне розповсюдження ікони Борисівського іконописного осередку, що на Слобожанщині [148].

XX ст. можна по праву вважати найтяжчим періодом в історії сакрального мистецтва України. Поразка УНР і більшовицька окупація з атеїстичною політикою не лише призупинили розвиток сакрального мистецтва, але й призвели до масового знищення культових споруд та пам'яток іконопису попередніх століть. Д.В. Степовик порівнює 20–ті рр. XX ст. з періодом іконоборства у Візантії [118, с. 99]. У цей період атеїстична політика значною мірою зумовила занепад іконопису та архітектури, оскільки радянська влада здійснювала активне знищення церков і релігійних пам'яток, розцінюючи їх як ідеологічно неприйнятні. Це стосується і традиційного іконопису, який або повністю зник, або перетворився на ремісниче виробництво з втратою колишньої майстерності.

2.2 Іконописні осередки на території Полтавщини кінця XIX – початку XX ст. (Манжелія, Опішня)

Під час експедиційної поїздки до с. Манжелії, у церкві Архангела Михаїла були виявлені дві ікони: «Різдво Богородиці» (Іл. 4) та «св. Феодосій Углицький» (Іл. 3). Манжелія – село Кременчуцького р-ну Полтавської обл., яке виникло наприкінці XVI – на початку XVII ст. [25, с. 560]. Ймовірно, ці ікони були написані для старої Преображенської церкви, яка була збудована у 1859 р. Церква була дерев'яною на мурованому фундаменті, мала бібліотеку, жіночу та чоловічу церковно–приходські школи. За радянських часів церква була знищена. Дві ікони, були знайдені на горищі місцевого жителя й передані до нової церкви Архангела Михаїла. Обидві ікони виконані на високому художньому рівні, мають спільні стилістичні та технологічні риси, до того ж на іконі «Різдво Богородиці» присутній напис, який засвідчує що ікона була

написана саме в цьому селі.

У ході дослідження не було виявлено публікацій, присвячених Преображенській церкві в с. Манжелія, її іконам та іконописному осередку у селі.

Щодо ікон св. Феодосія Чернігівського та Різдва Богородиці, було виявлене наступне: св. Феодосій Углицький, архієпископ Чернігівський (1630–1696) був канонізований 9 вересня 1896 р. російською православною церквою. У виданні «Чернігів: історія міста в історіях людей» [124, с. 43–52] О. Тарасенко описує його життєвий шлях у контексті історичних подій. Св. Феодосій навчався у Могилянській колегії під керівництвом Лазаря Барановича, з яким встановив тісний зв'язок. У 1692 р. гетьман Іван Мазепа звернувся до москви з проханням висвятити Феодосія в архієпископи Чернігова. Після складних переговорів, 11 вересня 1692 р. відбулася його хіротонія. Після смерті Лазаря Барановича у 1693 р. св. Феодосій став повноправним архієпископом Чернігівським, помер 7 лютого 1696 р. [124, с. 43–52]. У дисертації В. Лабзіна «Особливості стилістики Л.І. Спаської у церковному монументальному живописі України» [51, с. 113–116] розглянуто формування іконографії святителя св. Феодосія. В. Лабзін зазначає, що після поховання св. Феодосія архієпископ Іоанн наказав збудувати над його могилою цегляне склепіння, над яким розмістили портрет святителя. Цей портрет став основою для іконографії св. Феодосія. В. Лабзін виділяє два типи ікон: поясний та ростовий, що базуються на портретах із Чернігівського Архієпископського дому. Один із портретів був перенесений до Спасо–Преображенського собору, де зберігалися мощі святителя [51, с. 114–116]. В. Лабзін також зазначає, що до 1917 р. з ликом святого було написано мінімальну кількість ікон [51, с. 114]. Але твердження В. Лабзіна викликають заперечення, бо в першій чверті ХХ ст. була навпаки написана значна кількість ікон святителя, що підтверджують знахідки, які були виявленні автором дисертації в різних регіонах Лівобережної України, зокрема Полтавщини.

Серед маріологічних ікон саме ікона «Різдво Пресвятої Богородиці» посідає особливе місце, оскільки зображає подію, яка відкриває церковний рік дванадесятих свят. Початок святкування цього свята асоціюється з будівництвом у VI ст. імператором Юстиніаном храму св. Анни в Константинополі на місці купелі Витезда. Про дитинство та походження Богородиці немає згадок у Євангеліях, а основою для життя Діви Марії стали ранньохристиянські перекази, що були записані близько 130–140 рр. в апокрифі «Книга про народження Марії», також відомому як «Протоєвангеліє Іакова». Цей апокриф дав початок багатьом іншим письмовим джерелам, таким як агіографічні, гомілетичні та гімнографічні твори [24, с. 526]. Народження Богородиці вважається першим чудом, яке започатковує події, пов'язані зі спасінням світу [24, с. 530]. Невідомо, де народилася Марія і які були імена її батьків. Їм приписали символічні: Анна (Ласка) та Яким (Передбачення Господа). Іконографія Різдва Богородиці базується на іконографії Різдва Христового. У центрі композиції – постать Анни, що сидить або лежить на ложі, часто підтримувана подушкою чи служницями. Характерною є група молодих жінок, які приносять дари. У нижній частині ікони дві няньки купають немовля Марію в посудині, що може бути у вигляді миски, чаші, бочки чи корита. Інтер'єр часто нагадує подвір'я, оточене будівлями [72, с. 171].

Ікона св. Феодосія (Іл. 3) має вертикальний прямокутний формат, верхня частина дошки має напівкругле завершення. В центрі композиції знаходиться постать святителя на повний зріст. Його зображено у сакосі смарагдового кольору з золотим орнаментом, поруки золотистого кольору, прикрашені хрестами. Поверх сакосу – рожевий омофор із золотою каймою та китицями, прикрашений хрестами. На голові митра із дорогоцінним камінням. У правій руці св. Феодосій тримає хрест, у лівій – архієрейський жезл із сулоком, який прикрашений тонкою гірляндою рослинного орнаменту. Під правою рукою знаходиться палиця із китицями, зображення на ній неможливо розібрати через значне поверхневе забруднення. На грудях наперсний хрест. Одну третину тла займає підлога коричневого кольору, на якій лежить килим із рослинно–

квітковим орнаментом та орнаментом у вигляді меандру. Тло ікони позолочене, із рельєфним симетричним орнаментом у вигляді грецьких хрестів. Середник ікони обрамляють позолочені поля, які прикрашені випуклим меандром. Св. Феодосій зображений як чоловік середнього віку, із довгим темним волоссям та бородою. Через значне поверхневе забруднення ікони неможливо точно визначити колорит твору та розпізнати дрібні елементи.

Ікона «Різдво Пресвятої Богородиці» (Іл. 4) представляє особливий інтерес, бо має підпис, який засвідчує що ікона була написана саме в цьому селі. В центрі композиції зображено повитуху, яка тримає на руках немовля, перед нею купель та глек для води, ліворуч від неї Анна у синьому мафорії, що лежить на ложі, праворуч – жінка, що підносить їжу, позаду Яким у червоному гіматії поверх синього хітона, що молитовно склав руки, його погляд звернений вгору до Бога. Анна та Яким, зображені із золотими німбами, що оздоблені рельєфними променями. Верхні кути композиції займають зображення херувимів, що доповнюють загальну орнаментацию. Ікона обрамлена позолоченим полем із рельєфним орнаментом меандру. У нижній частині ікони розташовано підпис у два рядки (орфографія збережена): *«Сооружен сей образ сестричним братством Преображен / ской церкви с. Манжелеи в 1926 г. 8 ноября»* (Іл. 5). Цей напис є вкрай важливим, оскільки він дає підставу стверджувати про існування в першій чверті XX ст. окремого іконописного осередку в с Манжелія, який до сьогодні не є дослідженим. На жаль, під час проведення дослідження не вдалося виявити письмових чи усних згадок, що стосуються існування сестричного братства у с. Манжелія. Дане питання потребує подальшого дослідження,

Спільними рисами цих ікон є однакове декоративне оздоблення, уніфіковані стилістичні рішення, такі як застосування золотих полів, прикрашених меандром. Крім цього, написи на обох іконах виконані однаковим шрифтом. Олійний живопис вирізняється високим художнім рівнем, що проявляється в ретельній деталізації облич та одягу святих, демонструючи майстерність авторів у передачі фактури та глибини образів.

З боку техніки та технології, ікони «Св. Феодосій Углицький» та «Різдво Богородиці» є різними за розміром і формою. Ікона св. Феодосія складається з трьох дошок, що з'єднані накладними шпугами. На іконі св. Феодосія живопис багат шаровий, виконаний лисуванням у тінювих партіях та пастозний у світлових. На іконі «Різдво Богородиці» живопис тонкий, одно шаровий, виконаний в один прийом. Порівняти колорит обох творів неможливо, оскільки ікона св. Феодосія зазнала значних пошкоджень. Стан збереження ікон різний: ікона «Різдво Богородиці» у задовільному стані, не має видимих втрат, осипів, колорит твору зберігся майже в первинному стані; ікона св. Феодосія знаходиться у незадовільному стані, наявні втрати, осипи, живопис має поганий зв'язок з основою, наявні поверхневі забруднення, колорит твору викривлено пізніми нашаруваннями. Така різниця у стані збереженості ікон може бути наслідком різних умов зберігання. Ікону св. Феодосія обрамляє дерев'яна рама. Ікона «Різдво Богородиці» поміщена у фольгований оклад. Ікони мають спільні риси у декоративному оздобленні, високий художній рівень, але техніко-технологічні особливості письма відрізняються, що є свідченням того, що ікони були створені різними майстрами та в різні роки (точно відомо лише рік створення ікони «Різдва Богородиці»), але в одній іконописній майстерні.

Було виявлено, що в якості зразка для написання обох ікон, була використана поліграфічна продукція того часу, зокрема хромолітографії одеської друкарні Є.І. Фесенка (Іл. 6, 7) та, ймовірно, друковані ікони на металі московської фірми Жеко (Іл. 8). Обидві ікони є прикладом творчого переосмислення поліграфічних зразків. В літографічній майстерні Є.І. Фесенка було випущено два варіанти зображення св. Феодосія Чернігівського: 1897 р. (Іл. 9) (до канонізації) та 1898 р. (Іл. 6). На варіанті листівки 1897 р. відсутні такі композиційні елементи як архітектура на задньому плані (Чернігівський Преображенський собор), та образ Христа, вони з'являються на зразку 1898 р. В порівнянні з хромолітографіями Є.І. Фесенка композиційно манжельйська ікона св. Феодосія Углицького ближча до зображення 1897 р. (архітектура та образ Христа відсутні), але орнамент у формі грецького хреста на фоні ікони

повторює орнамент на фоні зразка 1898р. На манжелійській іконі Святитель зображений на дощатій підлозі, на якій лежить килим, із рослинним орнаментом. На іконі фірми Жеко зображений орлець (у православній та греко-католицькій церквах ознака гідності єпископа, невеликий круглий килим, на якому зображений орел, котрий летить над містом. Його стелять під ноги ієрарха в кожному місці, де він перебуває в церкві). Також на манжелійській іконі св. Феодосій тримає у правій руці хрест, чого немає на жодному з поліграфічних зразків. Можливо, це є впливом іконографії св. Іоасафа Білгородського (канонізований у 1911 р.), де святитель зображений саме в такій позі та з такими атрибутами.

«Різдво Богородиці» із Манжелії композиційно та за колоритом є дуже близьким до хромолітографії Є.І. Фесенка. На іконі «Різдво Богородиці» автор за допомогою живописних прийомів надає глибини зображенню порівняно із літографічним зразком, зображення на якому є більш декоративним, зі спрощеною кольоровою гамою.

Копіювання ікон з хромолітографій Є.І. Фесенка було поширеним явищем наприкінці XIX – початку XX ст., особливо в провінційних іконописних осередках. Друкарня Є. І. Фесенка, заснована в Одесі у 1883 р., спеціалізувалася на виготовленні релігійної продукції, зокрема хромолітографічних ікон, книг та зображень храмів. Продукція друкарні відзначалася високою якістю та поширювалася не лише в російській імперії, а й за кордоном [55, с. 194].

Ікони св. Феодосія Углицького та Різдва Богородиці з с. Манжелія демонструють високий рівень майстерності виконання в техніці олійного живопису. Ікона св. Феодосія Углицького відрізняється авторською інтерпретацією сюжету на основі поліграфічної продукції, тоді як композиція ікони «Різдво Богородиці» точно відтворює літографічний оригінал. Спільне декоративне оздоблення цих творів, включаючи золоті поля та ідентичний орнамент із зображенням меандру, який присутній на обох іконах, а також однаковий шрифт, яким виконані написи, є переконливими доказом того, що обидві ікони були створені в одній іконописній майстерні. Така уніфікація

декоративних та стилістичних елементів свідчить про стандартизацію підходів у цій майстерні, що вказує на певний рівень професійної організації. Окремої уваги заслуговує ікона «Різдво Богородиці», на якій виявлено підпис майстра. Це дає підстави для гіпотези про існування в Манжелії місцевого іконописного осередку, що досі не був предметом детальних наукових досліджень.

Слід зауважити, що в роки, які були близькими до канонізації святого, ікони св. Феодосія виконували й прямо з портрету святителя. В Полтавському художньому музеї ім. Миколи Ярошенка була виявлена підписна ікона св. Феодосія. Напис на іконі свідчить, що вона написана у 1897 р. опішнянським священиком та іконописцем Терентієм Шкляром для Троїцької церкви м. Опішня Полтавської губ., в якості зразка був використаний саме портрет з Чернігівського кафедрального собору (Іл. 10, 11). В центрі композиції знаходиться постать Феодосія Чернігівського на повний зріст. Його зображено у сакосі смарагдового кольору з золотим симетричним орнаментом, поруки червоного кольору, прикрашені камінням. Поверх сакосу – рожевий омофор із золотою каймою та китицями, прикрашений хрестами. На голові митра із дорогоцінним камінням та херувимами. Права рука св. Феодосія піднята у благословляючому жесті, у лівій – архієрейський жезл із сулоком, який прикрашений тонкою гірляндою рослинного орнаменту. Під правою рукою знаходиться палиця із китицями прикрашена камінням, в центрі – зображення нерукотворного образу. На грудях наперсний хрест. Німб виконано із сусального золота. Тло ікони коричневого кольору, постать святителя освітлена саявом, що йде згори. Середник ікони обрамляють коричневі поля. Св. Феодосій зображений як чоловік середнього віку, із довгим темним волоссям та бородою. Внизу присутній напис. Ікона виконана на високому професійному рівні з тонким відтворенням дрібних деталей. Напис на іконі засвідчує, що наприкінці XIX ст. іконописець Терентій Шкляр, що проживав в Опішні, був відряджений до Чернігівського собору для написання ікони з портрету Феодосія Чернігівського. Рівень майстерності Т. Шкляра може свідчити про

наявність в м. Опішня в кінці XIX ст. іконописного осередку при Троїцькій церкві, що не був раніше введений до наукового обігу.

2.3 Ікони Тринітарного догмату на території Полтавщини

2.3.1 Ікони Трійці періоду Гетьманщини (Миргородський та Переяславський полки)

В умовах радянської окупації значна частина культурної спадщини України, особливо твори релігійного мистецтва, зазнали масового знищення. Однак дві ікони Св. Трійці козацької доби збереглися до нашого часу та презентують стилістичні та іконографічні особливості зображення тринітарного догмату на Гетьманщині кінця XVII – першої половини XVIII ст. Одна ікона походить з с. Баришівка (Переяславський полк, зараз ХХМ), інша з іконостасу церкви у с. Великі Сорочинці (Миргородський полк, зараз Полтавська обл.). Ці ікони є унікальними пам'ятками, оскільки вони єдині збережені зразки цього іконографічного сюжету, що походять з теренів полків, які згодом утворили Полтавську губернію.

Із середини XVII ст. і до другої половини XVIII ст. Переяславський та Миргородський полки входили до складу Гетьманщини. Після ліквідації гетьманського устрою в 1764 р. було утворено Малоросійську губернію, яка зазнавала територіальних змін протягом всієї другої половини XVIII ст. У 1796 р. до Малоросійської губернії входили території колишнього Переяславського та колишнього Миргородського полку, зокрема місто Баришівка та село В.Сорочинці. Після поділу Малоросійської губернії у 1802 р. на Полтавську та Чернігівську, території Переяславського і Миргородського полків були включені до складу Полтавської губернії. Такий територіальний поділ існував до 1920 р. Отже, з XVII ст. і до 20-х рр. XX ст. території Переяславського та Миргородського полків розвивалися в єдиних історичних та соціокультурних умовах, що мало вплив на розвиток сакрального мистецтва цього регіону.

Однією з перших публікацій, про Преображенську церкву у В. Сорочинцях, є матеріал, що був опублікований В.М. Щербаківським у 1944 р. [136, с. 47–68]. Автор приділив значну увагу опису оздоблення церкви, особливо акцентуючи увагу на іконостасі. В.М. Щербаківський скаржився на те, що обміри іконостасу не збереглися, а відбитки фотографій вийшли неякісними через дефіцит якісного паперу в повоєнний період. У своїй публікації В.М. Щербаківський не зосереджує увагу на іконографії, лише звертає увагу на композиції ікон, зокрема й ікони Пресвятої Трійці [136, с. 67]. Автор висловлює занепокоєння щодо можливого знищення храму та його внутрішнього оздоблення совєцькою владою і сподівається, що церква переживе війну. Він також наголосив на необхідності подальшого ретельного вивчення архітектури церкви, її інтер'єру та іконостасу [136, с. 47–68].

Переважна більшість публікацій згадують Сорочинську ікону Св. Трійці в контексті загальних досліджень Преображенської церкви та іконостасу в с. В. Сорочинці колишнього Миргородського полку. Так в монографії Л. Пляшко (2001) [94] є згадка про ікону Пресвятої Трійці в контексті аналізу загальної стилістики іконостасу [94, с. 76]. Л. Пляшко у своїй роботі доводить, що козацька еліта захоплювалась новим стилістичним напрямком – рококо, який бере початок у Франції. Про це, на думку Л. Пляшко, свідчать легкість та мереживність рослинного та квіткового орнаменту, який оздоблює колони, театральність поз, незвичні вирішення пейзажів, пастельна палітра, захоплення темою світла [94, с. 92].

У роботі І. Дорофієнко, Л. Міляєвої та О. Рутковської «Сорочинський іконостас» (2010) [27] лише коротко згадується про ікону Пресвятої Трійці, відзначаючи її унікальні риси. Бажання присвятити храм темі світла опосередковано відобразилось на іконі «Пресвятої Трійці», це унікальний приклад, коли на рельєфному тлі такого сюжету зображено сонце (сонце – символ Хреста). Таким чином, світло, як основний догматичний мотив, домінує в церкві [27, с. 15].

У 2017 р. була оприлюднена стаття В. Шуліки «Ікони Пресвятої Трійці в Слобожанському іконостасі першої половини XVIII сторіччя» де автор зокрема порівнював слобожанські ікони Св. Трійці з іконами Гетьманщини, серед яких образ Св. Трійці з іконостасу в В. Сорочинцях. В своїй статті В. Шуліка доводить, що стиль рококо в іконописі Полтавщини і Слобожанщини отримав розповсюдження значно раніше, ніж у Києві та на Заході України [140, ст. 106–111].

На жаль, крім ікони Св. Трійці із Сорочинського іконостасу, інші ікони цього сюжету, що були створені на історичних територіях Полтавщини, не мають розвиненої дослідницької традиції. Загальна картина розвитку іконографії Святої Трійці в регіоні залишається маловивченою. Особливо це стосується ікони з с. Баришівка.

Про ікону з с. Баришівка вказано в статті Баришівського священика, протоієрея Павла Лисенка (2022) [56, с. 3], де міститься коротке інтерв'ю з В. Шулікою. В. Шуліка зазначав, що Баришівська ікона Св. Трійці (зараз в колекції Харківського художнього музею) є найстарішим зображенням Св. Трійці на Лівобережній Україні. На іконі з лівого боку зображено Авраама, який преклонив коліна перед янголами. В.В. Шуліка вважає цю деталь важливою в контексті подальшого розвитку іконографії Св. Трійці в іконописі центральних та східних регіонів України, тому що з XVIII ст. це стане невід'ємною частиною іконографії цього сюжету. У XVIII ст. дія Авраама буде більш конкретизованою, він буде готуватися до омивання ніг гостей [56, с. 3]. На переважній більшості ікон Св. Трійці постаті янголів не персоніфіковані, вони можуть відрізнятися тільки кольорами одягу, іноді атрибутами, але на іконі з Баришівки у німбі центрального янгола є напис $\text{O}\Omega\text{N}$ грецькими літерами, тобто його персоніфіковано. Центральний янгол на іконах Св. Трійці є зображенням Логоса (Бога Слова). Літера Ω (омега) на даній іконі знаходиться в горі, що відповідає грецькій традиції розташування літер [56, с. 3].

Ікони Трійці візуально представляють тринітарний догмат, що базується на біблійній історії про Авраама і його дружину Сару, які зустріли біля дуброви

Мамре трьох мужів. Авраам і Сара гостинно пригостили їх кращими стравами. Один з янголів передбачив народження у Сари сина і обіцяв, що від Авраама піде великий народ. У традиційному християнському поясненні ці три янголи являють собою одкровення про Єдиносущного і Триіпостасного Бога [13, с. 2–4].

У 1685 р. Переяславським полковником Радіоном Дмитрашко у сотенному місті Баришівка було збудовано Троїцьку церкву [56, с. 3]. Про цю церкву є запис у Рум'янцевському описі Малоросії – генеральна ревізія або ж генеральний опис Лівобережної України (Гетьманщини), що проводив за дорученням уряду російської імперії у 1765 – 1769 рр. Петро Рум'яцев, генерал-губернатор Малоросії [18, с. 145–148]. Під час ревізії було зроблено два записи з різницею в два роки, в яких зазначається тільки те, що церква стара, дерев'яна та має два престоли. «Перший престол на честь Пресвятої Живоначальної Трійці, другий, на хорах, на честь Чудотворця Миколая» (ЦДІАК Ф.57 Оп.1 Спр.152 лист 114). Інших згадок про церкву не збереглося. За даними, наведеними у статті П.Лисенка ікона Пресвятої Трійці знаходилася у намісному ряді іконостаса баришівської церкви. За стилістикою ця ікона є синтезом пізнього ренесансу та бароко, що було характерно для українського іконопису у XVII ст. [56, с. 3].

У центрі ікони з Баришівки (Іл. 12) три янголи, що сидять за круглим столом. Янголи тримають у руках скіпетри, що завершуються хрестами. Усі три янголи тримають праві руки у благословляючому жесті, але кожен з них має свій особливий тип цього жесту: **Янгол зліва:** тримає долоню тильною стороною до глядача (закритий жест). Вказівний та середній пальці прямі, інші пальці зігнуті так, що ховаються за долонею. **Центральний янгол:** мізинець та безіменний пальці напівзігнуті, великий палець прямий, середній і вказівний пальці прямі, але зображені так, ніби розслаблені (іменослівний жест). **Янгол справа:** мізинець та безіменний пальці зігнуті, притиснуті до долоні, середній і вказівний пальці прямі, великий палець прямий і наближається до вказівного та мізинця (двоперстний жест).

Як вже зазначено вище, центрального янгола Логоса на іконі персоніфіковано за допомогою грецьких літер Ο ΩΝ – це є однією з унікальних рис ікони. Персоніфікувати янголів також можна за допомогою благословляючого жесту: у центрального янгола – Логоса – благословляючий жест іменослівний. Пальці складаються у вигляді літер імені Христа, що натякає на майбутнє втілення Логосу. У янгола, якого зображено ліворуч, благословляючий жест закритий, що є натяком на Бога, якого не бачили, Він діє невидимо. У янгола, якого зображено ліворуч, руки складені у двоверстному жесті. Це жест благословення, де два пальці (вказівний і середній) підняті, символізуючи дві природи Христа – божественну та людську.

Одяг янголів простий, без орнаментів: **Янгол ліворуч:** рожевий хітон і гіматій червоного та зеленого кольорів, пояс золотистого кольору. **Центральний янгол:** червоний хітон і гіматій синього та рожевого кольорів, рукави хітону оздоблені золотом, з лівого боку клав – золотиста стрічка (кольори одягу Христа). **Янгол праворуч:** синій хітон і червоно–золотистий гіматій, золотистий пояс. Ноги янголів поміщені на квадратні підніжжя.

Стіл, за яким сидять янголи, вкритий скатертиною з декоративним квітковим орнаментом, який відтворює орнамент на тканинах XVII ст., де було поєднано маньєристичні бандельверки з зображенням квітів із заставок українських стародруків [56, с. 3]. На столі знаходяться овочі, ягоди, зелень, два кусні хліба, два келихи різної форми і розміру, глек для вина і велика наповнена таріль в центрі. Такий детальний акцент на зображенні яств на іконі є доволі незвичним. На перший погляд, ягоди нагадують полуницю та суницю, а городина схожа на моркву, які ростуть у цій місцевості. Символіка даних плодів не висвітлена в літературі, тому неможливо з впевненістю стверджувати яке символічне наповнення несуть зображення даних плодів та городини.

Форма келихів на іконі відображає різноманітність у стилізації сакральних предметів. Лівий келих зображено у формі трикутника, що через геометрію може символізувати Св. Трійцю. Правий келих заокруглений і більше схожий на потир, має класичні обриси, характерні для церковної чаші,

що використовується під час євхаристії. Ці форми можуть підкреслювати різні аспекти богословської символіки. Кожен янгол має свою тарілку і прибори, що відрізняється від інших зображень на іконах цього сюжету, де їжа часто відображається лише символічно.

Янголи сидять на ошатних дерев'яних кріслах, оббитих зеленою тканиною. Маньєристичні стільці та стіл прикрашені різним орнаментом з мотивами ормушлів [56, с. 3].

На землі зображені квіти: червоні і білі, що за формою нагадують маки або тюльпани, і є образним символом райського саду. В центрі біля ніжок столу поміщено пагін з трьома квітками, що за формою нагадують волошки – дві білі і одна червона – символ Св. Трійці. Червона квітка в свою чергу є натяком на майбутнє втілення Логоса та на кров, що буде пролита в ім'я людства.

У лівому нижньому куті перед янголами зображено постать Авраама, який преклонив коліна і схрестив руки на грудях. Його обличчя зображено в профіль. Він одягнений у зелений хітон із червоними китицями і золотистий гіматій.

На задньому плані з лівого боку зображено будинок Авраама та Сари, але замість шатрової або кам'яної споруди, які частіше можна зустріти на іконах Св. Трійці, тут зображений триповерховий будинок у ренесансному стилі з балконами і декоративними елементами на фасаді, такими як меандр і акант. Двері сягають другого поверху та декоровані пальметою. Сара, яка визирає з дверного отвору, одягнена у простий червоний мафорій без оздоблення.

На задньому плані з правого боку зображено Мамврійський дуб. Хоч частина зображення втрачена, чітко видний стовбур дерева, а листя зображено декоративно, як окремі букети, між листям видніються жолуді.

Рельєфне позолочене тло ікони декороване листям аканту. Акантова орнаментика трансформована майже до непізнаваності, що характерно для маньєризму. Природні форми різного походження поєднуються: до закручених листків аканту додані бутони квітів, які візуально нагадують тюльпани, хоча

через сильну стилізацію важко точно визначити, яка природна форма стала їх прообразом. У композицію також інтегровані намистини. Як відмічає С.В. Оляніна, така стилізація була характерна для північноєвропейських країн і через посередництво Польщі поширилася в Україні. У XVII ст. цей некласичний маньєристичний варіант стилізації аканта домінував у різьбленому декоруванні іконостасів [80, с. 134]. С.В. Оляніна докладно описує варіанти символічного наповнення зображення аканту у своїй дисертації «*Український іконостас XVII–XVIII ст....*» [80, с. 178–180]. Розглядаючи акантовий орнамент на даній іконі, здається малоімовірним, що його творці мали на меті уособити терновий вінець. У цьому контексті більш ймовірним є трактування аканту як символу гармонії, що відповідає маньєристичній тенденції того часу. Також можна припустити, що цей елемент має виключно декоративну функцію, не несе значного символічного навантаження і є лише естетичним елементом оздоблення.

У західноєвропейській емблематиці XVI ст. тюльпан символізував звернення до Бога та надію на спасіння. Однак, неможливо стверджувати, що в Україні XVII ст. тюльпан мав те саме значення. Відповідно до збірника Нестора Амбодика–Максимовича 1811 р. «*Емблемы и символы избранные...*» [80, с. 160], тюльпан трактувався як символ тлінності. Тож символічне значення цієї квітки у творіннях українських майстрів XVII ст. залишається невідомим і, можливо, було зовсім іншим або ж мало лише декоративну функцію [80, с. 160–161].

В горі в центрі присутній оздоблений в рамку напис, частково втрачений.

Про ікону Св. Трійці із Великих Сорочинців відомо значно більше (Іл. 13). Церква та іконостас збережені до наших днів і є однією з найвизначніших пам'яток українського сакрального мистецтва першої половини XVIII ст. Преображенська церква у Великих Сорочинцях була побудована у 1734 р. на кошти гетьмана Данила Апостола [94]. Згадка про церкву і дату її зведення присутня у кліровій книзі Полтавської єпархії за 1912 р. [117, с. 174].

У центрі ікони зображено постаті трьох янголів. Кожен янгол тримає в руці довгу палицю, яка завершується хрестом. Центральний та правий янголи тримають палицю в лівій руці, тоді як лівий янгол – у правій руці. Ліва рука лівого янгола зігнута на рівні грудей. Благословляючий жест центрального янгола іменослівний, у янгола, якого зображено праворуч – двоперсний. Погляди янголів спрямовані в різні сторони: центральний янгол, схиливши голову, дивиться на глядача, правий янгол обернений до Авраама, якого зображено в правому куті перед янголами. Погляд лівого янгола спрямований праворуч, ніби він дивиться на Сару, що зображена праворуч за янголами.

Янгол, який знаходиться ліворуч одягнений у зелений сакос (царські одяжі, які потім використовувалися як частина облачення архієрея) із короткими рукавами поверх блакитного хітону та червоний гіматій. Центрального янгола зображено у червоному хітоні та синьому гіматії. Правий янгол одягнений у блакитний хітон, поверх нього червоний сакос та гіматій темно-зеленого кольору. Одяг янголів пишний та прикрашений золотими асистами.

Янголи сидять за прямокутним столом, зображеним у ренесансній перспективі, вкритим червоною скатертиною. У центрі столу розміщена велика таріль, навколо неї — фрукти, візуально плоди смокви та виноградні грона. В західноєвропейській традиції плоди смокви інтерпретували як плоди Древа Пізнання. Таке осмислення смоківниці давало можливість для іншої інтерпретації плодів – як символу Діви Марії, святої чистоти, а також солодкості Божественних плодів та плодів Святого Духа [80, с. 173]. Мотив виноградного грона є поширеним у сакральному мистецтві та має кілька значень. У середньовіччі воно символізувало Христа або, за іншим трактуванням, Його кров. Інше значення пов'язане з практичним використанням винограду, адже він є символом Євхаристії. Виноградний сік (вино) уособлює кров Христа, а причастя нею обіцяє спасіння. Ще одним трактуванням виноградної лози є образ церкви, яка виступає символом земного раю [80, с. 170–171].

Авраам зображений у правому нижньому куті ікони в профіль, він розкинув руки, вітаючи янголів. Він одягнений у синій сакос поверх червоного хітону та білий гіматій із китицями й стоїть на колінах перед янголами. За постатями янголів справа зображена Сара, яка визирає з дверного отвору. Вона одягнена у червоний мафорій із золотими асистами та білу хустку.

Будинок Авраама та Сари зображено частково: глядач бачить лише колону, прикрашену розетками у вигляді троянд, та дверний отвір, з якого визирає Сара. Земля вкрита невисокою зеленою травою та квітами стилізованої напівфантастичної форми, що нагадують видозмінений акант як символ райського саду. Мамврійський дуб зображено частково з лівої сторони — видно лише густе листя. Таке фрагментарне зображення Мамврійського дубу є спільним для сорочинської та баришівської ікон.

Позолочене рельєфне тло декороване акантовим візерунком, у який вплетені квіти маку. Листя аканту сильно стилізоване: його розлоге зображення закручується навколо квітки, утворюючи частково симетричну композицію відносно центру. Мак є символом вічного сну та забуття. Мотиви маку, використані у декоративному оздобленні іконостаса, співвідносяться з тим, що церква задумувалась як усипальня для родини Данила Апостола. Поєднання аканту та квітів маку в одній композиції може також мати трактування як образу райського саду [80, с. 164,171,190]. Центром композиційного вирішення тла є зображення сонця, яке розміщено над центральним янголом – Логосом. Сонце є символом Христа і таке розміщення дає змогу персоніфікувати центрального янгола як посланця Бога.

2.3.2 Ікони Трійці XIX – початку XX ст.

Під час дослідницької поїздки на території полтавської області було виявлено низку ікон, із зображенням Св. Трійці XIX – початку XX ст. Слід зазначити, що ікони тринітарного догмату синодального періоду, що були створені або мали побутування на території Полтавщини не ставали об'єктом окремого дослідження. На відміну від ікон Св. Трійці козацьких часів, де

тринітарний догмат репрезентований через зображення Гостинності Авраама (18 глава книги Буття), виявлені ікони Св.Трійці синодального періоду відносяться до іконографічного типу «Трійця Новозавітна» («Сопрестолля»).

Досліджуючи іконопис Слобожанщини В.Шуліка розподіляє ікони «Сопрестолля» на чотири типи [141]. Перший ізвод являє собою зображення Бога Отця в образі Старого Деньми з державою і скіпетром (або тільки зі скіпетром), Бога Сина з Євангелієм, і Бога Духа Святого в образі голуба, який зображений над Першою і Другою особою Пресвятої Трійці. Другий ізвод «Сопрестолля» більш динамічний. Композиційна схема залишається тотожною, тобто лиця Св. Трійці розташовані у вигляді трикутника. Обличчя Бога Отця і Бога Сина повернені одне до одного, у правій руці Христос тримає хрест, а ліва рука притиснута до серця. Цей жест походить із римо–католицької іконографії, висловлюючи ідею шанування серця Христового. Ікони «Сопрестолля» третього ізводу, де Спаситель у правій руці тримає хрест, а ліву руку протягує до Бога Отця, були поширені в північній частині Слобожанщини. Цей ізвод так само слідує загальній композиційній схемі, однак окрім специфічного жесту лівої руки, Спаситель тут зображений у багрянниці, чим підсилено страсний аспект. Жест лівої руки, тут може трактуватися як жест бесіди, що таким чином символізував Предвічну Раду (композиція походить від картини П.П. Рубенса «Бог Отець і Христос зі св. апл. Павлом та Іваном» 1616–1617 рр. (Палац–музей, м. Веймар, ФРН). Четвертий ізвод пов'язаний із храмовими та іконостасними іконами. Він характеризується більшою репрезентативністю, статичністю. Спаситель тут зображується і з Євангелієм, і з хрестом, Бог Отець – із державою та скіпетром у правій руці, ліва – у благословляючому жесті. Обидві тронні фігури повернуті до глядача. Євангеліє в руках Христа зображується як відкрите, так і закрите. Святий дух зображений над фігурами у вигляді голуба [145, с. 167–168]. Використовуючи такий принцип типології можна простежити спільні та відмінні риси між слобожанською та полтавською іконографією Св. Трійці. Серед полтавських пам'яток була виявлена ікона, що, згідно із класифікацією відноситься до першого ізводу. Це ікона із Свято–

Миколаївського храму с. Орчик (Іл. 14) (зараз Харківська обл.), вірогідно, вона була частиною іконостасу. Хоча розміщення сюжету «Сопрестолля» в іконостасі у середині XIX ст. – на початку XX ст. є доволі рідким явищем, передусім через зменшення кількості ярусів у іконостасі. В цей час в іконостасах Полтавщини та Слобожанщини практично не зустрічається праотецький ряд, в центрі якого й мала би розміщуватися ікона Св. Трійці. Але існували іконостаси, де були поєднані пророцький та праотецький ряди. В такому випадку сюжет «Сопрестолля» можна побачити в іконостасі, наприклад, іконостас Знаменського храму с. Борки (Східна Слобожанщина, зараз Курська обл.), який був виготовлений майстрами Києво–Печерської Лаври та Борисівськими майстрами [141, с. 167]. З'явлення праотецького ряду в українській іконостасній традиції відбулись під впливом москви.

До третього ізводу належить ікона, що знаходиться у крипті Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (Іл.15) (м. Полтава). Це приватна колекція священика, яку власник збирав не тільки на території Полтавщини. Дана ікона є малоформатною, хатньою, з фольговим окладом, імовірно, Борисівського іконописного осередку (Східна Слобожанщина, зараз Білгородська обл.). Христос зображений без німбу, Бог Отець із трикутним німбом. До цього ізводу також можна віднести ікону із Троїцької церкви, м. Лубни (Іл. 16). Це дводольна ікона, з правої сторони розміщено зображення св. Варвари. У Троїцькій церкві, м. Кременчук знаходиться ще одна ікона, що відноситься до третього ізводу (Іл. 17). Джерелом композиції цих ікон, як і на Слобожанщині, є картина П. П. Рубенса «Бог Отець і Христос зі св. апл. Павлом та Іваном» (1616 – 1617 рр.) (Іл. 18).

До четвертого ізводу відносяться ікона з Успенської церкви, м. Полтава та ікона з Свято–Миколаївського собору, м. Кременчук (Іл. 19, 20). Це невеликі хатні ікони з фольговим окладом, Спаситель та Бог Отець зображені без німбів, імовірно, Борисівського осередку. Ікона «Сопрестолля» з художньої галереї м. Лубни (Іл. 21) також належить до третього ізводу, невелика за розмірами, без окладу. Спаситель зображений з круглим німбом, Бог Отець – із трикутним,

імовірно, написана на теренах колишньої Полтавської губернії.

Серед виявлених ікон відсутній другий ізвод (за класифікацією В.Шуліки), натомість присутній інший вид композиції, який не мав розповсюдження на Слобожанщині і відповідно не представлений в класифікації В.Шуліки – поєднання іконографії «Господь Саваот» та «Христос Недріманне Око». Ікона цього типу знаходиться в Успенській церкві м. Полтава, походить, імовірно, з Чернігівського Полісся (?) (Іл. 22, 23). У верхній частині ікони зображено Бога Отця у вигляді Ветхого Деньми із трикутним німбом. У нижній частині – «Христос Недремне Око». Це відомий сюжет пізньовізантійського походження, що почав поширюватись близько XIV ст. П.М. Жолтовський зауважував, що вперше на теренах України цей сюжет з'явився на південній стіні храму церкви Спаса на Берестові у Києві (XVII ст.) [30, с. 13–15]. Іконографія «Спаса Недремне Око» заснована на словах царя Соломона: «Я сплю, а серце моє на сторожі» (П.П.5:2) [9, с. 174]. Образ Христа втілювався у вигляді трирічної дитини, яка спить на хресті з розплющеними очима, ніби вже відкриваючи своє майбутнє. Навколо нього розташовані предмети страстей: цвяхи, молоток, щіпці та терновий вінок.

2.4 Христологічні сюжети на території Полтавщини

2.4.1 Ікони Христа періоду Гетьманщини (Лубенський та Миргородський полки)

Образи Христа, що були розповсюджені на території Полтавщини, до цього часу не ставали об'єктом окремого дослідження. Під час дослідницької поїздки територією Полтавщини було виявлено ряд ікон, що розкривають христологічну тематику. Одні з найвідоміших па'мяток доби Гетьманщини із зображенням Христа походять із Преображенської церкви у В. Сорочинцях та із Мгарського монастиря.

Одним з перших досліджень, присвячених Христологічній тематиці є

«Лицевой иконописный подлинник» (1905) Н.П. Кондакова [48]. Автор простежив зародження та розвиток іконографії Спасителя.

В «Оповіді про ікону» В. Овсійчук досліджував варіанти іконографії «Спаса нерукотворного», Христа Пактократора, «Спас у славі», «Моління» або «Деїсис», Емануїл, Добрий пастир та Христос Недремне Око [72]. В.В. Шуліка досліджував образ Спаса Великого Архієрея в липованській та слобожанській іконі [146, 150].

А.І. Авула у своїй дисертації досліджує еволюцію зображення тернового вінця, а також аналізує розвиток іконографії христологічної тематики в українському живописі XVII – початку XXI ст. [1].

Одним із найстаріших виявлених зображень Христа, що походить з території Полтавщини, є ікона «Розп'яття» (колекція НХМУ). Вона знаходилася у Вознесенській церкві с. Олексіївка Лубенського повіту (тепер Гребінківського р-ну Полтавської обл.) та датована кінцем XVII ст., стилістично відноситься до ренесансно-барокового синтезу [130]. На іконі зображений лубенський полковник Леонтій Назарович Свічка (?) (Іл. 24). Портретні фігури, представлені на іконах кінця XVII ст., виконували функцію ктиторських церковних портретів. Із записів в архівних матеріалах відомо, що Л. Свічка фінансував будівництво надбрамної церкви Мгарського монастиря поблизу Лубен. П. Білецький припускає, що автором ікони з портретом Л. Свічки був місцевий художник Йосиф Іванович, який також прикрасив своїми роботами головний собор Мгарського монастиря, збудований за кошти гетьмана І. Мазепи [6].

У XVII ст. на території України стає розповсюдженою практика зображення портретів міщанських та козацьких родин на іконах. На іконі «Розп'яття» з с. Мельничне (середина XVII ст., НМЛ) представлено родину священика [42], на іконі «Розп'яття» з м. Дрогобич (1754 р.) зображено групу міщан. Подібним чином на іконах розміщувалися фігури меценатів та фундаторів церков, що дозволяло відобразити їхній індивідуальний внесок у формування церковної інфраструктури та духовного життя регіону. Цей процес

сприяв документуванню соціального статусу донорів і формуванню символічної системи, яка підкреслювала їхню важливість у контексті української церкви.

В центрі композиції розп'ята постать Христа із терновим вінцем на голові, ліворуч – зображення Леонтія Свічки на повний зріст, праворуч – Богородиця та св. Іван із золотими німбами. За постаттю Христа частково видніється образ Єрусалиму. Тло оздоблено симетричним рельєфним золотим орнаментом із видозміненими пагонами аканту, перехопленими страпворком. З обох боків від тіла Христа на тлі композиції вирізьблено золоті троянди, які є символом мучеництва [16, с. 1–3] (Іл. 24).

Смерть Спасителя на хресті є основним образом християнського мистецтва, який глибоко розкриває сутність віровчення. Головний догмат християнства – це спокутна жертва Ісуса заради спасіння людства. Розп'яття Сина Божого на хресті детально описане всіма чотирма євангелістами, їхні оповіді мають незначні відмінності, що взаємно доповнюють одна одну (Мф. 27:33–56; Мр. 15:22–41; Лк. 23:33–49; Ін. 19:17–37) [14]. Цей сюжет набуває широкої популярності в Україні у XVII–XVIII ст. [1, с. 4].

Окрему групу зображень Христа козацького періоду представляють ікони із Сорочинського іконостасу, що були створені у 30-х рр. XVIII ст. серед них присутній образ Христа в іконографічному типі *«Спас Нерукотворний»*. На іконі (Іл. 25) лик Христа зображено із короткою роздвоєною бородою, волосся розділене на дві частини та обрамляє лик. Убрус підтримується за два верхніх кути, на що натякають складки з обох боків. Відсутні зображення янголів, або будь-яких елементів, які би підтримували плат. Христа зображено без німбу. Зазвичай зображення лику на іконографічному типі *«Спас Нерукотворний»* має наступні характеристики: погляд Христа направлений прямо на глядача, коротка роздвоєна борода, волосся обрамляє лик з двох сторін, спадаючи двома пасмами, з під яких виглядають мочки вух. На іконі із Сорочинського іконостасу пасма волосся заправлені за вуха, які повністю відкриті глядачу. Ікона написана на круглій дошці та обрамлена різними декоративними

елементами, як і весь іконостас. Традиційно образ «Спаса Нерукотворного» розміщується над центральними царськими вратами.

За дослідженнями С. Таранушенка наявність ікони Нерукотворного Спаса над Царськими вратами є одною з особливостей, яка відрізняла українські іконостаси від російських, кавказьких, балканських [120, с. 154]. В XIX ст. на українських землях, що увійшли до складу Російської імперії ця традиція була припинена, на відміну від українських земель в складі Австро–Угорщини.

В сорочинському іконостасі також знаходиться образ *Христа Пантократора із Євангелієм* (Іл. 26), що, як і весь іконостас, належить до синтезу бароко і рококо. Христа зображено у брунатному хітоні та синьо–зеленому гематії. Права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій руці – розкрите Євангеліє, яке Ісус тримає за нижній край. Текст є Євангелієм від Іоана (15:10–14). Лик обрамляє золотий німб, тло декоровано рельєфним золотим рослинним орнаментом у вигляді квітів маку. По боках від Христа два медальйони із написами: «І.С.» та «Х.С.».

Ікона «*Спас Великий Архієрей*» з сорочинського іконостасу (Іл. 27) являє собою зображення Христа у архієрейських шатах, що презентує його як Голову Церкви. Іконографія Спаса Великого Архієрея сформувалася у XVI ст., а широкого розповсюдження набула у XVII ст. У XVIII ст. цей іконографічний тип займає центральне місце у деїсусному ряді іконостасів на території України [146, с. 124].

Розвиток іконографії «Спас Великий Архієрей» був досліджений Н.К. Кондаковим на початку XX ст. у праці «Лицевой иконописный подлинник» [48], де автор простежує еволюцію образу у XVII ст.

В.В. Шуліка досліджував поширення та розвиток іконографії «Спас Великий Архієрей» у липованській та слобожанській іконі [146].

Угорською дослідницею М. Надь була запропонована класифікація ікон «Спас Великий Архієрей» [66]. Вона виділяє три основних різновиди цієї іконографії, що сформувалися в Угорщині та на Балканах: священницькі, царські

небесні та царські мирські [66, с. 336]. В.В. Шуліка також виділяє три типи іконографії, беручи за основу відмінності у зображенні атрибутів: Христос з Євангеліє, Христос з державою і скіпетром, Христос, благословляючий обома руками [146, с. 127].

На іконі із сорочинського іконостасу Христа зображено у золотій митрі з камінням та медальйонами, у омофорі із золотим орнаментом та хрестами, золотий сакос прикрашає симетричний рослинний орнамент із видозміненим меандром та стилізованими квітами. На грудях зображено панагію. Права рука піднята у благословляючому жесті, під рукою зображено палицю із китицями, у лівій руці знаходиться розкрите Євангеліє. Лик обрамлює золотий німб. З лівого та правого боків позаду трону зображено двох янголів кожен з яких тримає по сфері із променями, що нагадують образ сонця, в середині сфер розміщується напис «ІС» та «ХС». У підніжжя трону з обох боків також зображено двох янголів, один із молитовно складеними руками, а інший із руками, покладеними на груди. Голови янголів обрамлено золотими німбами, одержі прикрашено рослинними та квітковими орнаментами.

Ікона «Спас Великий Архієрей» з іконостасу Спасо–Преображенського храму Мгарського монастиря (1762–1765) (Іл. 28) (фото С. Таранушенка) знаходилася традиційно в центрі деісусного чину, на центральній осі іконостасу. Христа зображено сидячи на троні, у митрі та архієрейських шатах. Права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – розкрите Євангеліє. Основою ікони була фігурна дошка, хвиляста по контуру, обрамлена у різну раму, декоровану стилізованим акантом. На жаль, проаналізувати деталі та колорит по фото С. Таранушенка неможливо (ікона втрачена). Порівняно з іконою із сорочинського іконостаса помітна різниця в композиції: відсутнє зображення євангелістів, трон іншої форми та більший у розмірах. Тло ікони не містить різьблених елементів, як на іконі із В. Сорочинців, декоративну функцію повністю виконувала барокова рама, оздоблена різьбленням. Оформлення рами, виконане майстром Сисоєм Зотовичем Шалматовим [64], відзначається складною орнаментикою та характерною для бароко

пластичністю форми. Майстер С.З. Шаламатов народився в м. Осташків (Курська губернія), в 1750 р. в м. Курську ним була відкрита сніцарська майстерня. Він виконував декоративне різьблення для собору Хрестовоздвиженського монастиря в Полтаві (1772 р.), а також працював над оздобленням Покровської церкви в Ромнах (1768–1777 рр.) та Успенської церкви в Охтирці на Слобожанщині (1728–1738 рр.) [65].

У добу Гетьманщини на території Полтавщини серед найбільш поширених сюжетів із зображенням Христа виокремлюються «Спас Нерукотворний», «Спас Великий Архієрей», «Христос Пантократор» та «Розп'яття» із ктиторським портретом, які займали ключові місця в іконостасних структурах. Залишалася сталою традиція розміщення ікон в іконостасі. Важливу роль відігравало декоративне оздоблення, яке активно застосовувалося як на тлі ікон, так і в оформленні іконостасних чинів.

2.4.2 Ікони Христа XIX – початку XX ст.

У XIX столітті уніфікація та централізація церковної влади в рамках імперської політики сприяли поступовій ерозії окремих елементів української ідентичності. Проте, водночас зберігалися окремі церковно–освітні школи, які підтримували та передавали місцеві культурні традиції. На зламі XVIII–XIX ст. посилюється російський імперський вплив, що спричинило зміни в структурі й типології іконостасів, зокрема в розташуванні ікон. Яскравим прикладом трансформації іконографічної парадигми стало поступове заміщення ікон «Спаса Великого Архієрея», де Христос постав в архієрейських шатах, образом Христа «Царя Царів» де Христос зображувався як всесвітній владика на троні, в царських шатах та короні, що символізувало його верховенство над світом та відповідало ідеології імперії. Була змінена схема розміщення ікон в іконостасі, внаслідок чого образ Спаса Нерукотворного зник зі свого традиційного місця над царськими воротами.

Процес уніфікації мистецтва набув ширших масштабів, позбавляючи мистецтво на території України національних самобутніх рис.

Під час дослідницьких поїздок територією Полтавщини, які відбувались у період 2022–2023 рр. було виявлено велику кількість ікон із зображенням Христа XIX – початку XX ст. Частина зображень не належать полтавській іконописній традиції, а були привезені з інших регіонів (Київщини, Чернігівщини, Слобожанщини), більшість ікон, які походять із інших регіонів, були переміщені сучасниками для створення приватних колекцій. Виявлені ікони, що були створені на Полтавщині можна розділити на декілька груп: оглавні зображення (у іконографічному типі «Спас Нерукотворний»), Христос Пантократор із державою, із державою та скіпетром; Ісус, що благословляє обома руками; Спас Великий Архієрей (у двох варіантах зображення: поясного та тронного); ікони страсного циклу.

Було виявлено лише одну оглавну ікону Христа, яка відноситься до іконографічного типу «Спас Нерукотворний» другої половини XIX ст. (Іл. 29). Ікона, що знаходиться у крипті Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава), презентує лик Христа на платі. Попереднє місцезнаходження ікони не відоме. Тканину тримають два кільця, які розташовані у верхніх кутах. Христа зображено із роздвоєною короткою бородою, волосся розділене на дві частини та обрамляє лик, з-під волосся видніються мочки вух. По боках від образу Христа присутній напис «ИИС» та «ХРС», зверху – «Нерукотворенний образ». Німб на зображенні відсутній, складки плату виписані об'ємно (у візантійській традиції зображення плату зі складками починає розповсюджуватись із другої половини XIII ст. [97, с. 7], відсутні інші фігури або декоративні елементи, погляд Христа направлено на глядача, коротка, злегка роздвоєна борідка, лик обрамляють два пасма волосся. Тло чорного кольору. Ікона написана на прямокутній дошці, видовженій по вертикалі. Поява ікони на території Полтавщини, для якої була використана така форма дошки, може свідчити про вплив рос. церкви та зміну розташування даного образу в іконостасі.

Іконографічний тип Христос Пантократор на території Полтавщини було виявлено у трьох варіантах, де Христа зображено із державою, із

державою та скіпетром та ікони, де Ісус благословляє обома руками.

Пантократор з державою подає образ Христа як Царя над Царями, що тримає сферу – символ його божественного правління.

Окрему групу складають ікони Христа Пантократора в яких постать Ісуса поміщено в коло або овал, що є незвичним та характерним саме для Полтавщини способом декорування. До цієї групи належить ікона середини XIX ст. (Іл. 30), що являється рідкісним зразком чумацьких ікон, основою для яких слугувала висушена риба. Неможливо зробити висновки про те, наскільки було розповсюдженим явище чумацьких ікон, адже до нашого часу таких зображень збереглося лише невелика кількість. Подібні ікони чумаки брали із собою під час подорожей. Можливо, створення зображень на рибі, крім практичного значення (сушена риба була одним із товарів, який чумаки везли з Чорного та Азовського морів), мало також і символічне – в ранньому християнстві зображення риби було таємним символом Христа. Основою ікони є висушена камбала, живопис виконаний олійними фарбами. Поясне зображення Христа, поміщене в овал. Права рука Ісуса піднята у благословляючому жесті, у лівій – тримає державу. Христа зображено у червоному хітоні та блакитному гіматії. Зображення німбу відсутнє, але навколо голови Ісуса є світіння. Тло коричневого кольору. На даний час пам'ятка знаходиться в колекції етнографічного музею Санкт-Петербургу (РФ). Вона була перевезена етнографом І. Зарецьким у XX ст. із с. Демки Полтавської губернії (зараз Черкаська обл.) І. Зарецький датував ікону серединою XIX ст.

Серед досліджених пам'яток було виявлено ще дві ікони в яких в якості декоративного елементу було використано овал або коло, яке обрамляє постать Христа. Ікона *Христа Пантократора із державою та скіпетром* (Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному) (Іл. 31) є хатньою іконою невеликого розміру, що написана на прямокутній дошці (Іл.). Христа зображено у червоному хітоні та темно-синьому гіматії. Права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій руці Ісус тримає державу та скіпетр.

Постать Христа закомпонована у овал, декорований крапками та рисками, зверху зображено жовту стрічку, зав'язану у бант, тло поза межами овалу декоровано червоними трояндами із стеблами та листям.

У приватній колекції (м. Київ) зберігається ікона, яка за манерою декорування схожа на ікону з Опішні (Іл. 32). Це хатня ікона невелика за розмірами, прямокутної форми. Христа зображено у червоному хітоні та темному гіматії, права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій зображено державу та скипетр. Фігуру Христа поміщено у овал, декорований по колу дрібними квітами (нарцисами), що чергуються із листям. Зверху і знизу овал прикрашено червоною стрічкою, по кутах зображено чотири квітки (троянди) із стеблами та листям. Тло в середині овалу темно-коричневого кольору, поза межами овалу – темно-зеленого. В біблійній «Пісні Пісень» троянда є символом краси: «Твої протоки зрошують сад гранатовий, де овочі препишні, квітучий кипр та троянди» (4:13). Цими словами молодий описує вроду Суламіти, порівнюючи її з трояндою. Квітка нарцису також зустрічається у «Пісні Пісень»: «Я – нарцис шаронський, лілея на долині» (2:1). Цей образ ототожнюють з кількома видами квітів: осіннім крокусом, асфоделем, тюльпаном або нарцисом. Усі ці рослини могли прикрашати рівнину Шарон – родючу територію, що простягалася на узбережжі стародавньої Палестини. Декорування ікон квітами є поширеним явищем на території України у XIX – на початку XX ст., але в регіонах застосування такого декору втілювалося різними способами. У київській традиції часто зустрічається на тлі зображення квітів невеликого розміру, які розташовані у формі хреста (ікона Святого Миколая з Меморіального музею–садиби Поливайлів в Опішні (Іл. 104)). На Слобожанщині борисівські ікони декорувалися фольговими окладами та квітами із паперу або з воску. На Полтавщині зображення квітів є достатньо різноманітним: у вигляді гірлянд, окремих квітів на тлі або групи квітів.

Три ікони, розглянуті вище мають спільний елемент – постать Христа поміщена в овал. На чумацькій іконі овал виконано тонкою червоною лінією, на першій іконі з приватної колекції присутні декоративні елементи, на другій

овал прикрашено гірляндою з квітів. Вірогідно таке декорування є впливом західно–європейського мистецтва, зокрема гравюр. Гравюра Вільгельма Гондіуса з підписом «Bohdan Chmielnicki Exercitus Zaporovien Pr. Electus. Belli Servilis autor Rebelliuno Cosaccorum et Plebis Ukrainen dux» (1651) (Іл. 33) має подібне обрамлення. Зображаючи Богдана Хмельницького, українські художники для досягнення портретної схожості брали за зразок гравюру Вільгельма Гондіуса.

Окрім цього квіткові мотиви грали важливу роль у творчості Яна Брейгеля Старшого (фламандського художника, 1568–1625). У його картинах часто зустрічаються біблійні персонажі, зображені з вінками, а також композиції, в яких фігури поміщені в овали, обрамлені пишними квітковими гірляндами.

Гірлянда з квітів, можливо, є впливом католицької традиції, таке декорування є невід’ємним елементом зображення «Богоматір, притулок грішників» (Іл. 34) (канонізована 4 липня 1719 р.). Образ Матері Божої Притулку був спеціально замовленою копією, зробленою блаженним Антоніо Балдінуцчі, єзуїтським апостольським місіонером. Він був створений на основі оригіналу відомого образу Матері Божої з дуба, який шанується в Поджо Прато, Італія [151].

До типу *Пантократор із державою* також належить ікона–епістилій (середина XIX ст.) (Іл. 35), що була виявлена у Меморіальному музеї–садибі Пошивайлів в Опішні. На іконі зображена деісусна композиція: (зліва на право) Богородиця із Немовлям, Христос із державою та св. Миколай. Христа зображено у митрі, червоному хітоні, прикрашеному золотою стрічкою та темно–синьому гематії. Права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій руці – держава, що увінчується хрестом. Німб виконано тонкою червоною лінією. Тло світло–блакитного кольору.

Третій тип поясних зображень Христа, що був виявлений на Полтащині – *Ісус, що благословляє обома руками* (Іл. 36), являє собою зображення Ісуса з двома піднятими руками в жесті благословення. Долоні Христа розвернуті

внутрішньою стороною до глядача, великий та вказівний пальці зімкнуті. Тло темного кольору. Такий тип іконографії акцентує на божественній присутності і благословенні, які Ісус надає віруючим. Дана іконографія пов'язана з іконографічним типом «Ангел Великої Ради». Як зазначає Н.П. Кондаков, Христос, що благословляє обома руками, присутній на фресці XVI ст. в одному з афонських монастирів [48, с. 97]. Це пояснює зображення, де фігуру Христа розміщено фронтально, він благословляє обома руками, за спиною – крила, присутній хрещатий німб.

Всі зразки, виявлені на Полтавщині, переважно є хатніми іконами невеликого розміру, що були створені для так званих домашніх іконостасів, ікони прикрашені візерунками та квітами, що є регіональною традицією. Оздоблення квітами варіативне: з пагонами та листям, окремі бутони квітів на тлі, гірлянди із дрібних головок квітів. Найбільш розповсюдженим є зображення троянди, зустрічаються також нарциси та лілії. Виявлена чумацька ікона є унікальним зразком народного сакрального мистецтва, своєрідним оберегом, створеним з підручних матеріалів, який могли брати з собою чумаки, відправляючись в подорож. Ікона на якій Ісуса зображено таким, що благословляє двома руками, вірогідно є храмовою іконою, зважаючи на її більші розміри. Таке зображення є доволі рідкісним та, вірогідно, джерелом для неї слугувало зображення «Ангел Великої Ради», де Христа зображають з піднятими руками.

Серед ікон, що презентують *образ Христа на повний зріст* було виявлено два типи: зображення Ісуса із державою та варіант Малочернеччинського образу Христа. Всі виявлені ікони датуються кінцем XIX – початком XX ст.

В Успенській церкві м. Полтава знаходиться двофігурна ікона (кінець XIX ст.), на якій ліворуч зображено Богоматір із немовлям, праворуч – Христос у червоному хітоні та темно-синьому гіматії, обидві постаті босоніж. Христос підняв праву руку у благословляючому жесті, а в лівій тримає сферу. Вгорі образ Бога Отця у хмарах, оточений янголами. Між посталями та у ніг Христа

та Богородиці розміщено голівки янголів. Тло темного кольору (Іл. 37).

На іконі–епістилії початку XX ст. з кriptи Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава) ліворуч та праворуч зображено двох священнослужителів, між ними – Богородицю із немовлям та Ісуса. Христа зображено у червоному хітоні та темно–синьому гіматії, босоніж він стоїть на хмарах. Права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – сфера, увінчана хрестом. Від голови Христа відходять промені, що замінюють зображення німбу (Іл. 38).

У кriptі Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава) було виявлено ікону початку XX ст., що належить до типу Малочернеччинського образу Христа (за місцем, де знайшли ікону, с. Мала Чернеччина, Харківська губернія, зараз Сумська обл.) або за іншою назвою «Спас Харківський» [144, с. 75] (Іл. 39). Відповідно до другої назви, даний іконографічний тип мав велике шанування в Харківській єпархії [144, с. 75], але на теренах Полтавської губернії ці зображення Христа майже не відомі. На іконах цього типу Христа зображали на повний зріст, оголеним, в терновому вінці та у білому ліонтіні. Фігура Ісуса поміщена в блюдо, що наповнене його кров'ю, яка стікала з ран на руках та ногах. Ліва рука опущена донизу, а права зігнута в лікті та вказує в бік. Дослідженням даної іконографії займався В.В. Шуліка [144, с. 75–91], який зазначав, що після встановлення радянської окупаційної влади на території України згадка про цю ікону збереглася переважно у Сумській області та деяких районах сучасної Курської області (РФ). У своїй статті В.В. Шуліка дослідив терени поширення цього іконографічного типу, розглянув декілька версій походження іконографії. Автор статті доводить, що протографом для даної іконографії була західноєвропейська гравюра із сюжетом смерті Сенеки, яка була виготовлена з картини П.П. Рубенса [144, с. 88–89]. Також автор виділяє декілька типів іконографії Малочернеччинського образу [144, с. 89–90], які відрізняються кольором тла, декоративними елементами, наявністю або відсутністю позему, на якому стоїть Ісус Христос, наявністю або відсутністю завіси. В окремий тип

виділено ікони борисівського іконописного осередку, як такі, що набули власних унікальних рис. Ікону, виявлену в Полтавському храмі, швидше за все можна віднести до четвертого типу, описаного В.В. Шулікою, який характеризується кольоровим (блакитним) тлом, прикрашеним квітами (лілеями та трояндами). На полтавській іконі тло блакитного кольору, завіса відсутня, але також відсутні зображення квітів та фігура Христа зображена у дзеркальному положенні, тобто права рука опущена донизу, а ліва зігнута у лікті. Ісус стоїть на поземі, який поміщено в блюдо з кров'ю. З ран на руках, ногах та ребрах ллється кров. На іконі присутні написи: вгорі – *«Изображение чудотворной иконы ченычанскаго Спаса»*, ліворуч – *«Кто ест Мою плоть и пїти Мою кровь»*, праворуч – *«Прїйдите и Едите сім есть Кровь Нового Завета»* (орфографія збережена). Порівняно із слобожанськими іконами Малочерничанського Спаса, які досліджував В.В. Шуліка, полтавська ікона написана значно спрощено, відсутня частина атрибутів таких як завіса та зображення квітів на тлі. Вірогідно, ця ікона є списком з розповсюдженого на Слобожанщині іконографічного типу, виконана іконописцем–самоуком, що чув про Малу Чернечину, але не міг правильно записати назву ікони, про що свідчить невисокий рівень живопису. Вірогідно, автор проживав на території Полтавщини та мав аналоги або друковані копії подібних ікон. Дана ікона є свідченням перетину іконописних традицій сусідніх регіонів та зацікавлення місцевих Полтавських іконописців образами, які були шановані та широко поширені в сусідній Слобожанщині.

Таким чином серед зображень Христа на повний зріст було зафіксовано лише три ікони, які відносяться до різних типів. Одна з яких є двофігурним зображенням Христа та Богородиці з немовлям, де Ісуса зображено із сферою. Друга є іконою–епісилієм, де Христа також зобразили із сферою в руках. Третя ікона є місцевим варіантом Малочернечинського Спаса, створеним малограмотним автором, який в міру своїх здібностей намагався відтворити образ, шанований на Слобожанщині, вірогідно з наявних аналогів або друкованих копій.

Серед виявлених ікон типу «Спас великий Архієрей» на території Полтавщини було зафіксовано одне поясне та одне тронне зображення. Поясна ікона «Спас Великий Архієрей» (середина XIX ст.) була виявлена у Полтавському художньому музеї ім. М. Ярошенка (Іл. 41). Дана ікона походить з деісусного ряду іконостаса, що не типово для полтавської традиції сер. XIX ст. та наслідує іконостаси доби Гетьманщини. Для Лівобережжя було характерним зникнення образу «Спас Великий Архієрей» з деісусного ряду на початку XIX ст. На іконі з Полтавського художнього музею Христа зображено в архієрейських шатах: біла фелонь, поверх якої омофор синього кольору, прикрашений хрестами, на грудях панагія, а на голові митра, прикрашена медальйонами та камінням. Права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій руці розкрите Євангеліє із текстом: *«Тогда сядет на престол славы своей. И соберутся пред ним все языцы: Еда же придет сын человеческий в славе своей и вси святы ангели с ним»* (Матвія 25:31–32). За формою дошка фігурно вирізана вгорі, повторюючи силует Христа, що є свідченням того, що ікона знаходилася в іконостасі. Тло сірого кольору, неоднорідне за тоном, присутнє світіння в області лику Христа.

На території Полтавщини було виявлено два *тронних зображення Христа* середини та кінця XIX ст., що походять із Свято–Миколаївського храму с. Орчик (зараз Харківська обл.) (Іл. 43). Обидві ікони є тронними зображеннями Христа, але на іконі середини XIX ст. (Іл. 43) Ісуса зображене в архієрейських шатах. Ікона знаходилася у деісусному чині іконостасу. Христа зображено у золотій митрі із медальйоном та камінням, у блакитному омофорі із смарагдовими хрестами та смарагдовому сакосі із золотим орнаментом. На грудях зображено панагію. Права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – розкрите Євангеліє. Присутнє зображення тетраморфу як частини оздоблення трону.

Друга ікона також відноситься до іконографічного типу Спас на престолі, але є прикладом зміни парадигми в церковному мистецтві (Іл. 44). Якщо ікони представлені вище зображають Ісуса в архієрейських шатах та в

образі голови церкви є типовим для української традиції, то іконографічний тип «Цар царів» з'явився під впливом імперської політики та зображає Христа в царських шатах. До цього типу відноситься ікона, що також походить з Свято-Миколаївського храму, с. Орчик. Христа зображено у митрі рожевого кольору, прикрашеній камінням та червоному сакосі із золотою каймою. Зверху на грудях зображено медальйон. Права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – розкрите Євангеліє та скіпетр. Престол декоровано зображенням скрижалів та потиру, де скрижалі є символом того, що Христос – Логос, який дав закон юдеям, а потир є чашею з кров'ю, що символізує втілення Христа, який дав Новий Заповіт [147, с. 123]. Внизу та вгорі ікони розташовані зображення чотирьох янголів.

Поява цього іконографічного типу є маркером розширення імперської політики та ідеологічного впливу на сакральне мистецтво. Заміна образу Христа, де він постає як Первосвященик («Спас Великий Архієрей»), на образ, у якому його зображають як царя над царями, підкреслює зміну акцентів у символічному трактуванні. Христос у царських шатах та короні починає ототожнюватися з образом царя Російської імперії, що відображає злиття церковної ідеології з імперською владою. Ця трансформація є частиною ширшого процесу централізації церковного життя та уніфікації художніх традицій, які відбувалися під контролем Святійшого Синоду.

Такі зміни спричинили руйнування локальних іконописних традицій, зокрема в Україні, де іконопис епохи Гетьманщини вирізнявся національними рисами, глибокою символікою та художнім новаторством. Вплив імперських зразків часто приводив до стандартизації іконопису, втрати регіональної самобутності та запровадження формальних, повторюваних композицій. Нові іконографічні типи, такі як «Цар Царів», відповідали політичним ідеям про єдину державу та централізовану церкву.

На території Полтавщини було виявлено ряд ікон, що зображають події з земного життя Христа. Частина ікон походить з кriptи Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава), частина з

Полтавського художнього музею ім. М. Ярошенка та Національного музею—заповідника українського гончарства (с. Опішня), одна з досліджених ікон знаходиться в церкві Архангела Михаїла, с. Манжелія. Ікони датуються серединою XIX – початком XX ст. *Ікони страсного циклу* зображують ключові моменти з останніх днів земного життя Ісуса Христа. Вони містять зображення Христа від в'їзду в Єрусалим до розп'яття. Цей цикл подій, зафіксований в іконографії, є свідченням величезної любові, яку Христос демонстрував до людства. Далі ікони розглянуто в порядку страсного циклу.

Розпочинає страшний цикл «*Вхід Господній до Єрусалиму*», урочистий момент, коли Христос в'їжджає в місто на віслюку. Ісуса вітали як царя, який, згідно із пророцтвом Захарії, ніс спасіння для людства. Опис в'їзду Христа до Єрусалиму присутній у всіх чотирьох Євангеліє (Мф. 21:1–11; Мк. 11:1–11; Лк. 19:29–44; Ін. 12:12–19). Іконографія Входу Господнього до Єрусалиму з'явилася в ранньому християнському мистецтві. Перші зображення цієї події з'явилися в рельєфах на римських саркофагах, датованих IV ст., на саркофазі Юнія Басса (359 рік) зображено Христа, що їде на віслюку, а людина простягає руки перед Ним. З часом ця тема стала популярною в різних формах мистецтва, включаючи фрески, мозаїки та ікони. У VI ст. з'явилися перші мініатюри з цієї теми в рукописних Євангеліях («Кодексі Россано»). Іконографія Входу Господнього до Єрусалиму стала дуже поширеною в візантійському мистецтві [152].

На іконі «*Вхід Господній до Єрусалиму*» крипти Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава) (початок XX ст.) зображений Ісус, який верхи на віслюку піднімає праву руку у благословляючому жесті. Він одягнений у червоний хітон і блакитний гіматій, босоніж. Позаду нього стоїть натовп, який вітає його пальмовими гілочками. На передньому плані в динаміці зображено дівчинку, що стелить тканину на землю, і хлопчика із пальмовою гілкою в руках. На задньому плані видніються фрагменти архітектури міста та Елонська гора (Іл. 45, 46). Колорит ікони яскравий та контрастний, переважають темні коричневі барви, на тлі яких

виділяється фігура Христа у яскраво–блакитному гематії. Чітко та контрастно виписані складки тканин на одязі. Динамічності композиції придає зображення дітей на першому плані в постатях яких була спроба передати рух. Обличчя Христа та хлопчика виписані чітко з передачею портретних характеристик, обличчя інших персонажів зображені умовно.

«*Моління про чашу*». Цей сюжет є частиною страсного циклу, що зображує події останніх днів земного життя Ісуса Христа. Гетсиманський сад, розташований на схилі Оливної гори біля струмка Кедрон, шанується у християнстві як місце, де Ісус молився перед своїм арештом. Виявлена ікона (друга половина XIX ст.) (церква Архангела Михаїла, с. Манжелія) (Іл. 47) є реплікою картини художника Ф.А. Бруні (1801 – 1875). Центральна фігура на іконі – Ісус Христос, що молиться в Гетсиманському саду перед арештом. Він стоїть на колінах, піднісши руки до неба, і звертається до Бога Отця. Над ним зображена чаша, символ прийняття майбутніх страждань. Від чаші до постаті Христа йде промінь тьмяного світла, тло темного кольору. Картина Ф.А. Бруні була написана у 1834 – 1836 рр. в Римі для церкви в маєтку сенатора Р. Н. Рахманова в селі Бобрик (у першій половині XIX ст. Лебединський повіт, Харківська губ.). Ця іконографія була відтворена В.В. Верещагіним в жертovníку Храма Христа Спасителя в Москві, звідки отримала розповсюдження. Ікона, що була виявлена на Полтавщині є свідченням впливів зразків великих імперських церковних проєктів.

Сюжет «*Христос Цар Юдейський*» є однією з ключових сцен страсного циклу, що зображує страждання Ісуса перед розп'яттям. Ця сцена відображає момент, коли Ісус був підданий жорстокому покаранню римськими солдатами після суду у Понтія Пилата. Ерміннія Діонісія Фурноаграфіота дає такі вказівки щодо написання цієї сцени: «Два воїни бичують Христа, прив'язаного до колони. По Його тілу тече кров» [26]. На території Полтавщини було виявлено дві ікони «Бичування Христа», на яких Христос, прив'язаний до колони, є єдиною фігурою. На іконі з Полтавського художнього музею ім. М. Ярошенка Христа зображено прив'язаним до колони з руками за спиною та із німбом

навколо голови на фоні інтер'єру з колонами. На підлозі біля ніг Христа зображено знаряддя бичування. Кольорова гама ікони темна, тіло Христа зображено із яскравими світловими партіями, його постать виглядає контрастно по відношенню до більш темного інтер'єру (Іл. 48). На іконі з крипти Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава) (Іл. 49, 50) зображено момент знуцання над Христом, описаний євангелістами Іоаном (Ін. 19:1–3) та Марком (Мк. 15:19). Римські солдати виголошували слова «Радуйся, Царю іудейський!» під час знуцань над Ісусом після того, як йому було покладено терновий вінець і він був одягнений у пурпурову мантию, щоб зневажити і насміятися з його претензій на царське звання. На цій іконі Христос зображений у червоній мантиї з терновим вінцем і німбом. Його руки зв'язані спереду, а мотузка тягнеться до стовпа. У правій руці він тримає тростину. Тло темного зелено–коричневого кольору.

«Несення хреста» також є частиною страсного циклу та зображає події останніх годин життя Ісуса Христа. Ця сцена відображає момент, коли Ісус несе свій хрест до місця розп'яття на Голгофу. У східному іконописі існують два основні типи сюжету «Несення хреста»: Ісус несе хрест самотійно або хрест несе Симон Киринеянин. Типово Христа зображували знесиленим та разом із Симоном. У візантійському, давньоруському і українському іконописі популярним є варіант із Симоном Киринеянином, що йде попереду і веде процесію, тоді як воїни ведуть Ісуса зі зв'язаними руками. У західноєвропейському мистецтві Христос зазвичай несе хрест самотійно. В ранніх творах він з легкістю несе хрест, а в пізніших зображеннях хрест стає масивнішим, і Ісус нахиляється під його вагою [1, с. 122]. Ікона із Полтавського художнього музею ім. М. Ярошенка зображає Христа на повний зріст, у червоному хітоні, босоніж, голову обрамляє золотий німб. Ісус несе на плечі хрест та схиляється від його важкості (Іл. 51).

Ікона, що зберігається у Національному музеї–заповіднику українського гончарства (с. Опішня) є поясным зображенням Ісуса, який несе хрест. Його зображено у червоному хітоні, на голові терновий вінець (Іл. 52). Терновий

вінець зображено як тонкий обруч з перекручених гілок, що наслідує європейські традиції Пізнього Середньовіччя [1, с. 139].

«Розп'яття». На іконі першої половини ХІХ ст. з крипти Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава) в центрі зображено розп'ятого Христа із терновим вінцем на голові. Ліворуч знаходиться постать св. Іоанна, ліворуч – Богородиця, голова якої покрита білим мафорієм. На тлі зображено пейзаж із темно-сірими хмарами та червоним світінням над лінією горизонту (Іл. 53). На іншому варіанті цієї іконографії (крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря, м. Полтава) Розп'яття зображено на полотні, вирізаному у формі хреста (друга половина ХІХ ст.) (Іл. 54). Розп'ятого Христа зображено в центрі композиції із терновим вінцем на голові. На рівні рук Ісуса ліворуч знаходиться поясна постать Богородиці, праворуч – поясне зображення св. Іоанна, який оплакує Христа. Тло виконане у небесно-блакитному кольорі. Полотно значно пошкоджено, присутні наскрізні дірки з деформованими краями.

Ікона «Зняття з хреста» (крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря, м. Полтава) зображає момент власне зняття Ісуса з хреста двома посталями, вірогідно, Йосип Ариматейський та Никодим. Одна з фігур стоїть однією ногою на драбині. Біля основи хреста зображено ще дві фігури: Богородицю, що втирає сльози хусткою та, вірогідно, Іоанна Євангеліста, що стоїть за спиною у Марії. Німб Христа виконано у вигляді світіння із променями, німб Марії зображено як тонкий овал над головою із зіркою в центрі, німби Йосипа, Никодима та Іоанна мають круглу форму, зображені тонкою лінією навколо голів. На тлі умовно зображено міську архітектуру. Загальний колорит твору неможливо визначити через значне потемніння захисного покриття (Іл. 55, 56).

Композиція ікони з Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішні (перша половина ХІХ ст.) (Іл. 57) являє собою зображення Ісуса, що лежить на землі на плащаниці біля підніжжя хреста в оточенні трьох янголів. Візуально янголи утворюють трикутник: одного з них зображено в небі

над тілом Христа, сидячим на хмарі, другий знаходиться біля узголів'я та оплакує Ісуса, третього янгола, який преклонив коліно, зображено в ногах Христа. Янгола, що в хмарах та Ісуса зображено із німбами у вигляді світіння, інших двох янголів зображено без німбів, у кожного в руці по довгій тонкій свічці. На задньому плані ліворуч зображено хрест та знаряддя страстей, праворуч – драбину, пагін жита та колону, на якій сидить птах. На тлі зображені хмари червоно–коричневого кольору. Внизу на білому тлі присутній напис церковнослов'янською мовою: Тропар, глас 6: Ангельския Силы на гробе Твоем, / и стрегущии омертвеша; / и стояше Мария во гробе, / ищущи Пречистаго Тела Твоего. / Пленил еси ад, не искусився от него; / сретил еси Деву, даруяй живот [128].

Ікона «Христос у гробі» (Свято–Миколаївський собор, м. Кременчук) початку XX ст. (Іл. 58) за композицією написана з антимінсу. Антимінс (від грец. ἀντιμιντιον) – священний предмет у православній літургійній традиції, що представляє собою освячений прямокутний плат або тканину з зображенням покладання Христа до гробу. Його використовують на престолі під час звершення Божественної літургії. Антимінс символізує гріб Господній. Традиція використання антимінсу походить із часів раннього християнства, коли через переслідування, богослужіння проводились на місцях поховання мучеників. Згодом, для збереження цієї символіки, в антимінс почали вшивати святі мощі. На передньому плані зображено Христа у гробі, на другому плані зображено святих. Серед святих в центрі знаходиться Богородиця, що молитовно склала руки, одягнена у зелений омофор. Праворуч та ліворуч від Богородиці зображено євангелістів. Ікона написана за допомогою яскравих червоних та зелених кольорів з малою варіацією відтінків, тло темного кольору. Сцена «Христос у гробі» є останнім у циклі, де зображується земне тіло Христа. Цей епізод є важливою частиною страсного циклу в християнському мистецтві та літургії, підкреслюючи момент спокою і очікування перед воскресінням. Основними джерелами сюжету є Євангелія які описують поховання Ісуса (Мф. 27:57–60; Мр. 15:42–46; Лк. 23:50–54; Ін. 19:38–42).

«Воскресіння Христа» є центральною подією Євангелія, що відзначає піднесення Ісуса Христа з мертвих на третій день після його розп'яття. Ця подія символізує перемогу над смертю та обіцяє вічне життя всім вірним. Після суботи Марія Магдалина та інші жінки прийшли до гробу Ісуса, але виявили його порожнім. Ангел з'явився їм і оголосив, що Ісус воскрес із мертвих, як описано в Євангеліях від Матвія (28:1–7), Марка (16:1–8), Луки (24:1–12) та Іоанна (20:1–10). Ісус з'явився Марії Магдалині та іншим учням, підтверджуючи своє воскресіння. Ці зустрічі відбувалися в різних місцях, включаючи дорогу до Еммауса та в Галилеї, що також детально описано в Євангеліях від Луки (24:13–35) та Іоанна (20:11–29). Через сорок днів після воскресіння Ісус піднявся на небо, обіцяючи повернутися, як зазначено у Діях Апостолів (1:9–11).

Іконографія воскресіння часто включає сцени порожнього гробу, де ангел оголошує про воскресіння Жонам Мироносицям, а також моменти, коли Ісус з'являється Марії Магдалині в саду. Сюжет Воскресіння Христа має різні трактування в християнській іконографії. До XVII ст. в іконографії Воскресіння Христа переважно використовувалися дві головні сцени: «Зішестя в пекло» та «Жони-Мироносиці». Зішестя в пекло відображає момент, коли Христос після своєї смерті зійшов у пекло, щоб звільнити душі праведників, зокрема Адама та Єву. Це символізує перемогу Христа над смертю. Жони-Мироносиці зображають момент, коли жінки, які несли миро, прийшли до гробу Христа і виявили його порожнім, зустрівши ангела, що сповістив їх про Воскресіння. Ці два сюжети були основними в іконографії Воскресіння, оскільки фактичного моменту Воскресіння ніхто не бачив, і не було свідків події.

З XVII ст. з'являється нова іконографічна традиція, яка відображає прямий момент Воскресіння Христа. Цей розвиток може бути пов'язаний з впливом західноєвропейського мистецтва та бароко. Пряме зображення Воскресіння представляє Христа, який виходить із гробу, часто з білим лобарумом у руці як символ перемоги над смертю.

Одним із найпоширеніших зображень є воскреслий Христос із

лобарумом або хрестом, що символізує його перемогу над смертю. Саме до третього типу відноситься ікона початку ХХ ст. з Успенського храму (м. Полтава). Центральною фігурою є Ісус Христос, що височіє над Гробом Господнім, одягнений у червону фелонь. Однією рукою він тримає білий лобарум, що символізує перемогу над смертю. Інша рука піднята вгору в благословенні. Внизу ліворуч зображено постать янгола у жовтому хітоні, що тримає віко труни. На тлі зображено ландшафт із пагорбами та трьома хрестами, що нагадують про Голгофу (Іл.). Дана ікона є реплікою з картини Бернарда Плокгорста (1825–1907), німецького живописця та графіка. Б. Плокгорст зображає Христа, що тримає лобарум однією рукою, а іншою благословляє, в лівому нижньому куті зображено янгола, що вітає Ісуса пальмовою гілкою.

Сюжет *«Вознесіння Христа»*, згідно з православною вірою, описує подію, коли Ісус Христос піднявся на небо після свого воскресіння з мертвих. Ця подія символізує завершення земного служіння Ісуса Христа. Вона є важливим елементом християнської доктрини і святкується як велике дванадцять церковне свято. Вознесіння, як зазначено в Діях Апостолів (1:3), відбулося на горі Оливній, неподалік від Єрусалима (Дії 1:12). Свідками Вознесіння були апостоли та інші учні Ісуса, які зібралися навколо нього. Перед піднесенням Ісус дав останні настанови своїм учням, закликавши їх бути його свідками «до краю землі» (Дії 1:8). Ісус був піднятий на небо, і хмара взяла його з поля зору учнів (Дії 1:9). Два ангели з'явилися учням і повідомили, що Ісус повернеться таким же чином, як і вознісся (Дії 1:10–11). Іконографія Вознесіння часто включає зображення Ісуса, який піднімається на небо, оточений ангелами. Під ним зазвичай зображені апостоли та учні, що дивляться вгору. Хмара, яка забирає Ісуса, символізує божественну присутність. Вознесіння підтверджує божественну природу Ісуса та його місію на землі. Воно символізує початок нової фази в історії спасіння, коли Дух Святий зійшов на апостолів у день П'ятидесятниці.

На іконі першої половини XIX ст. (крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря, м. Полтава) вгорі зображено Христа у білому хітоні та блакитній фелоні, який підіймається в небо до світла, оточений хмарами. Його руки розпростерті, що символізує благословення. Нижче на пагорбі знаходяться фігури двох янголів, обернених до людей, їх руки також розпростерті. Внизу ікони зображено групу апостолів та учнів, які дивляться вгору на Христа, стоячи на колінах. Їхні пози виражають подив і благоговіння (Іл. 60). На іконі з крипти Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава) Ісуса Христа зображено у рожевому хітоні та зеленій фелоні, він підіймається в небо, оточений хмарами, з розпростертими руками, долонями оберненими до небес, а погляд направлений на глядача. Внизу зображено Богородицю в оточенні апостолів. Її одяг багатошаровий: на голові – біла хустка та чеpecь, рожевий мафорій поверх хітону зеленого кольору. На передньому плані зображено три постаті, що встали на коліна. Вгорі ікона має арочне завершення (Іл. 61).

На іконі другої половини XIX ст. (Троїцька церква, м. Кременчук) центральною фігурою є Христос, який возноситься з розпростертими руками, долонями оберненими до небес. Внизу по обидва боки від фігури Христа зображено апостолів та Богородицю. Постать Марії знаходиться ліворуч, її зображено у білому мафорії та червоному хітоні. Поруч з нею чотири апостоли та постать, що стоїть на колінах. Праворуч також видно чотирьох апостолів, а на передньому плані розташовані три фігури, які моляться на колінах. Ікона невелика за розмірами, арочної форми, вірогідно походить з іконостасу (за словами настоятеля церкви) (Іл 62).

2.5 Ікони Маріологічного циклу на території Полтавщини

2.5.1 Ікони Богородиці періоду Гетьманщини (XVIII ст.)

Під час дослідних поїздок територією Полтавщини було виявлено ряд храмових ікон XVIII ст. серед них є ікони іконографічного типу «Замилування», «Одигітрія» (класична та у підтипі «Нев'янучий цвіт»), ікони празників «Успіння» та «Покров». Офіційне шанування Пресвятої Богородиці було встановлене церквою на Ефеському соборі 431 р., який затвердив догмат про її Богоматеринство.

На території Полтавщини було виявлено дві ікони «Нев'янучий цвіт» першої половини XVIII ст.: одна зберігається у Полтавському художньому музеї ім. М. Ярошенка, інша походить із сорочинського іконостасу (Іл. 63). Іконографія «Нев'янучий цвіт» (тип Одигітрія), де Богородиця у правій руці підтримує немовля Ісуса, а лівою вказує на нього. Відповідно, у варіанті «Нев'янучий цвіт» Марія, окрім немовляти, тримає у правій руці квітку – символ чистоти, ніжності та божественної любові. В.В. Шуліка у статті «Поясні ікони Пресвятої Богородиці в намісному ярусі Слобожанського іконостасу XVII – початку XIX століття» (2016) [143, с. 118] зауважує, що ця іконографія розвивалась під впливом католицьких зразків. Зазвичай в руках у Богородиці зображували троянду, яка була символом Розарію. На іконі з полтавського музею Марія зображена у червоному мафорії з золотою каймою та синій туніці. У правій руці тримає квітку, вірогідно червоного кольору, з пагонами та гострими листками. Богородиця тримає пагін великим та вказівним пальцями. Ісуса зображено у світлій туніці з червоним поясом, загорнутого у тканину. Права його рука піднята у благословляючому жесті, у лівій він тримає сферу, в середині якої зображено пейзаж з пагорбами та деревами. Голови Богородиці та Ісуса обрамляють золоті німби без орнаментів. Тло оздоблено золотим симетричним різним орнаментом у вигляді бандельверків. Іконографічно образ схожий на ікону аналогічного сюжету із сорочинського іконостасу (Іл. 65), на якій так само зображено Богородицю, що у правій руці тримає квітку троянди, затиснену трьома пальцями: великим, вказівним та середнім; лівою рукою підтримує немовля. Права рука Ісуса піднята, а у лівій він тримає сферу,

увінчану хрестом, в середині якої зображено пейзаж з деревами. Христа зображено у світлій туніці з червоною стрічкою, загорнутого у помаранчеву тканину. Богородиця зображена у коричневому мафорії із золотою каймою та виворотом яскравого зеленого кольору, туніка синього кольору. Голови Марії та Ісуса обрамлені золотими німбами без орнаментів. Тло оздоблено різним золотим орнаментом з листям аканту та квітами. Тож, обидві ікони мають практично ідентичну композицію, проте відрізняються кольорами одягу та композиційною схемою пейзажів у сферах. На сорочинській іконі зображено одне дерево без яскраво вираженого стовбура, тоді як на музейній – два дерева різної форми, що ростуть на окремих пагорбах. Найпомітнішою відмінністю є орнамент тла. У зразку з полтавського музею тло оздоблене бандельверками, симетрично розташованими відносно центру, що створює враження строгої композиційної побудови, характерної для творів маньєристично-барокового синтезу. У сорочинській іконі тло прикрашене видозміненими закрученими пагонами аканта та великими квітами маку, розташованими асиметрично.

Пози святих також мають свої особливості. У музейному варіанті Богородиця та Немовля зображені у більш стриманих, статичних позах. Натомість у сорочинському іконостасному зразку трактування поз та жестів є природнішим: голови святих злегка нахилені одна до одної, а постать Немовля динамічніша й легша. Це підкреслено більш плавними переходами світлотіні на ликах, а також м'якішими складками в одязі, що контрастують із більш графічним трактуванням у музейній іконі.

Отже, ікона з Полтавського художнього музею була написана на початку XVIII ст. і є прикладом синтезу маньєризму та бароко. Ікона з іконостасу Спасо-Преображенської церкви у с. Великі Сорочинці створена у 1730-х рр. і, як і весь іконостас загалом, відображає поєднання барокових і рокайльних мотивів. Обидві пам'ятки демонструють розвиток і трансформацію іконографічних традицій Полтавщини у першій половині XVIII ст.

До типу «Одигітрія» також належить ікона стилю рококо другої половини XVIII ст. (Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка) (Іл. 66) –

поясне зображення Богородиці у сірій накидці та хустці із червоною стрічкою, що на колінах тримає дитя Ісуса у світлій туніці з поясом, підтримуючи його лівою рукою, а правою торкається ручки немовляти, до якої спрямовано і погляд Марії. Дитя зображено у невимушеній вільній позі зі схрещеними ніжками, у правій руці Ісус тримає сферу, а у лівій хрест. Тло темного кольору. Основою ікони є дошка прямокутної форми, композиційно зображення поміщено в коло, обрамлено об'ємною круглою рамою, що є частиною основи. Кути дошки та рама покриті золотою фарбою. Портретні характеристики персонажів та елементи, такі як лагідність виразів облич, природність поз і деталей є ознаками стилю рококо. Ікона є прикладом впливів західноєвропейського мистецтва, композицій на тему «Мадонна з немовлям» та місцевої адаптації стилю рококо, що поширився на території Лівобережжя у XVIII ст. (Іл. 66).

Ікона Богородиця з немовлям також типу «Одигітрія», другої половини XVIII ст. (Іл. 68) відноситься до пізнього козацького періоду (приватна колекція О. Гранько, м. Полтава). Богородицю зображено у червоному мафорії, краї якого на грудях скріплено золотою об'ємною квіткою, що, ймовірно, виконана з левкасу. Мафорії декоровано золотим орнаментом, туніка темного кольору. Правою рукою Марія вказує на Христа, а лівою тримає немовля. Христа зображено у світлій туніці, загорнутого у світло-коричневу тканину, права рука піднята у благословляючому жесті, ліва рука опущена до низу та зімкнута в кулак, ніби він щось тримає (розібрати деталі неможливо через аварійний стан ікони). Німби виконані у вигляді золотих променів. Тло темного кольору, на тлі виконано об'ємний орнамент, імовірно, з левкасу, який заключає фігури у рамку овальної форми. Рамка є реплікою ройкального орнаменту.

«*Покров Богородиці*». Свято Покров Богородиці засноване на переказі із Життя Андрія Юродивого, в якому він бачив видіння в церкві у Влахернах (Константинополь). У цьому видінні Богородиця, оточена ангелами та святими, тримала омофор над людьми, захищаючи їх від нападу.

Ікона «Покров Богородиці», що знаходиться в іконостасі Спасо–Преображенської церкви с. В. Сорочинці (Миргородський полк), датована, 30–ми рр. XVIII ст. (Іл. 69). Зображення на іконі трьохрівневе. На першому рівні розміщено в центрі престол, ліворуч – імператор та імператриця, за ними – група чоловіків та жінок, праворуч – патріарх, за ним – Андрій Юродивий з Єпифанієм та група священнослужителів. На другому рівні зображено частину намісного ряду іконостасу: поясні ікони Богородиці з Немовлям, Христа Пантократора та архангелів Гавриїла і Михаїла, композиційно дублюють Сорочинський іконостас, різницю складають кольори одягу: на іконі «Покров Богородиці» для одягу святих було використано яскравий червоний колір. Царські врата, які мали б знаходитись між іконами Богоматері та Христа відсутні або відкриті, що символізує урочистий момент богослужіння. На іконі відтворено декоративне оздоблення іконостасу. На третьому рівні в центрі зображено Богородицю в хмарах, що тримає омофор у розведених руках, навколо неї – зображення янголів, ліворуч та праворуч – групи святих.

Дві ікони «Покров Богородиці», створені на території Полтавщини, зберігаються в колекції Національного художнього музею України (НХМУ). Ікона з Покровської церкви с. Сулимівка Полтавської губернії (Переяславський полк, тепер Бориспільський район Київської обл.) датована 1739–1741 рр. (Іл. 70). Ця ікона була виявлена під час експедиції П. М. Жолтовського та надійшла до колекції музею у 1936 р. [130, с. 115–114]. До кінця XX століття вважалося, що Покровську церкву в с. Сулимівка було зведено приблизно у 1621–1629 рр, за ініціативою та зусиллями Івана Сулими, гетьмана Запорозького козацтва, якому належало село. Проте дослідження реставратора С. Юрченка та історикині А. Шамраєвої [135] доводять, що муровану церкву було збудовано в 1708 році замість занепаłego дерев'яного храму. Фундатором виявився онук гетьмана, генеральний хорунжий І. Ф. Сулима.

На іконі Богородицю зображено в інтер'єрі храму, де вона стоїть в повітрі над вівтарною перегородою в оточенні янголів та святих. Вона тримає омофор в розведених руках. Другий рівень ікони складає зображення трьох

рядів іконостасу: намісний чин, де обабіч Царських врат розташовані ікони Богородиці з Немовлям та Христа, їх частково закривають зображення груп людей на передньому плані; вище – празниковий чин, далі пророцький чин, який частково закритий образом Богородиці у хмарах. Відтворено декоративне різьблення іконостасу у вигляді золотих пагонів аканту. Внизу перед царськими вратами зображено групи людей. В центрі зображення Романа Солодкоспівця, ліворуч від нього Андрій Юродивий з Єпифанієм, та патріарх в архієрейських шатах. За ними розміщено священнослужителів та прихожан. Праворуч зображено імператора та імператрицю, за ними – представників козацтва. На думку Ф. Уманцева, Івана Сулиму на іконі зображено у горностаєвому гетьманському вбранні часів К. Розумовського. Особливістю ікони є зображення ряду представників роду Сулими, включаючи і І. Сулиму поруч із Романом Солодкоспівцем [131, с. 283]. Історичні постаті відтворені з портретними характеристиками, притаманними світському живопису.

Друга ікона була виявлена під час експедиції Л. Міляєвої і П. Білецького 1959 р. [130, с. 146–147]. За атрибуцією Національного художнього музею України (НХМУ) (попереднє місцезнаходження невідоме), ікона середини XVIII ст., походить з Полтавщини (Іл. 71). На даній іконі Богородицю зображено вгорі в інтер'єрі храму, де вона стоїть в хмарах над вівтарною перегородкою в оточенні святих. Зображення царських врат відсутнє. Іконостас представлений схематично, частково зображено намісний ряд: ліворуч розташована ікона Богородиці з немовлям, праворуч – Христос Пантократор із державою. Між ними розміщено вівтар. На передньому плані ліворуч зображено імператора, в руках якого держава та скіпетр, та імператрицю, що молитовно склала руки. За ними постаті козацької старшини, вбраних у кунтуші (верхній одяг військового та шляхетного станів), та їхніх дружин у намітках та корабliках (жіночий головний убір у вигляді капелюшку продовгасто-округлої форми з подвійними кінцями). Праворуч зображено патріарха в архієрейських шатах, поруч із ним Андрій Юродивий, обидві постаті зображено із золотими німбами. За ними – група священнослужителів. Між двома групами людей

поміщено амвон круглої форми.

Три ікони, що розглянуті вище, композиційно мають три рівні зображення: вгорі – Богородиця в хмарах із омофором в оточенні янголів та святих, нижче зображення іконостасу, на передньому плані постаті священнослужителів та козацької старшини. Формально, ікони відносяться до так званого суздальського ізводу, який бере початок із Суздальських врат XIII ст. Назва «суздальський ізвод» популярна серед низки російських дослідників, за інтерпретацією яких, походження ікон «Покров Богородиці» має російське коріння. У книзі «Покров Богородиці: українська середньовічна іконографія» (2010) [4] В. Александрович критикує заангажованість цих досліджень, виводячи тезу про старокиївське походження ікон «Покров Богородиці» та більш ширший візантійський контекст у висновку [4, с. 81].

На іконі із Сорочинського іконостасу відтворено реальний намісний ряд іконостасу Спасо-Преображенської церкви разом із декоративним оздобленням. Ікона, що датована серединою XVIII ст, походження якої достеменно невідоме, також зображує намісний ряд іконостасу, але значно простіше та умовніше. У верхньому ярусі ікони умовно зображено святих, що оточують Богородицю. Нижче присутні історичні постаті з портретними характеристиками, одяг яких прикрашено квітковим орнаментом із крупними бутонами квітів та зеленими пагонами. Інтер'єр храму показано просто, стіни світло-сірого кольору. На обох іконах відсутнє зображення Романа Солодкоспівця.

Ікона із Сулимівки має відмінність у композиції: в центрі знаходиться зображення Романа Солодкоспівця, який стоїть на постаменті між двома групами осіб, а також зачинені царські врата. Зображений іконостас має кілька ярусів: намісний, празниковий та пророчий, з деталізованими постатями святих. Менш контрастним є зображення третього ярусу композиції, де зображено Богородицю з покровом в оточенні святих та янголів. Контрастне та детальне зображення інтер'єру храму та постатей на передньому плані, використання більш м'яких кольорів та світлотіньових переходів у верхньому ярусі ікони з

Богородицею створюють враження розподілу зображення на реалістичне земне дійство світського спрямування і божественне диво.

До IV ст. у творах святих Отців відсутні згадки про Успіння Богоматері. Св. Епіфаній Кипрський (†403) у своїй праці «Панаріон» [159, с. 648–707] (бл. 375 р.) зазначав, що святе Письмо не містить свідчень про смерть або поховання Марії: «Нехай досліджують святе Письмо і не знайдуть там свідчень ані про смерть Марії, ані про те, що вона померла чи не померла; ані про те, що вона була похована чи не похована. І коли Йоан вирушив до Азії, то також ніде не згадується, чи він взяв із собою святу Діву». Лише після IV ст. церковні письменники на основі придання почали писати про останні моменти життя Богородиці. На Заході св. Григорій з Тур (†594) згадує про Успіння Богородиці у своїй праці «Про славу блаженних мучеників» [160], а на Сході – єрусалимський патріарх Модест (†634), який першим виголосив проповідь про Успіння. яка згадується в його творі «Похвала Успінню Пресвятої Богородиці» [156, с. 286]. Св. Андрій Критський (†712) написав три проповіді про Успіння, відомі як «Проповіді про Успіння» та св. Іоанн Дамаскин (†749) також залишив три проповіді на тему Успіння, зібрані під назвою «Проповіді про Успіння Марії» [159, с. 418–447], значно розширюючи цей аспект літургійного культу.

Свято Успіння Пресвятої Богородиці – день закінчення земного життя Діви Марії, належить до дванадесятих свят. З початку V ст. у єрусалимській громаді розпочалося святкування великого торжества Пресвятої Богородиці. Протягом VI ст. це свято зазнало змін у назві, і в різних богослужбових книгах його називали по-різному – Успіння, Перехід, Взяття на небеса. Це відображало зміщення акцентів у свідомості християн від події Богоматеринства Марії до дня її народження для неба [103, с. 74 – 84].

Після проголошення догмату про непорочне зачаття Пресвятої Діви в католицькій церкві, вірні католики стали висловлювати бажання про зведення на ступінь догмату і вчення про тілесне вознесіння Богоматері на небо. На початку XX ст., професор Київської духовної академії Василь Скабалланович писав, що Римо-Католицька Церква схильна абсолютно заперечувати тілесну смерть

Божої Матері. Фрейбурзький католицький конгрес у 1902 р. поставив просити про це папу. А абат Мінх ще раніше відкритим листом просив папу Пія IX очистити богослужіння у свято Успіння від усього того, що вказує на смерть Пресвятої Діви. Сказання про Успіння важливе тим, що констатує тілесну смерть Богоматері. У Римській Церкві Успіння Божої Матері називається *assumptio* (взяття, тобто на небо), *ascensio* (вознесіння) [106].

Ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» з колекції Національного художнього музею України (НХМУ) (Іл. 72), датована 1755 р., походить із Переяславського полку (тепер Київська область) [130, с. 124] (Іл.). Євангелісти не згадують про смерть Богородиці, тому у перші століття християнства не було чітко зафіксованих відомостей про смерть чи вознесіння Богородиці. Ці відомості зберігалися лише в усній традиції та апокрифах. Свято Успіння Богородиці було канонізоване на III Вселенському соборі в Ефесі у 431 р. У західній традиції це свято почали називати Внебовзяттям Пресвятої Богородиці на соборі в Майнці (813 р.). Один із найвідоміших апокрифів, «Святого Івана Богослова сказання про Успіння Богородиці», розповідає, що архангел Гавриїл попередив Богородицю про її смерть. Апостоли зібралися зі всіх кінців світу для участі в її успінні, похоронах і вознесінні [7, с. 85–90].

В центрі композиції знаходиться ложе, на якому лежить Марія з похиленою на лівий бік головою. Навколо Богородиці знаходяться апостоли. Ліворуч, із свічкою та кадилом в руках – апостол Петро, до плечей Марії схиляється апостол Іван, у її ніг, протягує руки – апостол Павло. Позаду ложа зображено постать Христа, яка вивищується над апостолами. Права рука Ісуса піднята у благословляючому жесті, у лівій він тримає немовля, яке символізує душу Богородиці. На дальньому плані зображено дві будівлі, які символізують дім Марії на горі Сіон у Єрусалимі. На передньому плані у ложа Богородиці зображено чоловіка, який тягнеться до Пречистої Діви, та ангела, який відрубав йому руки. Сюжет про ангела, який карає юдея за спробу зневажити Богородицю, вперше з'являється в XIV ст. у фресках церкви св. Теодора в Містрі. Він базується на апокрифічній оповіді про жерця Ефонія, який під час

поховання Богородиці намагався перекинути її ложе. У цей момент архангел Михаїл з'явився з мечем і відтяв йому руки, які приросли до ложа. Після щирого каяття Ефонія долоні знову приросли до його рук [72, с. 249].

Рокайльна ікона другої половини XVIII ст. (Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка) (Іл. 73), імовірно, походить з іконостасу. Успіння Богородиці з шістьма клеймами, які зображують предмети, згадані в акафісті. В центрі композиції зображено горизонтальне ложе, на якому лежить Марія, навколо неї апостоли, погляди деяких з них обернені догори. В верхній частині ікони зображено поясну постать Христа з розведеними руками. На дальньому плані зображено дві будівлі з колонами іонічного ордеру. Частина предметів у клеймах згадуються в акафісті: кадило (радуйся, приємне молитви Кадило (Ікос3)); арка, що символізує вхід до раю (радуйся, Відчинення райських дверей (Ікос 4)); квітка (Радуйся, Квітко нетлінності (Ікос 7)); посуд (Радуйся, премудрості Божої Вмістилище (Ікос 9)). Дзеркало та арка, що розташована у верхньому правому клеймі не згадуються в акафісті. Ікона написана олійними фарбами на дошці, основне зображення та шість клейм обрамлені дерев'яним різьбленням з несиметричним орнаментом з закручених листків аканту та чотирьох пелюсткових квіток з різними листками.

Ікони Успіння Божої Матері, що розглянуті вище, мають різну композиційну структуру. На іконі з колекції НХМУ до композиції включено апокрифічний сюжет про покарання юдея. Процесія відбувається на відкритому просторі, на дальньому плані умовно зображено будівлі. Постать Христа зображена більшою за всі інші, підкреслюючи ієрархію, проте живописна трактовка його фігури не відрізняється від зображення інших постатей на іконі. Частину композиції займає зображення собору архангелів на вохристому тлі. Ікона з Полтавського музею має об'ємне декоративне оздоблення, дія відбувається в закритому просторі з колонами. Зображення поділяється на два рівні: перший містить зображення Успіння з Богородицею, що лежить на ложі в оточенні апостолів; другий, верхній рівень, зображує постать Христа з розведеними руками, оточену світлом. Трактовка фігури Христа відрізняється

від зображення Богородиці та апостолів, його постать менш деталізована, що підкреслює розмежування композиції на «реальне дійство» та божественне диво. Зображення предметів з акафісту Богородиці акцентує увагу на її постаті та зосередження на її значущості.

2.5.2 Ікони Богородиці XIX ст. – початку XX ст.

Під час дослідницьких поїздок територією Полтавщини було виявлено низку ікон Богородиці, датованих XIX – початком XX ст. Серед них образи Козельщанської, Каплунівської та Горбанівської, а також чумацьку ікону Богородиці, основою якої є засушена камбала. Окрім цього, було виявлено ряд ікон, присвячених сюжету «Коронування Богородиці».

Ікона Богородиці середини XIX ст. (етнографічний музей Санкт–Петербург), що була виявлена етнографом І. Зарецьким у с. Демки Полтавської губернії (Іл. 74), є рідкісним прикладом чумацьких ікон, для створення яких використовували висушену рибу як основу. (Аналогічна ікона із зображенням Христа була описана у розділі 1.3.2). Основою ікони є висушена камбала, живопис виконаний олійними фарбами. Поясне зображення Богородиці, поміщено в кайму, що нагадує форму серця, виконану червоною фарбою. На жаль, стан ікони незадовільний, що не дає можливості ідентифікувати тип ікони та колорит в повній мірі. Це поясне зображення Богородиці у червоному хітоні та синій хустці, яка замінює мафорій. Зображення Богоматері у хустці є впливом західноєвропейського живопису. Зображення німбу відсутнє, ікона має темне тло поза рамкою синього кольору. Через втрати та пошкодження живописного шару неможливо проаналізувати деталі композиції. Ікона із зображенням Христа знаходиться у значно кращому стані. За аналогією можна припустити, що такі образи виконували функцію оберегу, який брали в подорож, живопис виконувався місцевими майстрами.

Однією з найбільш шанованих ікон на Полтавщині є *Козельщанська ікона Божої Матері*. Вона належить до числа чудотворних ікон, навколо яких склалася ціла низка легенд і переказів. Її шанування стало підґрунтям для

розвитку паломництва та створення з часом Козельщанського монастиря. Прославлення Козельщанської Богородиці розпочалося у 1801 р. після зцілення дочки В.І. Капніста Марії. Козельщина була заснована наказним сотником П.С. Козельським на початку XVIII ст. та входила до складу Кобеляцької сотні Полтавського полку. З другої половини XIX ст. селище належало родині Капністів [35].

У 1863 р. маєток разом з іконою перейшов у власність Софії Капніст та її чоловіка Василя Капніста. За легендою Донька В. Капніста, Марія, тяжко захворіла, і лікарі не могли їй допомогти. Одного разу мати хворої, молячись перед іконою, помітила, що її донька раптово відчула полегшення й почала ходити. Цей випадок швидко набув розголосу, і ікону визнали чудотворною. Після цього на місці, де зберігався образ, було засновано Козельщанський жіночий монастир (1885 р.). Точної інформації щодо того, як ця ікона Богородиці опинилась у Козельці, не було виявлено. З відкритих джерел відомо про дві версії, кожна з яких підтверджує іноземне походження ікони. За першою з них, П.С. Козельський походив з козацького роду, а його предком був козацький писар Сіромаха, який одружився на фрейліні цариці, що мала італійське походження. Ікона Богородиці, що належала їй, була створена італійськими майстрами та привезена з Італії. За іншою версією, Сіромаха отримав ікону під час козацьких походів на Константинополь. Тож достеменно невідомо походження чудотворної ікони, але очевидно, що іконографія була створена під впливом західноєвропейських зразків. Особливістю ікони є зображення Богородиці у хустці із зірками, яка покриває голову та лягає на руки. Богородиця правою рукою підтримує Немовля, що напівлежить у неї на колінах, лівою тримає Христа за протягнуту руку. Ісус тримає хрест у піднятій правій руці. У лівому куті зображено стіл із чашею та ложкою.

Дві ікони Козельщанської Богородиці другої половини XIX ст. були виявлені у церкві Архангела Михаїла, с. Манжелія (Кременчуцький р-ну Полтавської обл.) та у Національному музеї-заповіднику Пошивайлів в Опішні. На іконі із Манжелії голову Богородиці покриває червона хустка з дрібним

орнаментом у вигляді п'яти крапок, що розташовані у формі хреста, хітон темного кольору. Правою рукою підтримує немовля, що загорнуте у плат салатового кольору. Христа зображено у туніці світло-коричневого кольору з хрестом у правій руці. У лівому куті зображено частину прямокутного столу. Замість німбів за головами Марії та Ісуса зображені промені, тло в цій області світліше ніж по краях. Тло коричневого кольору (Іл. 75). На іконі з Опішні Богородицю зображено у червоній хустці без орнаменту та світло-коричневому хітоні. Правою рукою Марія підтримує Христа, що лежить у неї на колінах. Христа зображено у білій туніці із піднятою вгору правою рукою. У лівому куті частково зображено стіл круглої форми. Тло темного кольору з висвітленням в області голів Христа та Богородиці. Вірогідно, ікона зазнавала некваліфікованих реставраційних втручань, про що свідчать сколи та потертості на фарбовому шарі, особливо пошкоджено фігуру немовляти. З положення рук Христа очевидно, що в його піднятій руці було зображено хрест, але, можливо, в ході розчисток його було видалено. Лики Христа та Богородиці написані з м'якими рисами та плавними світлотіньовими переходами (Іл. 76).

Обидві ікони невеликого розміру, мають схожу композиційну схему, але відрізняються трактовкою складок одягу. На іконі з церкви Архангела Михаїла складки на одязі написані графічно та контрастно, присутній візерунок на хустці Богородиці, а лики написані з плавними світлотіньовими переходами, тоді як на музейній іконі характер письма загалом більш м'який, візерунок відсутній. На обох іконах присутнє фрагментарне зображення стола, але відсутні чаша та ложка. Обидві ікони були написані авторами, що наслідували зразок чудотворної Козельщанської Богородиці, можливо, з поліграфічної продукції, яка могла варіюватися у відтворенні деталей.

Горбанівська ікона Богородиці також є шанованим образом на території Потапщини. Горбанівська ікона Божої Матері, за переказами, була знайдена козаком Горбанем під час косовиці на власній пасіці. Його коса натрапила на залізну ікону, оздоблену срібною ризою та дорогоцінним камінням, пошкодивши її в області правого ока, після чого на лику Богородиці з'явилася

сльоза. Згодом, на місці знахідки, у хуторі Горбанівка було зведено дерев'яний храм на честь Пресвятої Богородиці, а в 1818 році – кам'яний. Горбанівська ікона є списком Корсунської чудотворної ікони Богородиці, що відноситься до типу «Елеуса» або «Замилування». Особливістю цього типу є характерне зображення Божої Матері та немовля, які торкаються щоками. Особливістю Горбанівської ікони є зображення «сльози» на щоці Богоматері, яка згідно із легендою, з'явилася від удару коси. Горбанівська ікона другої половини ХІХ ст. була виявлена у Воздвиженському соборі Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава) (Іл. 77). Богородиця правою рукою торкається руки немовляти, яка тягнеться до її плеча, лівою обіймає Христа. Лики Христа та Богородиці торкаються щоками. Присутнє зображення сльози. Ікона знаходиться під окладом.

Каплунівська ікона Божої Матері походить із с. Каплуніка (Богодухівський р-н, Харківська обл.) та є шанованим образом Слобожанщини. Згідно з переказами, чудотворна Каплунівська Казанська ікона Божої Матері явилася в 1689 р. священику села Каплунівка Іоанну Уманову. Уві сні він побачив поважного старця, який повідомив йому, що незабаром із москви прибудуть іконописці з новими іконами. Старець наказав священнослужителю придбати у найстаршого з них восьму ікону зі зв'язки, яка виявиться образом Казанської Богородиці. Він запевнив, що через цей образ Уманов отримає благодать і особливу милість. Дотримуючись побаченого, священик здійснив суворий піст, після чого придбав ікону. Згодом йому знову було видіння: цього разу перед ним постала сама Богородиця й наказала перенести ікону до храму. Іоанн Уманов поділився своїм одкровенням із парафіянами, і святиню з великою урочистістю встановили у місцевій церкві. Відтоді від Каплунівської ікони почали відбуватися численні чудеса, і вона здобула особливу шану серед вірян [107, с. 103].

Після Полтавської битви шанування Каплунівської ікони Божої Матері значно зросло. Під час Північної війни (1700–1721) цар Петро І наказав привезти ікону до Харкова, де розташовувались війська, вважаючи її

заступницею воїнів. Тим часом шведський король Карл XII, перебуваючи в Каплунівці разом з Іваном Мазепою, став свідком того, як його солдатам не вдалося підпалити місцеву церкву, в якій до цього знаходилася ікона. Дізнавшись, що чудотворна ікона перебуває з російським військом, Карл висловив побоювання щодо результату битви. Перед Полтавською битвою образ урочисто носили рядами війська, а після перемоги Петро I прикрасив його срібною позолоченою ризою та дорогоцінним камінням.

Від класичної Казанської ікони Каплунівський образ Богородиці відрізняється наявністю закритої корони, якою увінчана голова Богоматері. На території Полтавщини ікона отримала поширення після подій полтавської битви. Список Каплунівської ікони Богородиці початку XIX ст. було виявлено у Воздвиженському соборі Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Лик Богоматері зображено у три чверті, злегка нахилений до постаті Христа. Праворуч – поясне зображення немовля, права рука якого піднята у благословляючому жесті. У нижніх кутах ікони розташовано парні голівки янголів. Ікона знаходиться під окладом, мафорій Марії прикрашено симетричним орнаментом із рослинними мотивами та інкрустованим камінням у центрі зірок на плечі та голові. Камінням інкрустовано корону та німби, а також вузьку раму навколо образів, що прикрашена квітковим орнаментом. Навколо німбів присутні промені. Нижче знаходиться тиснений напис «изображеніе чудотворнаго образа пресвятыя Богородицы Каплуновскія» (орфографію збережено). По краю оклад прикрашено закрученими пагонами аканту.

Іконографічний тип «Коронування Богородиці». Під час дослідницької поїздки Полтавською областю було виявлено ряд ікон, на сюжет Коронування Богородиці. Ікони «Коронування Богородиці», які були створені або перебували на території Полтавщини, не були об'єктом окремого дослідження.

Внебовзяття Пресвятої Діви Марії є одним із чотирьох Маріологічних догматів католицької церкви. Згідно з католицьким вченням, після закінчення земного життя Діви Марії її душа і тіло були підняті до Небес. Після цієї події

Богородиця була коронована Королевою Небес.

Поширення сюжету «Коронування Богородиці» можна пов'язати з офіційними церемоніями коронації чудотворних ікон Богородиці в католицькому середовищі Речі Посполитої, які розпочалися з 1717 року [53, с. 163–180]. В Україні іконографія набула поширення у XVII–XVIII ст. Українські іконописці взяли за зразок ілюстрації з богослужбових книг, які містили схожі зображення, такі як «Ключ розуміння» Іоанікія Галятовського (видавництво Києво–Печерської лаври, 1659 р.), «Октоїх» (видавництво Троїцько–Іллінського монастиря в Чернігові, 1682 р.) [96]. У XVIII ст. культурний обмін із Західною Європою оживав завдяки поширенню гравюр, зокрема, голландських та німецьких. Митрополит Петро Могила не лише сприяв відродженню візантійських коренів українського православ'я, але й активно підтримував копіювання західних гравюр, які містили християнські сюжети і походили з альбомів, атласів та інших збірок, виданих у Німеччині, Італії, Франції та Голландії. Петро Могила стимулював розвиток гравірувального мистецтва, роблячи його одним із інструментів поширення культурних образів. Таким чином сюжет "Коронування Богородиці" у варіанті, де Марія зображена стоячи на місяці, з непокритим розпущеним волоссям і схрещеними на грудях руками, у оточенні янголів за стилем нагадує релігійні твори іспанського художника Мурільйо [91, с. 156–165].

А. Вигодник у своїй статті «Сюжет «Коронування Богородиці» на Волинських іконах XVII–XVIII століть (1998) виділяє декілька іконографічних типів цих ікон [17, с. 85–90]. На найбільш ранніх зображеннях цього сюжету Богородицю зображували поруч з Ісусом Христом. З XIV ст. з'являються ікони, на яких Ісус Христос одягає корону на голову Богоматері. Наприкінці XVIII ст. з'являються ікони із зображенням коронації, що здійснюється Отцем і Сином та Святим Духом.

Д.О. Свистун у своїй статті «Ікона «Коронування Богородиці»: іконографічні та реставраційні аспекти» посилається на дослідження А.П. Вигодник. Також вона виділяє в окрему групу ікони «Коронування» XVIII

ст., що написані в бароковому стилі на яких Богородиця піднімається з колін у повний зріст. Іноді стоїть на півмісяці, земній кулі, що символізує непорочне зачаття [104, с. 44].

Сюжет «Коронування Богородиці» побічно згадується у дослідженнях богородичних ікон та західноєвропейського мистецтва, зокрема в публікаціях О. Пановаревської [96], М. Левицької [53, с. 163–180], Т.В. Паньок [91, с. 156–165]. О. Ременяка виділяє дві інтерпретації сюжету «Коронування Богородиці» [99, с. 234–239]. Перша включає Коронування Діви Марії у присутності Святої Трійці: Бога–Отця, Ісуса Христа та Святого Духа, який зображений у вигляді голуба. Ця інтерпретація відома як «неканонічний тип Трійці» і з'явилася в українській іконографії наприкінці XVI століття під впливом католицького релігійного мистецтва. Друга інтерпретація передбачає коронування Богородиці ангелами. Обидві версії «Коронування» розвиваються паралельно як самостійні іконографічні схеми.

Матеріали, зібрані в ході дослідження свідчать про побутування та розповсюдження іконографії «Коронування Богородиці» на території Полтавщини. Більшість виявлених ікон переважно не полтавського походження, їх можна розділити на два типи, згідно класифікації О. Ременяка.

До першого типу належить ікона, яка знаходиться у Полтавському художньому музеї ім. М. Ярошенка. На іконі зображено Богородицю, яка стоїть на колінах, корону їй одягає Ісус Христос та Бог Отець. Спаситель зображений із хрестом, а Бог Отець в образі Старого Деньми з державою і скіпетром. Ця ікона була створена на теренах Середньої Наддніпрянщини у сер. XIX ст. та перевезена на Полтавщину (Іл. 79). У Свято–Успенському соборі в Полтаві знаходиться ікона, що також належить до типу, де Богородицю як Царицю Небесну вінчає Новозавітна Трійця. Ісус Христос разом з Богом Отцем тримають над Дівою Марією корону, вище зображено Святого Духа в образі голуба. Богородиця зображена на повний зріст та стоїть на півмісяці. Ікона виконана в академічній манері (Іл. 80). В церкві Пресвятої Трійці Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава) знаходиться ікона іншого

варіанту іконографії, де Богородиця зображена на повний зріст, її коронують Спаситель та Бог Отець (Іл. 81). В музеї-садибі Пошивайлів в Опішному, знаходиться трьохчасна ікона на якій ліворуч зображено Іоана воїна, праворуч – Арх. Гавриїла, по центру Коронування Богородиці, яке належить до першого типу (Іл. 82). Імовірно, ікона полтавського регіону.

До другого типу, де Богородицю коронують янголи, належить ікона, що знаходиться у крипті Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Ця ікона відома як Порт-Артурська ікона Божої Матері, або «Торжество Пресвятої Богородиці». У цьому варіанті іконографії Богородиця тримає плат із Нерукотворним Ликом Спасителя. Діва Марія зображена без немовляти Ісуса. Ця іконографія схожа на тип «Оранта» і може бути умовно віднесена до нього. Дана іконографія була розроблена на початку ХХ ст. у Києво-Печерській лаврі на основі видіння матроса, згідно його оповіді, образ Богородиці мав захистити воїнів під час російсько-японської війни (Іл. 83). На початку ХХ ст. війни, які проводила російська імперія, стали каталізатором появи іконографічних новацій, відбилися як на практиці пристосування раніше відомих іконографічних типів до релігійних потреб під час війни, так і появи принципово нових композицій (Порт-Артурська – під час російсько-японської війни, Августовська – під час Першої Світової війни). Ще одна ікона, що пов'язана із воєнними подіями початку ХХ ст., була виявлена у Полтавському художньому музеї ім. М. Ярошенка. Це значно спрощений список ікони Божої Матері Всіх Скорботних радість (Охтирська). Ця ікона написана за хромолітографією видавництва Фесенка в Одесі (1916), що була надрукована на замовлення Кубанської станиці Безскорбної для військових Першої світової війни. На зворотному боці була надрукована молитва з проханням про заступництво за військових (Іл.84).

Крім того безпосередні списки ікони Божої Матері Всіх Скорботних радість (Охтирська) мають розповсюдження в східних районах Полтавської обл., зокрема в м. Котельва (Іл.85, 86), що у ХVІІІ ст. деякій час адміністративно належала до Охтирського Слобідського полку.

Також у крипті Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава) була виявлена Іверська ікона Богоматері. Згідно напису на іконі вона створена у 1879 році та поновлена у 1911 році. В центрі зображено Богородицю з немовлям, зліва розташоване зображення св. Миколая, справа – сщмч. Харлампія. Вгорі зображено янголів з державами, що одягають корону Діві Марії. Виконана у майстерні чоловічого монастиря святого Пантелеймона на Святій горі Афон (Іл. 87).

2.6 Образ Святого Миколая на теренах Полтавщини (XVIII – початок XX ст.)

Результати дослідницької поїздки Полтавщиною засвідчують, що в багатьох храмах регіону збереглися ікони св. Миколая, що свідчить про особливе шанування цього святого на Полтавщині. Ікони св. Миколая, що були створені на Полтавщині та ті, що були привезені на Полтавщину з інших країв, раніше не ставали об'єктом окремого дослідження.

Ім'я святителя Миколая архієпископа Міри Лікійської було відомим на східнослов'янських землях ще за часів Київської Русі. Перша церква на його честь була побудована в Києві на місці поховання князя Аскольда за наказом княгині Ольги. Приділи на його честь були також у Десятинній церкві та Софійському соборі. До 1787 р. у Києві вже налічувалося вісім церков св. Миколая, а його ікони вважалися чудотворними, зокрема ікона «Микола Мокрий», що зберігалася в Софійському соборі до 1943 р. [95, с. 177–178].

В.В. Шуліка у своїй статті «Образ Св. Миколая Чудотворця на Слобідській Україні» (2012) [142] зазначає, що ікона «Миколи Мокрого» стала протографом для багатьох київських і новгородських ікон. Ікона св. Миколая «Мокрого» зображує святителя з непокритою головою, без митри та панагії, у зеленій або синій фелоні. У верхніх кутах розміщено зображення Богородиці та Христа, які передають святому Євангеліє та омофор. [142, с. 73–74]. Ця композиція відображає церковний переказ про участь св. Миколая у Першому Вселенському соборі 325 р. Історикиня Н.В. Верещагіна у своїй монографії

аналізує поширення культу вшанування св. Миколая на території України та його значення у формуванні східнослов'янської традиції шанування цього святого [15]. У статтях Т.А. Бобровського [8] та Г.В. Полюшко [95] детально розглянуто походження образу «Миколи Мокрого», першої шанованої ікони святителя на теренах Русі.

Ікона «Миколи Мокрого» слугувала першозразком для ікон, виявлених на Полтавщині, хоча її іконографія має певні відмінності – св. Миколая зображували у митрі. Це пов'язано з поширенням літографій, які відтворювали ікону «Миколи Мокрого». На літографічних відбитках ікона св. Миколая була зображена в окладі, що повторював композицію «Миколи Мокрого», але святого було представлено в митрі, а на обкладинці закритого Євангелія містився текст. Іконописці використовували ці літографії як зразок [142, с. 74].

Ікони, що були виявлені на Полтавщині, можна умовно поділити на дві категорії: 1. Ікони місцевого походження та 2. Ікони, що були привезені з інших регіонів. Серед місцевих та привезених зустрічаються поясні зображення святителя, ікони святителя на повний зріст, а також образи св. Миколая як частини епістиліїв та ікон-лікувальників. Поясні ікони та зображення на повний зріст мають деякі відмінності: присутнє або відсутнє зображення Нікейського дива, положення Євангеліє, зображення одягу св. Миколая.

Серед місцевих ікон, найстарішою пам'яткою, що було виявлено – ікона II пол. XVIII ст., яка відноситься до періоду Гетьманщини (Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка), де св. Миколай представлений на повний зріст. Святого зображено у золотій митрі із дорогоцінним камінням, із променястим німбом та у сакосі з крупним квітковим орнаментом, омофор зеленого кольору, на грудях панагія та хрест, права рука піднята у благословляючому жесті, під рукою палиця з китицями. У лівій руці святий тримає жезл із сулоком, прикрашеним орнаментом. Св. Миколай стоїть на амвоні, на тлі пейзажу. У верхніх кутах зображено Нікейське диво, але, на відміну від образу «Миколи Мокрого» Богородиця на іконі зображена ліворуч, а Христос праворуч. Зміна місць зображення Христа і Божої Матері ймовірно

було викликане функцією ікони, її розташуванням у намісному ярусі іконостасу. Христа та Божу Матір зобразили відповідно до їх розташування в намісному ярусі іконостасу. Вгорі дошка заокруглена та фігурно вирізана (Іл. 88). Ця ікона демонструє високий професійний рівень виконавця. Стилiстично в іконі поєднані риси пізнього бароко та рококо. В рослинному орнаменті сакоу повторюються мотиви букету, який складається з трьох червоних квітів – символ св. Трійці.

Серед зразків іконопису ХІХ ст. були виявлені наступні типи: поясні ікони, зображення на повний зріст, ікони–епістилії та ікони–«лікувальники».

Місцеві ікони ХІХ ст. Поясні зображення із Нікейським дивом. На декількох з виявлених ікон було зображено Нікейське диво: (Успенська церква м. Полтава) ікона у фольговому окладі, св. Миколая зображено у митрі, із німбом представленим у формі променів, на грудях панагія, фелонь прикрашено рослинним орнаментом, який присутній також і на Євангеліє у правій руці святого, у верхньому лівому куті зображено Христа з Євангеліє у руках, у правому верхньому куті – Богородицю з омофором (Іл. 90); (крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря, м. Полтава) Св. Миколая Чудотворця зображено у золотій митрі, оздобленій камінням та з образом Христа, омофор білого кольору, фелонь золотистого кольору, на грудях панагія, в центрі якої – хрест, у верхніх кутах ікони зображено Христа та Богородицю, які вручають святому хрест та омофор. В цій іконі незвичним є положення Євангеліє в руках св. Миколая, кодекс зображено під нахилом, святий ніби притискає його до грудей (Іл. 91).

Поясні зображення без Нікейського дива. На більшості місцевих ікон відсутнє зображення Нікейського дива. На іконі Миколая Чудотворця, датованій ХІХ ст. (художня галерея Лубенського краєзнавчого музею ім. Г. Я. Стеллецького), святого зображено із німбом, у червоній митрі та з омофором зеленого кольору, фелонь червоного кольору, на грудях – панагія, фон темного кольору, у верхніх кутах присутній візерунок, у вигляді квітів (Іл. 92). Ікона кінця ХVІІІ ст. поч. ХІХ ст. (Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка),

на якій св. Миколая зображено у золотій митрі, оздобленій дорогоцінним камінням, у блакитному омофорі з рослинним орнаментом, фелонь золотого кольору із квітковим орнаментом, що характерно для полтавських ікон. На грудях у святого панагія. У лівій руці – закрите Євангеліє синього кольору із клеймами (Іл. 93). На іконі з Успенської церкви м. Полтава, св. Миколая зображено на небесному фоні у митрі рожевого кольору та із німбом, у червоній фелоні, поверх якого білий омофор, на грудях хрест та панагія, у лівій руці Євангеліє зеленого кольору, ікона поміщена у різну раму, вгорі заокруглена (Іл. 94).

Серед місцевих ікон також зустрічаються *ікони-епістилії*. Так в Полтавському художньому музеї ім. М. Ярошенка, була виявлена ікона, де зображено (зліва на право) арх. Михаїла, Богородицю із Немовлям, св. Миколая Чудотворця, Христа із державою та св. Варвару. Незвичним є центральне розміщення св. Миколая, що порушує принцип ієрархічності зображень. Таким чином на даній іконі Миколая Чудотворця представлено як головного серед святих, та навіть вище за ієрархією ніж Христос. Ця ікона є наочною демонстрацією великого народного шанування святого. Св. Миколая тут зображено у червоній митрі, блакитному омофорі та фелоні із квітковим орнаментом, права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – закрите Євангеліє (Іл. 95, 96).

Ікона з Меморіального музею-садиби Пошивайлів в Опішні відрізняється від інших тим, що Євангеліє у руках святого зображено розкритим. На іконі зображена деісусна композиція (зліва на право) Богородицю із Немовлям, Христа із державою та св. Миколая. Св. Миколая зображено у митрі з орнаментом та із німбом, у червоному омофорі та червоній фелоні із золотим орнаментом, на грудях зображено хрест. Права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – розкрите Євангеліє. Тло ікони світло блакитного кольору (Іл. 35).

На дводільній іконі з Мгарського Спасо-Преображенського монастиря (м. Лубни) св. Миколая зображено ліворуч, на повний зріст, праворуч – Св.

велк. муч. Дмитрія Солунського. Миколая Чудотворця зображено у зеленій митрі із медальйоном, білому омофорі та червоній фелоні. На грудях панагія та хрест. Під правою рукою палиця із китицями. У лівій руці св. Миколай тримає закрите Євангеліє, яке похилено на ліву сторону до грудей святого (Іл. 97).

Серед ікон, що були привезені на Полтавщину представлені такі регіони як Київщина, Чернігівщина, Слобожанщина та окремі регіони сучасної рф. Виявлені ікони були створені у XIX ст. Слобожанщина здебільшого представлена іконами, які були виготовлені борисівськими майстрами.

Борисівські ікони представлені декількома іконографічними типами: поясні та, так звані, ікони—«лікувальники» [139].

Поясні ікони із зображенням Нікейського дива. Серед Борисівських ікон була виявлена лише одна ікона із зображенням Нікейського дива. (*Художня галерея Лубенського краєзнавчого музею ім. Г. Я. Стеллецького*) ікона св. Миколая датована XIX ст. Святого зображено у золотій митрі, білому омофорі без зображення хрестів, червоній фелоні та із панагією, у верхніх кутах зображено Нікейське диво. Фон блакитного кольору (Іл. 98).

Поясні ікони без зображення Нікейського дива. Ікона Св. Миколая із Богоявленської церкви (с. Обознівка Кременчуцького р-ну) у фольговому окладі, святого зображено в митрі, права рука у благословляючому жесті, у лівій – закрите Євангеліє (Іл. 99); ікона із Свято–Миколоївського собору (м. Кременчук) у фольговому окладі, св. Миколая зображено у митрі, права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – закрите Євангеліє (Іл. 100); ікона із Троїцької церкви (м. Кременчук) у фольговому окладі, одяг та Євангеліє виконані із тканини, розшиті бісером (Іл. 101).

Ікони—«лікувальники» були досліджені В.В. Шулікою у його статті «Ікони—«лікувальники» в сюжетному репертуарі борисівських іконописців» (2019) [139]. За його визначення «лікувальник» – це ікона зі складною композицією, в іконографічну програму якої було закладено як і персональне заступництво, так і прохання Господа про допомогу у побутових ситуаціях, таких як захист від пожеж, допомога у військовій службі, прохання про

одужання дітей, тощо [139, с. 249].

Ікона, що була виявлена в Троїцькій церкві м. Лубни, була виконана борисівськими майстрами для Полтавської губернії. В центрі композиції розміщене зображення св. Миколая, вгорі: праворуч Казанська ікона Божої Матері, ліворуч – Ісус Христос. Внизу: ліворуч – св. Пантелеймон Цілитель, праворуч – Козельщанська ікона Божої Матері, найшановніший образ Полтавщини. Св. Миколай є заступником несправедливо скривджених та мандрівників. До Казанського образу Богородиці зверталися щоб вилікувати фізичну або духовну сліпоту [139, с. 251]. До Козельщанської ікони Богородиці зверталися з молитвами про хвору дитину. Можна зробити висновок, що така іконографічна програма, ймовірно була створена на замовлення для батьків хворої дитини (Іл. 102). Ікона, що походить з Успенської церкви в м. Полтава, також створена борисівськими майстрами, але, ймовірно, для м. Охтирка (Харківська губ., зараз Сумська обл.). Композиція триярусна, у нижньому ярусі розташовані зображення (зліва направо): св. Пантелеймон Цілитель, св. Миколай, св. Серафім Саровський (канонізований у 1903р.), у центральному ярусі в центрі зображення Охтирської ікони Божої Матері, над ним у третьому ярусі образ Покрова, інші зображення неможливо ідентифікувати. Вірогідно, що ікона була створена у часи Першої світової війни з метою захисту та зміцнення для воїна (Іл. 103).

Київщина представлена двома іконами, однією поясною та іконою–епістилієм. Поясна ікона зберігається у Меморіальному музеї–садибі Пошивайлів в Опішні. Св. Миколая зображено у червоній митрі, червоному омофорі, темно–синій фелоні із рослинним орнаментом, права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – закрите Євангеліє, зеленого кольору з орнаментом, на грудях – хрест. Фон – темний з квітковим орнаментом, квіти розташовані у формі хрестів, що є характерним для київської іконописної традиції (Іл. 104).

Ікону–епістилій, що було виявлено в церкві Архангела Михаїла с. Манжелія (Кременчуцький р-н), вірогідно також належить до київського

регіону. Ліворуч знаходиться поколінний образ Св. Миколая, в центрі зображено Богородицю, що кладе руки на Антонія та Феодосія, ліворуч – св. Варвара. Миколая Чудотворця зображено у митрі, фелоні та у омофорі, права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – закриті Євангеліє. Авторський колорит твору значно спотворено поверхневим забрудненням, ікона має втрати (Іл. 105, 106).

Чернігівщина представлена поясною іконою, що знаходиться у крипті Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Святого зображено у червоній митрі та із німбом, оздобленим меандром, у червоному омофорі та червоній фелоні, на грудях хрест, фон оздоблено рослинним орнаментом, ікону поміщено під фольговий оклад (Іл. 107).

У Лубенській галереї зберігається поясне зображення св. Миколая *холуйської школи* із зображенням Нікейського дива, датована ХІХ ст. Святого зображено із німбом, у червоній митрі з медальйонами, рожевому омофорі та зеленій фелоні, на грудях хрест (Іл. 108).

В результаті дослідження було виявлене, що для полтавських ікон св. Миколая характерним є зображення святого на світлому небесному тлі, хоча були виявлені окремі ікони, де святий зображений на темному тлі. Також, особливістю місцевого іконопису є декорування одягу св. Миколая квітковим орнаментом, що виступає однією з характерних ознак полтавських ікон.

На окремих іконах можна побачити оригінальне положення Євангелія, коли святий нахиляє кодекс у бік себе. Переважна більшість виявлених ікон святих презентують св. Миколая із закритим Євангелієм, виявлені лише окремі приклади ікон святих, де Євангеліє відкрито. Оригінальною рисою Полтавських ікон є порушення принципу ієрархічності образів, як на іконі–епістилії з Полтавського художнього музею, де св. Миколай зайняв центральне місце, «посунувши» в сторону образи Христа та Божої Матері. Ця ікона є свідченням надвеликого шанування святих на Полтавщині.

2.7 Техніко–технологічні особливості ікон на території Полтавщини

На території Полтавщини церковне мистецтво формувалося під впливом багатограних культурних, соціальних і історичних чинників, які визначили його розвиток та унікальні риси. Техніко–технологічні аспекти цього мистецтва відображаються у специфіці використання різноманітних матеріалів, інструментів, художніх прийомів і технологій створення сакральних творів. Саме ці особливості дозволяють виявити регіональні відмінності іконописної традиції та простежити її еволюцію у контексті історичних змін. Дослідження таких аспектів дає змогу реконструювати процеси створення пам'яток, оцінити рівень майстерності художників та їхню взаємодію з іншими мистецькими осередками.

Найбільш повне дослідження з техніко–технологічного аналізу пам'яток Лівобережжя другої половини XVII – першої половини XVIII ст. було проведено М.С. Хребтенко у її дисертації (2021) [133]. Техніко–технологічні особливості ікон Полтавщини XIX – XX ст. в науковій літературі не розглядались, крім публікації Я.Радченко та В.Шуліки, яка присвячена іконам Переяславського іконописного осередку [145].

2.7.1 Форма та спосіб кріплення іконних дошок

У другій половині XVII – першій половині XVIII ст. форми дошок ікон мали велику різноманітність. Досліджуючи пластичну семантику українського іконостасу С. Оляніна зазначає, що на зламі XVI – XVII ст. тип тяблового іконостасу поступово був замінений на архітектурну раму під впливом балканської та західноєвропейської ренесансної традиції [80, с. 377], що призвело до широкої варіації форми дошок іконостасних ікон. В цей час завершення дошок набуло різноманітної арочної форми: півциркуля, трилопатевої, трапецієподібної [133, с. 82]. Це стосувалося ікон намісного та апостольського ярусів. Найяскравішим прикладом є ікони апостолів із іконостаса Спасо–Преображенської церкви у с. Великі Сорочинці [133, с. 83]. На іконі «Св. апл. Іоанн та Яків», яка знаходиться у деісусному ряді праворуч від центральної ікони «Спас Великий Архієрей», зображено дві фігури, форма

дошки, повторюючи абриси обох фігур, візуально створює дві поєднані арки, одна з яких вища за іншу. Така форма створювала динамічне підвищення центральної частини іконостасу [133, с. 83]. З цією метою форма інших ікон сорочинського іконостасу також варіювалась від арочного завершення з повторенням абрису фігур до трапецієвидної форми.

Ікони, виявлені на території Полтавщини, були написані на дерев'яних дошках. Використовувались породи дерева, що найбільш розповсюджені в цьому регіоні, переважно липа, рідше застосовували дубові, вербові та вільхові дошки [133, с. 79].

Щодо конструкції дошок, вона залежала від розміру ікони, іконний щит міг складатися як з однієї дошки, що зустрічається в хатніх та храмових іконах невеликого розміру, так і з декількох дошок, з'єднаних паралельно до довшої сторони. Торці дошок були скріплені за допомогою клею тваринного походження [133, с. 85]. Розглядаючи ікону «Розп'яття» з портретом Л. Свічки (?) (НХМУ), М.С. Хребтенко зауважує, що іконний щит було додатково з'єднано наскрізними шпугами, що зустрічається не часто, частіше на Лівобережжі застосовували однобічні та зустрічні шпуги [83].

На іконах XVII – першої половини XVIII ст., що походять з території Полтавщини, часто зустрічається декорування тла різьбленням по левкасу, яке в подальшому покривалось позолотою. Різьблений орнамент використовували переважно на іконах з намісного ряду та ряду моління.

На території Полтавщини майстри використовували декілька технік позолоти: сухозлітне (тонкі листи золота або срібла, що накладались на полімент, застосовувалось переважно для золочення тла або великих площин), чинене золото або срібло (порошок, що змішувався із в'язивом та накладався поверх фарбового шару, застосовувалось для створення візерунку або нанесення асистів на одяг) [133, с. 99]. Комбінацію цих способів позолоти було виявлено на іконах із Сорочинського іконостасу: сухозлітне золото та срібло накладалось на жовтий полімент для декорування тла, одяг святих на іконах

намісного та святкового рядів прикрашено золотими візерунками та асистами, що виконані чиненим золотом та сріблом [133, с. 100].

У другій половині XVIII ст. змінюється стилістика іконопису, орнаментация та позолота на тлі поступово замінюється зображенням умовного небесного простору або тло стає темного кольору [133, с. 84]. Композиційно іконний простір повністю наповнений, що за твердженням М.С. Хребтенко може бути свідченням зміни способу кріплення іконостасних ікон [133, с. 84].

Серед досліджених ікон XVIII ст. було виявлено спосіб кріплення дошок за допомогою двох однобічних шпуг, що виступають над поверхнею іконного щита на відстань до одного сантиметру (ікона Богородиці з Полтавського художнього музею ім. М. Ярошенка (Іл. 64). На іконі св. Миколая (Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка) також було застосовано дві однобічні шпуги, але вони виступають на відстань до 10 см., кути шпуг зрізані (Іл. 89). Ікона Богородиці з немовлям (Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка) (Іл. 67) менша за розмірами. На ній присутні дві зустрічні шпуги, що виступають над іконним щитом до 5 см, краї шпуг заокруглені.

У XIX – початку XX ст. форма дошки стала менш варіативною, частіше за все зустрічаються прямокутні іконні щити, арочна форма зберігається для іконостасних ікон. Не спостерігається кардинальних змін у способі скріплення дошок. Для ікон невеликого розміру використовували суцільну дошку, для більших – 2-3 дошки, скріплені шпугами. Невеликі ікони були скріплені однією шпугою по центру. На іконах більшого розміру застосовували дві шпуги, зустрічні або однобічні. Частіше за все шпуги виступають над іконним щитом на декілька сантиметрів. Рідше зустрічаються ікони, де шпуги встановлені в рівень з дошкою: «Коронування Богородиці» (Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка), «Св. Феодосій Чернігівський» (Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка), св. Миколай (Лубенська художня галерея). В ході дослідження було виявлено поясну ікону «Спас Великий Архієрей» (Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка), форма дошки звужена до верхнього краю, повторюючи абрис фігури Христа (Іл. 41). Ікона «Спас Великий Архієрей» (с. Орчик)

розміром 80 x 139 см. складається з трьох дошок, що скріплені по довшій стороні. Окрім двох врізних накладних шпонок, що виступають від поверхні іконного щита на відстань до 10 см. та мають зрізані краї, присутні 10 врізних шпонок типу ластівка, які встановлені в рівень з іконним щитом.

2.7.2 Техніко-технологічні особливості живопису

В іконі «Розп'яття» з портретом Леонтія Свічки (?) (НХМУ), було виявлено наявність граф'ї, призначенням якої було позначення полів ікони [133, с. 118]. Також було виявлено пентіменто, внесені автором, зокрема у зображенні рук Богородиці та в контурному профілі апостола Іоанна. Крім того, на зображенні архітектури на задньому плані видно зміну форми купола: замість півкруглої він набув трикутної форми. Такі деталі можуть бути свідченням того, що компоновка образів могла відбуватися прямо на левкасі [133, с. 121]. Фарбовий шар (темпера) на іконі достатньо тонкий, в тіньових партіях можна побачити підмальовок [133, с. 127-128]. Живопис на іконі багат шаровий. На фігурах присутній нещільний вохристо-оливковий підмальовок середнього тону. Тіло розп'ятого Христа написано сумішшю фарб на основі сірих відтінків. Обличчя Леонтія Свічки (?), Богородиці та Іоанна в напівтонах написані кольором близьким до того, що використовувався при написанні Христа. У світлових партіях було використано білила та вохру, поверх яких нанесено рум'янець, вірогідно кіновар'ю. Живопис тонкий, у світлових партіях багат шаровий. Тіньові партії виконані лисуванням. Аналіз техніки живопису показав, що окрім темпері на іконі також було використано олію. На це вказують м'які тональні переходи, фактурність фарбового шару та просвічування нижніх шарів фарби [133, с. 139]. Використання олії в якості в'язучого компоненту давало змогу розширити та варіювати технічні можливості майстрів, створювати більш плавні переходи в тоні та кольорі, наносити більш щільні об'ємні мазки [133, с. 139].

Порівнюючи ікони Покров Богородиці із Сорочинського іконостасу та із с. Суливівка, які є кардинально різними не тільки за композиційними

рішеннями, а і за техніко-технологічними прийомами, М.С. Хребтенко зауважує, що, хоча на обох іконах живопис виконувався поверх золотих вставок у зображенні іконостасу, метод нанесення фарби відрізнявся. На сорочинській іконі для зображення іконостасу був використаний метод розпису по золоту. В тінювих партіях, щоб підкреслити форми колон або елементи декоративного різьблення, було нанесено тонкий лисувальний шар фарбою зеленого відтінку. На сулимівській іконі поверх золота нанесено суцільне тонке лисування коричневою фарбою, а деталі в оздобленні іконостасу продряпувались [133, с. 155-156]. Хоч технологічно ікони відрізняються, обидві вони виконані на дуже високому художньому рівні, з тонко прописаними найдрібнішими деталями, що підкреслює майстерність авторів.

Серед найпоширеніших пігментів, що застосовувались майстрами Полтавщини присутні жовта та червона вохри, умбра, свинцеві білила. На іконах із Сорочинського іконостасу спостерігається берлінська лазур (пігмент, що був винайдений у 1704 р., масове виробництво – з 1724 р.) [133, с. 108-109]. Для ґрунту використовували суміш крейди та тваринного клею.

Поширена у XVII – до середини XVIII ст. практика декорування тла орнаментом та золотом наприкінці XVIII – XIX ст. зникає, тло або виконується темними фарбами, або зображується умовний небесний простір на якому розміщуються фігури. Зустрічається пастозне виконання світлових партій та деталей оздоблення одягу (ікона св. Миколай, с. Орчик).

Високий рівень майстерності та деталізованості живопису спостерігається на іконах початку XX ст. серед храмових ікон та ікон, виконаних у виявлених іконописних осередках: в Переяслові та с. Манжелія. Водночас було виявлено велику кількість хатніх ікон невеликого розміру з меншою деталізацією. Поширеним явищем стає копіювання сюжетів з розповсюдженої літографічної продукції («Різдво Богородиці», «Св. Феодосій Чернігівський», церква Архангела Михаїла, с. Манжелія; «Св. Феодосій Чернігівський», Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка; «Св. Феодосій Чернігівський», Меморіальний музей-садиба Пошивайлів, с. Опішня).

Ікони, що були виявлені В.В. Шулікою та Я. Радченком у Переяславському іконописному осередку, написані олійною фарбою на золотому рельєфному тлі, на іконах присутні поліхромні поля, що прикрашені емаллю. У декоративному оздобленні полів використані такі елементи як рівнокінцевий хрест, листя аканта, стилізовані бутони квітів та плетені елементи. Використовувалось декілька кольорів емалі: чорний колір застосовували для тла, на якому білими, блакитними та рожевими кольорами наносились елементи орнаменту [145, с. 255].

Висновки до другого розділу

Було встановлено, що розвиток іконопису на Полтавщині (XVII–початку XX ст.) поділяється на кілька етапів. Перший охоплює період існування Гетьманщини (1648–1764). Здобуття Гетьманщиною незалежності дозволило відродити православ'я як домінуючу конфесію в Україні. Активна меценатська діяльність козацької старшини дала поштовх до розвитку церковного мистецтва.

Другий етап розпочався з ліквідації Гетьманщини та тривав до початку XX ст. Російським урядом було скасовано полкову систему адміністративно-територіального устрою, натомість утворено Полтавську губернію. Українська православна церква була остаточно підпорядкована московському патріархату, перетворилась на групу звичайних єпархій. Цей період характеризується уніфікацією церковного мистецтва під стандарти імперії. Зазнала змін структура іконостасу, зокрема було замінено іконографічний тип «Спас Великий Архієрей» на «Спас Цар царів», як символу «симфонії священства та царства».

Встановлено, що з боку стилістики в іконописі XVII ст. був поширеним маньєристично-бароковий синтез (ікона «Св. Трійця» з с. Баришівка (XVII ст., Переяславський полк, ХХМ), «Розп'яття» з портретом Леонтія Свічки (кін. XVII ст., Лубенський полк, НХМУ). На іконах зображували постаті донаторів та меценатів, активно застосовували декоративне оздоблення тла з

флоральними мотивами (пагони аканту, страпворк, троянди). З 30-х років XVIII ст. поширюється синтез бароко та рококо, живопис набуває світського характеру (іконостас у В. Сорочинцях, Миргородський полк). У декоруванні тла застосовували також флоральні мотиви (пагони аканту з видозміненим листям, серед яких квіти маку). У першій половині XIX ст. іконопис розвивався в межах класицизму («Зняття з хреста» з Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішні). Рельєфне декорування тла ікон з використанням золота замінюється на зображення абстрактного тла. У другій половині XIX – початку XX ст. поширився російсько-візантійський та неовізантійський стиль (ікони Переяславського іконописного осередку, «Моління про чашу» (церква Архангела Михаїла, с. Манжелія), «Розп'яття» (крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря, м. Полтава).

Було зафіксовано, що за часів Гетьманщини на території полків, які згодом увійшли до складу Полтавської губернії, існували іконописні осередки у таких містах, як Полтава, Кременчук, Переяслав, Миргород, Великі Сорочинці, імовірно, на території Густинського монастиря (Лубенський полк). Наприкінці XIX – на початку XX ст. найзначнішим був Переяславський іконописний осередок, тісно пов'язаний з іконописною майстернею Києво-Печерської лаври. У місті Опішні наприкінці XIX ст. працювали окремі іконописці, зокрема Терентій Шкляр. Також авторка дисертації ввела до наукового обігу невідомий раніше іконописний осередок у с. Манжелія, що функціонував у 20-х роках XX ст.

Було встановлено, що ікони Святої Трійці козацького періоду представлені в іконографічному типі «Гостинність Авраама» (пам'ятки Миргородського та Переяславського полків). Ікона Святої Трійці з Баришівки (XVII ст., Переяславський полк) є найдавнішим зображенням Пресвятої Трійці на Лівобережній Україні. Ікона характеризується складною семантикою благословляючих жестів янголів та флорального декору. Унікальною рисою є персоніфікація центрального янгола – Логоса, за допомогою грецьких літер О

СОН, які розташовані в німбі згідно з грецькою традицією (літера СО зверху). Ікона Св. Трійці із Сорочинського іконостасу (30-ті роки XVIII ст., Миргородський полк) має унікальні риси: зображення сонця на декорованому тлі, яке є символом Христа; квітів маку – символу сну вічного забуття, смерті; грон винограду, які уособлюють Христа, або ж є євхаристичним символом; плодів смоківниці, які можна трактувати як плоди Дерева Пізнання. Ікони Тринітарного догмату XIX – початку XX ст. представлені у типі «Сопрестолля». У XIX – XX ст. на Полтавщині поширився іконографічний тип «Св. Трійця Новозавітна» («Сопрестолля»).

Ікони Ісуса Христа доби Гетьманщини виявлені в Лубенському та Миргородському полках. Найпоширеніші іконографічні типи: «Спас Нерукотворний», «Спас Великий Архієрей», «Христос Пантократор» та сюжет «Розп'яття» із ктиторським портретом. У XIX – початку XX ст. «Спас Нерукотворний», Христос Пантократор із державою, із державою та скіпетром; Ісус Христос, що благословляє обома руками; Спас Великий Архієрей (у двох варіантах зображення: поясному та тронному); ікони страсного циклу. Серед зображень Христа на повний зріст виявлено лише три ікони, що належать до різних типів. Одна з них – двофігурне зображення Христа та Богородиці з Немовлям, де Ісуса зображено зі сферою. Друга – ікона-епістилій, де Христа також зобразили зі сферою в руках. Третя ікона є місцевим варіантом Малочернечинського Спаса. Окрім цього, було виявлено ряд ікон, що розкривають тему Страсного циклу.

Серед виявлених ікон Божої Матері козацької доби зафіксоване розповсюдження наступних іконографічних типів: «Замилування», «Одигітрія» («Нев'янучий цвіт»), також поширення празникових ікон «Успіння» та «Покров». У XIX – поч. XX ст. отримали значне поширення списки Козельщанської, Каплунівської та Горбанівської ікон Божої Матері. Крім цього, було виявлено ряд ікон, присвячених сюжету «Коронування Богородиці». Ці ікони походять здебільшого з інших регіонів, і на Полтавщині отримали поширення під час війн (російсько-японська війна, Перша світова війна).

В результаті дослідження було виявлено групу ікон XIX ст., де постать Христа або Божої Матері розміщена в овалі. До цієї групи належать і унікальні чумацькі ікони, які були створені на рибі (камбала). Регіональною особливістю іконопису цього періоду є активне застосування різноманітних квіткових орнаментів: гірлянди з дрібних голівок квітів, зображення крупних бутонів з пагонами.

Серед виявлених ікон св. Миколая найстарішою пам'яткою є ікона II половини XVIII ст. (Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка). Особливостями цієї ікони є зображення Нікейського дива, де Богородицю розміщено ліворуч, а Христа праворуч, що ймовірно зумовлено її розташуванням в іконостасі. Серед зразків іконопису XIX ст. були виявлені поясні ікони та зображення на повний зріст. Для полтавських ікон св. Миколая характерним є зображення святого переважно на світлому небесному тлі, хоча виявлено й невелику групу ікон на темному тлі. Особливістю місцевого іконопису є декорування одягу св. Миколая квітковим орнаментом. Переважна більшість виявлених ікон святителя презентують св. Миколая із закритим Євангелієм, виявлені лише окремі приклади ікон святителя, де Євангеліє відкрито. Розташування Євангелія в руках св. Миколая іноді набуває специфічних рис, коли святий нахиляє кодекс у бік себе. Оригінальною рисою Полтавських ікон є порушення принципу ієрархічності образів, у центральному розташуванні постаті св. Миколая в центрі композиції. У таких композиціях постать Христа та Божої Матері зображені по боках.

За результатами дослідження техніко-технологічних особливостей іконопису Полтавщини встановлено, що в другій половині XVII – першій половині XVIII ст. форма іконних дошок була варіативною та залежала від форми іконостаса. Найбільш поширеними були арочні, трапецієподібні та півциркульні форми. Найпоширенішим способом кріплення дошок було застосування двох однобічних або зустрічних шпуг. У XIX – на початку XX ст. переважно використовували прямокутні дошки, а арочна форма зберігалась для деяких іконостасних ікон. Змін у способі кріплення дошок не спостерігалось.

Дослідження фарбового шару ікон XVII – XVIII ст. виявило використання підмальовку, поєднання темперних та олійних фарб, використання чорної фарби для підготовчого малюнку. Використовувався розпис по золоту та продряпування.

У XIX ст. спостерігається застосування олійного живопису, відсутність декоративного оздоблення на тлі, натомість зображення абстрактного тла, пастозне виконання світлових партій та деталей оздоблення одягу. Водночас наприкінці XIX – початку XX ст. набувають поширення ікони на рельєфних левкасах з позолотою та холодними емалями (Переяславський осередок), поширюються різні типи декорування тла.

РОЗДІЛ 3

МОНУМЕНТАЛЬНІ РОЗПИСИ ЦЕРКОВ ПОЛТАВЩИНИ

3.1 Загальний розвиток монументального церковного мистецтва на Полтавщині

Загальний розвиток монументального мистецтва на Полтавщині протягом XVII – початку XX ст. був нерозривно пов'язаний зі складними суспільно-політичними та релігійними процесами, які впливали на всі сфери життя суспільства. Протягом цього періоду вищеназвані процеси сприяли формуванню унікальної художньої спадщини, яка, на жаль, збереглася лише фрагментарно. Однією з головних складностей у дослідженні монументальних храмових розписів є те, що до нашого часу дійшли лише одиниці з величезної кількості храмових споруд, які існували на Полтавщині. На думку П.М. Жолтовського, монументальне мистецтво XVII – XVIII ст. відображало ту соціальну боротьбу, яку вело тогочасне суспільство, запроваджуючи реалістичні засади та гуманістичні змісти, на формування яких значною мірою вплинула національно визвольна боротьба [30, с.156]. Досліджуючи дерев'яну монументальну архітектуру Лівобережжя, С. Таранушенко також наголошує на тому, що піднесення національної свідомості народу та об'єднавчі процеси в суспільстві послуговували чудовим підґрунтям для розвитку культури в усіх галузях, включаючи монументальне мистецтво [122, с. 37].

У праці Павла Алепського маються описи храмів, у яких йому доводилося бути. Про Успенську церкву в Переяслові в записах зазначено, що ззовні вона була поштукатурена (?), з виведеними колами, смугами та дугами [98]. Описуючи Умань, архідиякон зробив помітку про одну з оглянутих ним церков – вона була розписана всередині [98]. На думку С. Таранушенка, якщо мандрівник звернув увагу тільки на розписи однієї церкви, це свідчить про те, що внутрішнє декорування храмів у XVII ст. було рідкісним явищем [122, с. 54].

У записах П. Алепського подано детальний опис монастиря в Густині, що поблизу Прилук [133, с. 198-208]. Густинський монастир було засновано у XVII ст. ченцями з Києво-Печерської лаври на землях, що належали

князівському роду Вишневецьких [28, с. 137]. Упродовж першої половини XVII ст. монастир в Густині декілька разів зазнавав пожеж та був відновлений [93, с. 211]. Павло Алепський подає детальний опис монастиря, його архітектури, внутрішнього вбрання. Особливо його вразив іконостас, який, на його думку, був більш довершеним ніж іконостаси Софії Київської та Києво-Печерської лаври [135, с. 200]. Описуючи колони іконостасу, Павло Алепський зазначає, що різьблення на них створює ілюзію суцільності, хоча вони порожні в середині, їх обвивають лози із гронами червоного та зеленого кольорів [132, с. 202]. Це наштотує на думку про певну спорідненість храмів в Густині та у В. Сорочинцях, де оздоблення іконостасу виконано у такій самій манері. Павло Алепський, порівнюючи декоративне оформлення колон іконостасу Густинського монастиря та Софійського собору в Києві, звертає увагу на їх відмінності: колони Софії з тильного боку є порожніми [132, с. 202]. Детально подано розташування іконостасних ікон, образ Нерукотворного Спаса поміщено над царськими вратами [132, с. 203], що є характерною ознакою українських іконостасів XVII ст. Описуючи іконопис, Павло Алепський порівнює зображення ликів святих із грецькими іконами, які він вважав найвищим зразком церковного мистецтва [132, с. 203]. Нажаль, у праці Павла Алепського не міститься згадок про монументальні розписи, хоча П.М. Жолтовський зазначав, що Троїцька церква Густинського монастиря була розписана у 1646 р. [30, с. 12], підтвердження чому він знайшов в листах до московського царя [30, с. 14; 3].

Наприкінці XVIII ст. густинський монастир був однією з найвизначніших пам'яток сакрального мистецтва [93, с. 211]. Але зміцнення імперської влади та секуляризація української церкви призвели до значного послаблення Київської метрополії. За правління Катерини II багато монастирів ліквідували. У 1799 р. Густинський монастир було зачинено, на початку XIX ст. частина його споруд розпродали [93, с. 211]. Лише з 1843 р. монастир відновили та через рік освятили, але в 1924 р., коли владу захопили більшовики, в рамках антирелігійної політики в будівлі храму ними було облаштовано колонію для

безпритульних. Впродовж XX ст. монастир ще декілька разів припиняв та відновлював діяльність, безперервно почав діяти лише з 1999 р. [93, с. 211]. На жаль, жодних залишків внутрішнього вбрання не збереглося до нашого часу. Частково відтворити образ густинського монастиря можна лише за допомогою фрагментарних згадок в літературі.

Так само не збереглося інших пам'яток церковного монументального мистецтва XVII ст. на території Полтавщини. П.М. Жолтовський зробив висновок про вплив західноєвропейського мистецтва на монументальні храмові розписи на основі аналізу зображень у храмі Спаса на Берестові (м. Київ) та записів Павла Алепського, де описано сюжети, що використовували для внутрішнього вбрання храмів [30, с. 14]. Він зауважив, що у відомостях, поданих Павлом Алепським, які стосувалися іконопису та настінних розписів, фігурувало багато сюжетів західноєвропейського походження. За його припущенням, на художній стиль цих зображень могли мати вплив західноєвропейські течії [30, с. 12].

Аналізуючи розписи Троїцької соборної церкви Густинського монастиря, П.М. Жолтовський прийшов до висновку, що портрет гетьмана Самойловича, який містився в церкві, за стилістичними та іконографічними ознаками належав до XVIII ст. Портрет до цього часу неодноразово поновлювався та перемальовувався [30, с. 41].

П.М. Жолтовський поділив храмові розписи Троїцької церкви на чотири окремі цикли. До першого циклу він відніс вівтарні розписи, які присвячені Страстям Христовим, над ними зображено Сім таїнств, образи Святого Духа та Восьми янголів, які було поміщено у вівтарну баню. До другого циклу ним було віднесено євангельські сюжети із життя Христа, які розміщені в південному нефі. Третій богородичний цикл розміщувався у північному нефі. Були зображені такі сюжети: «Успіння», «Покров Богородиці», «Внебовзяття», «Положення ризи Богородиці». Останній четвертий цикл, за твердженням П.М. Жолтовського, не був тематично об'єднаним. До нього він відніс зображення Христа-Емануїла, що знаходилося у бані, нижче нього було зображення семи

янголів, що скидають демонів, ще нижче – декілька зображень новозавітних сцен, не пов'язаних між собою, та постаті монахів. Розрізнення сюжетів в цій частині П.М. Жолтовський пояснював заміною більш ранніх розписів новими [30, с. 48]. Також він наголошував на відсутності системності та дидактичної богословської направленості розписів Густинського монастиря порівняно із лаврськими. На його думку, зображення більше розкривають індивідуальне ставлення авторів до сюжетів. Христологічні та Маріологічні цикли вибудовані більше в хронологічному порядку ніж за догматичними аспектами [30, с. 48].

У спогадах викладача та освітнього діяча І. Тимковського міститься опис інтер'єрних зображень Переяславської семінарії, що була побудована у 1753 – 1757 рр., будівля знаходилася на території Переяславського монастиря. Зокрема І. Тимковський описує зображення на дверях класів семінарії: на дверях до класу граматики – мудрець, що витесує з пня учня з книгою; на дверях до класу риторики – криниця з коловоротом та двома відрами, одне відро порожнє та опускається, інше – переповнене, піднімається, вода з нього переливається через краї; на дверях до класу філософії та богослов'я – високо над землею летить орел з розкритими крилами та дивиться на сонце [125, с. 22-28].

В описі бориспільсько-переяславської єпархії історик В. Пархоменко зазначав, що за розпорядженням 1764 р. студенти семінарії, які були не успішні в схоластиці та латині мають вчитись живопису [92, с. 141-142]. Основуючись на цьому, П.М. Жолтовський припускає, що розписи Переяславської семінарії могли бути виконані студентами. На його думку, темою для зображень виступало схоластичне вчення, а сюжети запозичені з давніх академічних тезисів. Він також проводить паралелі між зображеннями мудреця, що витесує учня та Петра І, який долотом шліфує фігурку росії, зроблене Ф. Павловським при оформленні тези Сильвестра Кулябки (1744) [30, с. 56]. На жаль, до нашого часу розписи Переяславської семінарії не збереглись. Зауваження П.М. Жолтовського можуть свідчити про поширення імперських впливів на сакральне мистецтво Лівобережжя та Полтавщини зокрема.

Як вже було зазначено вище, зразки монументального сакрального

мистецтва Полтавщини XVII – XVIII ст. не збереглися, тому важко зробити однозначні висновки. Досліджуючи монументальне мистецтво Наддніпрянщини, П.М. Жолтовський наголошує на різноманітності форм та великому діапазоні образів та понять, які відображали естетичні смаки українського суспільства [30, с. 57]. Вірогідно, такі твердження можуть бути справедливими і для Полтавського регіону.

З XIX ст. імперська влада зміцнювала та розширювала сфери свого впливу. Храмове будівництво зазнало змін та уніфікації відповідно до імперських зразків. Подібні трансформації проходили також і у монументальному мистецтві. Оскільки відбулася повна централізація влади у всіх сферах, на території Лівобережжя не було вищого навчального мистецького закладу, а художній промисел повністю залежав від царської влади. За таких умов замовлення на проекти, в тому числі храмового будівництва та внутрішнього оформлення, отримували в основному студенти та випускники Санкт-Петербурзької академії мистецтв. Захоплення візантійським напрямком в мистецтві серед царської влади призвело до створення штучно сконструйованого стилю російського візантизму, який став обов'язковим і для території України [116, с. 75].

На межі XIX – XX ст. під впливом російської влади політика централізації та уніфікації культурного простору імперії тільки посилювалася. У цей період на багатьох храмових розписах відзначилися технічні та стилістичні впливи творчості В. Васнецова, зокрема це стосується розписів Володимирського собору в Києві. Цей храм став своєрідним еталоном для багатьох майстрів і замовників. На території Полтавщини прикладами, що підтверджують це, є Богоявленська церква в с. Обознівка та Сампсоніївська церква в Полтаві. За бажанням замовника О.К. Панайотова, розписуючи Богоявленську церкву, художники відтворили окремі фрагменти композицій з Володимирського собору, адаптуючи їх під архітектуру храму. Вірогідно, стінописи було створено художниками О.О. Мурашко та О.Я. Соколом. О.Я. Соколом також було створено програму розписів для Сампсоніївської церкви в Полтаві.

Зберігаючи меморіальний характер храму та адаптуючись до архітектурних конструкцій, художник відтворює деякі фрагменти іконографічної програми Володимирського собору в Києві.

Події Першої світової війни, прихід до влади більшовиків із їхньою антирелігійною політикою, а також руйнування, спричинені Другою світовою війною, завдали непоправної шкоди храмовій архітектурі та монументальному живопису на території Полтавщини. Значна частина храмових споруд була зруйнована або зазнала серйозних пошкоджень, що призвело до втрати багатьох унікальних пам'яток.

У совєцький період політика антирелігійної боротьби спричинила репресії проти релігійних громад і переобладнання храмів у цивільні об'єкти, такі як склади, школи, клуби або адміністративні будівлі. Це мало катастрофічний вплив на внутрішнє оздоблення храмів: монументальні розписи часто знищувалися або замальовувалися. Також ті храми, що збереглися, втратили значну частину свого автентичного начиння.

Ці фактори суттєво ускладнюють дослідження монументального храмового живопису Полтавщини. Відсутність належних архівних даних, а також фізичне знищення значної частини пам'яток унеможливорює повне відтворення художнього контексту того часу. Разом із тим зібрані матеріали та локальні осередки дають можливість окреслити основні тенденції розвитку сакрального мистецтва регіону.

3.2 Олексій Якович Сокіл: іконографічні програми монументальних розписів

За часів СРСР було штучно вилучено з мистецтвознавчого дискурсу імена багатьох українських митців, які працювали в царині сакрального мистецтва у XIX та XX ст. Це стосується, зокрема, й Олексія Яковича Сокола (1873–1939), творча спадщина якого, до здобуття Україною незалежності, майже не знаходила місця в наукових мистецтвознавчих студіях. Під час роботи над дисертацією здійснені наукові подорожі, в рамках яких були оглянуті храми

в Полтавській та Харківській областях, які свого часу розписав О.Я.Сокіл, або, ймовірно, долучався до роботи над розписами. Була здійснена фотофіксація стінописів Сампсоніївської церкви (м.Полтава), церкви Трьох Святителів (м.Харків), Богоявленської церкви (с.Обознівка, Полтавська обл.). Під час дослідження Богоявленської церкви відбулась робота з архівними документами, які фіксують стан пам'ятки та реставраційні роботи, що проводилися у 1988 р. Було зроблено припущення, що О.Я.Сокіл брав участь в роботах над стінописами Обознівської церкви.

При порівнянні іконографічних програм розписів храмів, які були виконані О.Соколом, було встановлено, що для кожної з церков художник розробляв оригінальну іконографічну програму, яка залежала від функції кожної церкви.

За часів совєцької окупації творчий доробок О.Я.Сокола розглядався в контексті його архітектурної та скульптурної спадщини. О.Сокіл є автором монументу у м.Кам'янське (Дніпропетровська обл.) «Прометей Розкутий» («Пам'ятник загиблим в боях за соціалізм»), який був встановлений у 1920р. [44]. Але з часу проголошення незалежності України були розпочаті дослідження творчого доробку художника в царині церковного малярства. Перші ґрунтовні публікації про творчий шлях художника здійснила Л.С.Глок, яка у 2012р. опублікувала дослідження, що були присвячені життю та творчості О.Я.Сокола [19; 20]. В її публікаціях йдеться про роботу митця в Україні та за кордоном, подається перелік храмових споруд, розписаних О.Я.Соколом. Вказано, що розписи О.Сокола збереглися в Сампсоніївській церкві (Полтава) та в Трьохсвятительській церкві (Харків). Не збереглися розписи церкви Різдва Христового (м.Скерневіце, Польща) (у 1990-х рр. перебудована на костел) та Миколаївської церкви (Кам'янське, Дніпропетровська обл.), де у 1986–1991 рр. «розписи були знищені бригадою «реставраторів» московського Свято-Данилова монастиря» [19].

Мистецтвознавчі дослідження творчості О.Я.Сокола, як майстра церковних розписів, були здійснені С.В.Стешенком, який у 2017р. опублікував

статтю «Олексій Якович Сокіл (1870–1939) як іконописець» [120]. У даній публікації С.В.Стешенко, посилаючись на Л.Глок, розкрив постать О.Я.Сокола саме як церковного художника, який розписав щонайменше п'ять храмів. П'ятим храмом автор називає церкву Петра і Павла в Полтаві. Автор статті подав опис розписів, а також відомості про життя художника, зробив висновок, що митець працював здебільшого у стилі модерн, а на його творчість мали вплив такі художники як В.М.Васнецов та І.С.Їжакевич [120]. С.В.Стешенко дав короткий стилістичний аналіз розписів, не торкаючись іконографічної програми.

Згідно С.В.Стешенко, О.Я.Сокіл народився 13/25 березня 1870 р. в с.Скопеч Переяславського повіту Полтавської губ. (з 1946 р. с.Веселинівка Баришівського р-ну Київської обл.) в сім'ї Якова Яковича Сокола та Марфи Сфимової. Його батько походив із козацького роду знаного ще за часів Б.Хмельницького. Після закінчення церковно-приходської школи, батько майбутнього художника відправив його до підрядника покрівельних і малярних робіт у м.Переяслав. Через півтора роки О.Я.Сокіл працював вже у Києві, де згодом став десятником в іншого крупного підрядника. Приблизно у віці п'ятнадцяти років він склав іспити екстерном за повний курс реального училища та кілька років навчався в Київській рисувальній школі М.І.Мурашка [120].

У 1885р. були розпочати роботи над розписами у Володимирському соборі в Києві, які виконували В.М. Васнецов, М.В. Нестеров, П.О. та О.О. Свєдомські, В.С. Котарбінський, М.К. Пимоненко, В.Д. Замирайло, С.П. Костенко під загальним керівництвом А.В. Прахова. Перебуваючи у Києві, О.Я. Сокіл познайомився із В.М. Васнецовим. У 1896р. О.Я. Сокіл вступив до московського училища живопису, ліплення і зодчества (клас В. Сєрова). Можна припустити, що особисте знайомство з В.Васнецовим сприяло вступу О.Я. Сокола саме до московського училища [19]. Починаючи з другого курсу навчання, О. Сокіл активно займався проектуванням приватних будинків. У 1901р. роботи художника були відзначені двома срібними медалями (самих

медалей О.Я. Сокіл не отримав, але в дипломі є запис про нагороди) [19]. Після закінчення училища (1903) О. Сокіл отримав звання некласного художника, подав прохання щодо вступу до Петербурзької академії мистецтв (майстерні І.Ю. Рєпіна і П.П. Чистякова; закінчив у 1911р.). Слід сказати, що О.Я. Сокіл одночасно вчився ще в Археологічному інституті та на Вищих педагогічних курсах [120]. Під час навчання в академії О. Сокіл розписав храм в м. Скерневіце (Польща), про це є довідка в його особовій справі (1903) від старшого лікаря лазарету м. Скерневіце. Там вказано, що на початку вересня О.Я. Сокіл впав з риштувань. Цей нещасний випадок стався під час розписування іконописцем полкової церкви Різдва Христового 38-го піхотного Тобольського полку (м. Скерневіце) [19]. «Усередині весь храм розписаний художніми картинами з життя Ісуса Христа, Апостолів і Пророків. Усі вільні від живопису місця прикрашені візантійською в'яззю із золота, срібла і різнокольорових фарб (переважно синього)» [134]. Серед жертводавців храму був імператор Микола II, що свідчить про високі вимоги до виконавця розписів [120]. Сьогодні з внутрішнього оздоблення цього храму збереглися лише дві ікони з бічної нави (у 1989 р. будівлю храму передали у власність римо-католицької церкви, храм був перебудований, а розписи знищені [134, с. 182]).

У 1875–1905 рр. архітектором Варшавсько-Холмської єпархії був Володимир Миколайович Покровський, який у 1907 р. зайняв посаду Харківського єпархіального архітектора. Під керівництвом В. Покровського було завершено будівництво Трьохсвятительського храму у Харкові. У 1912р. для розпису храму запросили О.Я. Сокола, який виконував там розписи протягом двох років. Л.С.Глок припускає, що саме у Скерневіцях О. Сокіл познайомився з В. Покровським, який порадив О.Я. Сокола як талановитого й вправного майстра [19].

У 1909 р. О.Я. Сокіл працював над розписами Сампсоніївської церкви у Полтаві (в особовій справі учня О.Я. Сокола є звернення на ім'я керівника майстерні проф. П.П. Чистякова з проханням вислати його до полтавського Архієрейського будинку) [19]. Дослідженням Сампсоніївської церкви

займалася проф. Полтавського університету економіки Т.В. Оніпко, але у її роботах йдеться лише про історію храму, виділення коштів на будівництво та утримання церковно-приходської школи. Про художні роботи в храмі дослідниця не згадує [83]. Згідно Т.В.Оніпко, Сампсоніївську церкву було закладено 27 червня 1852р. за проєктом арх. Й.І.Шарлемані, та освячено в ім'я прп. Сампсонія Прочанолюбця 15 липня 1856р. Гроші на будівництво були взяті з суми в 100000 руб., заповіданої 1811р. Чернігівським поміщиком І.С.Судієнком на увічнення Полтавської битви [83]. Наприкінці ХІХст. храм реконструювали за проєктом арх. М.М.Ніконова (прибудували бічні вівтарі, виконали розпис стін і купола, встановили новий іконостас (майстерня московського купця О.С.Астаф'єва), з іконами роботи художника І.М.Малишева). Будівництво велося під наглядом арх. Полтавської єпархії С.В.Носова (нагляд за будівельними роботами – арх. І.Ф.Нейман). У вересні 1895р. роботи було завершено і першого жовтня церкву було повторно освячено єпископом полтавським Іларіоном [83]. У 1909 р., до 200-річчя Полтавської битви, було проведено ще одну реконструкцію під керівництвом арх. С.В.Носова. Із західного боку добудували вхідну частину з дзвіницею, а на східному фасаді виконали картину, що зображає звернення Петра І до армії напередодні битви. Під картиною встановили мармурову плиту зі словами цього звернення (картина та плита були демонтовані у 1994р.). У храмі було встановлено мармуровий іконостас із різьбленими орнаментами та кольоровими мозаїками, виготовлений фірмою Менціоні у Москві. Розпис інтер'єру було виконано О.Я.Соколом, що підтверджує меморіальний текст, який зберігся у храмі [120] (Іл. 109, 110, 111).

Розписи, значно пошкоджені у роки СРСР, були законсервовані та реставровані у 1994 р. [120].

У 1999 р. групою авторів було створене перше видання, яке було присвячене Трьохсвятительському храму в Харкові (історія, архітектура, проєктування, декоративно-художні особливості) [55]. Храм будувався як подвір'я Курязького монастиря у Харкові (після побудови храм

використовувався як парафіяльний). Автор розділу про монументальні розписи храму Ольга Йосипівна Денисенко надала короткий опис розписів, зазначила, що на художника значний вплив мали розписи Володимирського собору в Києві. На жаль, авторка невірно вказала прізвище художника (О.Я.Соколов) [55, с. 27]. Розписи отримали високу оцінку сучасників, які визнавали його найкращим у місті. Імена В.М.Покровського і О.Я.Сокола записані на меморіальній дошці, що встановлена на стіні храму.

У 2015р. до 100-річчя від дня освячення Трьохсвятительського храму, прот. А.Бочаровим була видана брошура «Из века в век. Трехсвятительский храм: 1915–2015» [10]. У ній проілюстровано сучасне життя храму, а також описано історію та передумови створення церкви. У цих двох виданнях О.Я.Сокол згадується як митець, що працював над художнім оформленням храму.

В дисертації В.В.Шуліки (2009) розписи храму Трьох Святителів у Харкові розглянуті в контексті типології іконографічних програм храмових розписів Слобожанщини. В.В.Шуліка поділяє іконографічні програми церковних розписів др.пол. XIX–початку XX ст. на 3 типи: копійно-компілятивний, патрональний та сотеріологічний [150, с. 138]. Розписи храму Трьох Святителів В.Шуліка аналізує в контексті іконографічної програми патронального типу та робить наголос, що через зацікавлення результатами археологічних досліджень, О.Сокол доповнює іконографічну програму ранньохристиянськими символами, які не використовувались в східнохристиянському мистецтві з часів Трульського собору (692) [138]. На думку В.В.Шуліки, О.Я.Сокол міг також працювати й в Курязькому монастирі. Під час дослідження залишків розписів Георгієвсько-Петропавлівського храму монастиря (2014), які були виконані в 1910-х рр., були виявлені орнаменти, які за своїм рисунком збігаються із орнаментами Трьохсвятительської церкви [138].

Сампсоніївська церква в Полтаві за своїм призначенням є меморіальною пам'яткою, що змусило О.Сокола розробити для неї особливу

іконографічну програму розписів, в якій головним лейтмотивом стала тема Воскресіння. Зображення Воскресіння Христа займає домінуюче місце в храмі та представлено в різних іконографічних типах. Велика композиція «Воскресіння», де Христос зображений в небі над гробом, представлена в консі апсиди, що є нетрадиційним для живописної декорації храмового інтер'єру. Цю композицію можна трактувати й в більш широкому сенсі, як надію на воскресіння загинув. Крім того, тема Воскресіння підтримана в притворі храму, де на північній стіні зображені Жони Мироносиці та композиція «Не торкайся мене» («Христос, що воскрес та Марія Магдаліна»). На західній стіні притвору – «Зішестя у пекло», що є традиційною для східного християнства іконографією Воскресіння. Тобто у вівтарі храму представлене пряме трактування Воскресіння, на західній стіні – містичне.

Крім теми Воскресіння, в іконографічній програмі підкреслена тема війська, скорботи, жертвності, захисту. Так на арці віми, що фланкує іконостас – «Собор архістратиґа Михаїла» (покровителі війська). Навпроти, в верхній частині західної арки – Богоматір з омофором (Покров), захист Богородицею вірних. У східному склепінні, перед аркою віми – «Агнець Божий», що є ранньохристиянським символом Христа. Одночасно ця композиція може сприйматись в більш широкому сенсі, як символ пожертви. Навпроти зображений голуб із гілкою маслини у дзьобі (голуб Ноя) – ранньохристиянський символ миру (примирення Бога з людиною). Над композицією «Зішестя у пекло» зображено оплакування Христа, що підкреслює тему жертвності та скорботи.

В нижніх частинах арок зображені сюжети празників. На арці віми традиційно розміщено зображення Благовіщення. На західній арці зображене Богоявлення (Хрещення), на північній арці розміщено «Стрітення», на південній арці – «Різдво». Ці чотири празникових сюжети презентують основні етапи земного життя Христа від втілення до початку служіння, де Благовіщення – початок боговтілення, Різдво – прихід Христа у світ, Стрітення – здійснення пророцтва про народження немовля у діви та фактичне проголошення старцем

Симеоном Христа месією, Богоявлення – початок земного служіння Христа.

Частина композицій є прямими репліками розписів Володимирського собору у Києві, це «Христос Пантократор» у куполі, чотири євангелісти на вітрилах, «Мертвий Христос, якого несуть херувими» та «Бог Отець» на стелі нартексу. Слід вказати, що сюжет «Мертвий Христос, якого несуть херувими» має західноєвропейське походження та відображає видіння св.Франциска Асизького (іконографія цього сюжету була розроблена Джотто наприкінці XIIIст. (фрески церкви Сан-Франческо в Асизі)). На початку XXст. цей сюжет отримав велику популярність через композицію В.С.Васнецова.

Бокові стіни нартексу прикрашені композиціями із зображенням груп святих. Можна припустити, що частина зображень має патрональний характер. На південній стіні зображені св.Володимир, Борис та Гліб (хреститель Русі та перші канонізовані руські святі), наступною композицією є група святих зі св.Миколаєм в центрі та Олександром Невським зліва. На північній стіні притвору «Обрані апостоли», далі – група святих, різних за типом святості.

У бічних вівтарях композиції «Христос в пустелі» (південний), репліка з картини І.М.Крамського та «Моління про чашу» (північний). На північній стіні – «Поклоніння ангелів хресту».

Важливим є те, що створюючи іконографічну програму для Сампсоніївського храму, О.Я.Сокіл використовував ранньохристиянські символи: агнець, голуб, виноградна лоза. Така символіка набирає популярності серед митців після відкриття мистецтва ранніх християн у II пол. XIXст. Крім того, рослинний орнамент, який щедро використаний художником в декоруванні Сампсоніївської церкви, робить інтер'єр храму образом райського саду.

Згідно класифікації В.Шуліки, іконографічну програму Сампсоніївської церкви можна класифікувати як програму сотиріологічного типу з елементами копійно-компілятивного типу (Іл. 109, 110, 111).

За задумом ктитора храму Григорія Гольдберга, *Трьохсвятительська церква у Харкові* мала би стати подвір'ям Курязького (Старо-Харківського)

монастиря, але після побудови церкви цей задум не був втілений. В розписах храму майже немає великих композицій, присвячених біблійським подіям, більшість стінописів подають персональні образи святих, які поділені за типом свого служіння. Особливістю архітектури Трьохсвятительської церкви є те, що вона була побудована без стовпів і стала першим храмом у Харкові, де була застосована несуча залізобетонна конструкція. О.Я.Сокіл вдало використав особливості архітектури храму у створенні стінописів, розташувавши розписи ярусами. Він підкреслив великий відкритий простір в середині споруди. У нижньому ярусі підпружних арок розмістив фігури святих на повний зріст, у другому та третьому ярусах розміщені поясні зображення святих у медальйонах. На східній арці, у нижньому ярусі зображено «Благовіщення», яке фланкує іконостас, вище – архангели Михаїл, Рафаїл, Уріїл, Салафіїл, які зображені у медальйонах. На північній арці знаходяться повноростові зображення св.Іоанна Златоуста та Григорія Двоєслова, у другому ярусі прп.Антонія та Феодосія Печерських, у третьому ярусі прп.Сергія Радонезького та Іова Почаївського. На південній стіні храму зображені св.Яків Брат Господень та Василій Великий, над ними – образи московських святителів Петра, Олексія, Іони та Філіпа. На західній арці у першому ярусі – св.Костянтин та Олена, у другому – св.Володимир та Ольга, у третьому – св.Борис та Гліб.

У куполі розміщено зображення Христа Пантократора, у вітрилах чотири Євангелісти. Зі східної сторони квадратної основи барабана, що утворена перетином несучих арок, зображено Спаса у Славі, який сидить на веселці. Христос тут зображений у вигляді молодика без бороди, що є результатом захоплення мистецтвом ранніх християн. На північній стіні зображена Богородиця з янголами, на південній – св.Іоанн Предтеча. Розміщення такої композиції не дуже зрозуміло, бо вона фактично дублює образ Пантократора у куполі. Але ця композиція могла з'явитись під впливом розписів храму Христа Спасителя (москва), де у куполі розміщена композиція «Батьківство» («Отечество»), а в барабані деїсусна композиція. Напроти зображення Спаса у Славі розміщено образ Спаса Нерукотворного, якого

підтримують янголи. В центральних частинах арок, під деісусною композицією розміщені чотири херувими.

На склепіннях, які розташовані між несучими арками, на тлі виноградної лози в медальйонах, розміщені символи: агнець (схід, жертва Христа), голуб Ноя (захід, примирення із Богом), етімасія (північ, друге пришествя), портир, хрест, терновий вінок (південь, Новий Заповіт).

Над боковими вікнами розміщені ангели в лоратних шатах.

Вівтарна частина храму була частково перемальована наприкінці ХХст. (?), тому не всі деталі розпису можуть належати пензлю О.Сокола. На початку 2010-х рр. розписи були значно поновлені невідомою артілью художників. Доповнення кінця ХХст. (?) надали схожість із манерою живопису О.Я.Сокола. Для визначення автентичності розписів необхідно проводити спеціальні дослідження. В центральній апсиді зображений Христос на повний зріст на тлі неба. Його постать фланкують ангели із потиром та кодексом у руках. У північному вівтарі над вікном зображений «Христос Цар Іудейський» (Христос в терновому вінці і в багряниці), у південному «Спас Нерукотворний». На внутрішній частині арки віми оригінальне зображення зішестя Св.Духу на апостолів, де у центрі арки зображений Св.Дух у вигляді голуба, від якого йдуть струмені полум'я. Апостоли зображені поділеними на дві групи в нижній частині арки. Над боковими іконостасами зображення Божої Матері у медальйонах: Знамення (північ), Покров (південь).

В розписах Трьохсвятительської церкви, так само як і в Сампсоніївській, присутні ранньохристиянські символи: голуб Ноя з гілкою оливи, агнець, косянтинівські монограми, павичі (західна стіна, символ вічного життя) (Іл. 112, 113, 114).

На сьогодні вважалося, що серед мистецької спадщини О.Сокола збереглося лише два комплекси монументальних розписів, але, досліджуючи церковні пам'ятки Полтавщини, був знайдений ще один комплекс монументальних розписів, який, ймовірно, може належати пензлю О.Сокола.

Під час дослідження архівів Кременчуцького краєзнавчого музею, було

виявлено «Історичну записку всесоюзного об'єднання «Архпроект», творчої архітектурно-проектної майстерні «Київархпроект» (...) (1988), яка складена під час підготовки до проведення реставраційних робіт у Богоявленській церкві в с.Обознівка Глобинського району Полтавської області» [88]. До «Історичної записки» були додані архівні фотографії. У документах зазначено, що для виконання іконописних робіт в Обознівській церкві були запрошені художники О.О.Мурашко і Соколов. Поряд із прізвищем «Соколов» стоїть знак питання, ініціали художника не вказані. Згідно «Історичній записці», за бажанням замовника, розписи у церкві були виконані за знімками із Володимирського собору в Києві [88]. Слід зазначити, що в ряді інтернет-публікацій про Обознівську церкву, співавтором О.Мурашка дійсно називають Івана Івановича Соколова (1823 – 1919), відомого майстра жанрової картини на українську тематику. Але це є маловірогідним, бо у 1901 р. І.Соколову було вже 78 років і творчі методи художника, які сформувалися в академічному середовищі, зовсім не співпадають з тим, що знаходиться на стінах обознівської церкви. .

Виходячи з результатів первинного огляду розписів, є висока вірогідність, що разом з О.О.Мурашко над розписами Богоявленської церкви працював саме О.Я.Сокіл, якій міг познайомитися із О.О. Мурашко під час навчання у Київській рисувальній школі. До того ж обидва художники були однолітками.

Церква у с. Обознівка будувалась у 1896 – 1901 рр. на кошти власника села (з 1895р.) О.К.Панайотова. На освячення церкви був запрошений обер-прокурор святішого синоду К.П.Побєдоносцев, якому разом із телеграмою-запрошенням надіслали альбом з фотографіями храму.

Відомо, що у 1896 – 1903 рр. О.Я.Сокіл навчався у художньому училищі в москві. Ймовірно, що художник мав можливість поєднувати навчання із виконаннями церковних замовлень, як це було й під час виконання розписів у Скерневіце (1903).

Богоявленська церква у с.Обознівка – це сільський парафіяльний храм, побудований з червоної цегли у псевдоросійському стилі, безкупольний,

кубичний у плані, увінчаний маковками-цибулинами на високих струнких барабанах. Іконографічна програма, яка була втілена в розписах храму відноситься до копійно-компілятивного типу (за класифікацією В.В.Шуліки) [150], композиції наслідують розписи В.Васнецова з Володимирського собору у Києві. Нажаль, під час остаточної реставрації розписи були спотворені грубими перемалюваннями, окремі розписи були закриті малярними пофарбуваннями.

Згідно з фотографіями початку ХХст., в апсиді було зображення «Богородиця з немовлям» (не збереглося). На західній стіні розташований розпис «Страшний суд», якій мав слугувати нагадуванням людині, яка іде з храму, що на всіх чекає суд Божий і грішити не слід. У куполі зображений Христос Пантократор. У Київському Володимирському соборі (якій слугував зразком) В.С.Васнецов розмістив зображення Христа у сфері, але в Богоявленській церкві, яка не має куполу, було зроблено перекомпонувannya цієї композиції, щоб вписати її в хрестове склепіння стелі. Навколо Пантократора зображено чотирьох архангелів. На стелі, над сюжетом «Страшний суд», зображений мертвий Христос, якого несуть херувими. На відміну від розписів Володимирського собору, де ця композиція розташована біля арки віми, в Обознівській церкві вона знаходиться у західній частині. Тобто поруч смерть Христа на хресті і його друге пришествя, коротка історія-нагадування, що Христос постраждав за людей, а потім прийде спитати з людей.

Особливістю Богоявленської церкви є те, що через відсутність барабану і купола вона немає великих вітрал, тому зображення євангелістів було перенесено на стіни.

На стінах притвору, в нижній частині підпружних арок, навпроти один одного зображено св. Кирила та Мефодія. Їхні зображення стали невід'ємною частиною іконографічних програм храмів напередодні та після святкування у 1886р. тисячоліття їх служіння. На східній арці зображено св. Володимира та Ольгу. Ці композиції також мають ювілейну тематику – 900-річчя хрещення Русі (1888). Композиції пов'язані й тематично, бо св.Кирило та Мефодій надали слов'янам абетку, а св.Володимир хрестив Русь.

На підпружних арках розміщені медальйони із зображенням святих та орнаменти. Храм багато прикрашений рослинними та геометричними орнаментами, серед інших є репліки акантових спіралеподібних орнаментів з мавзолею Гали Пладидії у Римі (Vст.). Подібне декорування є і в інших храмах, які розписував О.Я.Сокіл (Храм Трьох Святителів у Харкові), а також в Георгієвсько-Петропавлівському храмі Курязького монастиря, що навело на думку В.В.Шуліку про ймовірність роботи О.Сокола у Куряжі [16].

На арці віми, над іконостасом, розміщена «Таємна вечеря». Із першої половини XVII ст. в українських іконостасах «Таємна вечеря» розташовується над Царськими вратами, але наприкінці XIX – початку XX ст., у зв'язку із зацікавленням формами візантійських однорядних іконостасів-темплонів, для неї не залишилося місця в самому іконостасі. У зв'язку з цим, її іноді почали зображувати над іконостасом. Це стало новою деталлю іконографічних програм церковних розписів початку XX ст.

За архівними фото в центрі арки віми знаходився візантійський сонцеподібний хрест. Подібний зустрічається, наприклад, у розписах кафолікону монастиря Осіос-Лукас (XII ст.). Тобто в цій церкві, яка хронологічно розписана раніше, ніж церква в Полтаві і Харкові, можна бачити хоча й ще невеликі, але спроби пов'язати розписи із візантійськими та римськими пам'ятками. Художники хоча й відтворюють композиції В.С.Васнецова, але творчо прилаштовують їх до іншого типу архітектури, та складають оригінальну іконографічну програму, де західна частина церкви – нагадування про жертву Христа та друге пришествя, вівтар – боговтілення та встановлення головного з таїнств (євхаристія, Таємна вечеря). У куполі – Христос Пантократор та ангельське воїнство (образ другого пришествя). На стінах – євангелісти та образи святих, що актуалізуються через ювілейні дати історії церкви (Іл. 115, 116, 117, 118, 119, 120).

Нажаль під час остаточної реставрації розписи були спотворені грубими перемалюваннями.

Висновки до третього розділу

Було встановлено, що у XVIII ст. активізація храмового будівництва на Полтавщині сприяла частковому розвитку стінопису в регіоні, хоча за П. Жолтовським більшість церков Полтавщини XVII – XVIII ст. не були розписані.

Наприкінці XIX ст. на теренах російської імперії поширився неовізантійський стиль. Монументальний церковний живопис Полтавщини цього періоду відзначається стилістичним зв'язком із розписами Володимирського собору в Києві та роботами російських академічних майстрів.

Було встановлено, що провідним майстром монументальних розписів Полтавщини наприкінці XIX – початку XX ст. був О.Я. Сокіл. Аналіз публікацій про творчу спадщину О.Я. Сокола показав, що зацікавленість його творчим доробком у сфері церковного мистецтва зросла після проголошення незалежності України. Оприлюднені роботи стосуються переважно творчої біографії художника, перелічують п'ять розписаних ним храмів в Україні і Польщі. В окремих роботах здійснено спроби охарактеризувати стилістичні вподобання художника. Деякі автори, зокрема О.Денисенко, невірно вказують його прізвище. На сьогодні збереглися храми з розписами О.Сокола, зокрема Сампсоніївська церква в Полтаві та церква Трьох Святителів у Харкові.

У процесі дослідження виявлено ще один ансамбль розписів, який, ймовірно, належить пензлю О.Сокола (у співпраці із О.Мурашко) – Богоявленська церква в с. Обознівка (Полтавська обл.). Розписи Обознівської церкви вперше введено до наукового обігу.

Храми з розписами О.Сокола були систематизовані за своєю функцією: храм в Обознівці (1901) – сільський парафіяльний, Сампсоніївська церква в Полтаві (1909) – меморіальний храм, храм Трьох Святителів у Харкові (1915) – монастирське подвір'я (за проектом). Залежно від призначення храму, О.Сокіл розробив оригінальні іконографічні програми, де використав копійно-компілятивний тип (Обознівка), сотеріологічний тип з елементами копійно-компілятивного типу (Полтава), патрональний тип (Харків).

У своїх проєктах О.Сокіл спирався на зразки В.Васнецова (Володимирський собор у Києві), І.Крамського. Крім того, у всіх трьох церквах відчувається зацікавлення О.Сокола християнським мистецтвом II – VII ст.: використання ранньохристиянської символіки (агнець, пава, голуб Ноя), зображення безбородого Христа, пряме цитування орнаментів римських мозаїк V ст. Це зацікавлення набуває поступового руху. Так, у розписах в Обознівці це відбувається на рівні орнаментальної декорації, в Полтавському та Харківському храмах на рівні окремих композицій.

Висновки

1. Аналіз публікацій показав, що тема церковного мистецтва Полтавщини недостатньо висвітлена в науковій літературі. У наявних публікаціях спостерігаються дві тенденції: а) узагальнений розгляд церковного мистецтва регіону в контексті мистецтва всієї Лівобережної України; б) акцентування уваги на окремих небагатьох пам'ятках Полтавщини.

Історія дослідження сакрального мистецтва Полтавщини поділяється на кілька етапів: а) до донаукового етапу, належать описи пам'яток, які були здійснені мандрівниками та духовними особами (Павло Алепський); б) другий етап (середина XIX ст. – 1917 р.) – поява перших наукових публікацій, що присвячені окремим пам'яткам, переважно пам'яткам архітектури (М.І. Арандаренко, П. Мартинович, В. Горленко, О.І. Левицький); в) третій етап (1918 – початок 1930-х рр.) характеризується появою систематичних досліджень та посиленням інтересу до культових пам'яток, перевага надавалась дослідженню архітектури (Д. Щербаківський, М. Рудинський, Г. Павлуцький, К. Мощенко, Д. Яворницький); г) у період «відлиги» дослідницька робота була відновлена в працях таких науковців, як П.М. Жолтовський, Г.Н. Логвин, Л.С. Міляєва та С. Таранушенко. В цей період церковне мистецтво Полтавщини досліджувалось в контексті церковного мистецтва Лівобережної України. Перевага в дослідженнях надавалась мистецтву козацької доби; д) шостий етап – відновлення незалежності України – характеризується активізацією наукового пошуку, деконструкцією імперських наративів та осмисленням національної культурної спадщини, увага до місцевих іконописних осередків (Д.В. Степовик, Л. Пляшко, С.В. Оляніна, В.В. Шуліка, К. Прокопенко, Н. Ткаченко Я. Радченко).

2. Встановлено, що церковне мистецтво Полтавщини пройшло кілька періодів розвитку. Перший етап – доба Гетьманщини (1648–1764) характеризується посиленням впливу козацтва на формування мистецької спадщини XVII – XVIII ст. через активну меценатську діяльність. За іконографічними та стилістичними критеріями було виявлено, що для періоду

середини XVII – початку XVIII ст. характерним був маньєристично-бароковий синтез, включення до зображення постатей донаторів та меценатів, декоративне оздоблення тла ікон у вигляді флорального орнаменту. З 30-х рр. XVIII ст. поширюється синтез бароко і рококо, живопис набуває ознак світського характеру, але порядок ікон в іконостасі залишається незмінним. Із 1686 р. було розпочате поступове поглинання Київської митрополії московською церквою. У цей час іконопис набув ширшого попиту в населення, що пов'язано з традицією розміщувати ікони в оселі. Основним замовником іконопису було козацтво – найбагатший прошарок населення. Гетьманський уряд активно фінансував будівництво храмів і церков, що сприяло розвитку церковного мистецтва. Другий етап (скасування Гетьманщини (1764) – початок XX ст.) став наслідком ліквідації полкової системи Лівобережної України, утворення Полтавської губернії. У цей період відбулася уніфікація церковного мистецтва відповідно до імперських стандартів (зокрема, заміна в іконостасах образу «Спас Великий Архієрей» на «Цар царів»). У першій половині XIX ст. на іконопис Полтавщини вплинули стиль класицизм, змінюється кольорове рішення творів (зникнення рельєфних позолочених левкасів, на заміну їм приходить зображення абстрактного небесного). У другій половині XIX ст. іконопис Полтавщини розвивався переважно в традиціях російсько-візантійського стилю, на початку XX ст. – невізантійського стилю (ікони Переяславського осередку).

3. Було встановлено, що вже за часів Гетьманщини на теренах полків, що згодом утворили Полтавську губернію, існували іконописні осередки у таких містах як Полтава, Кременчук, Переяслав, Миргород, Великі Сорочинці, ймовірно Густинський монастир (Лубенський полк). Наприкінці XIX – на початку XX ст. значним іконописним осередком було місто Переяслав, характерною ознакою ікон цього осередку було застосування чеканки та золота на тлі, використання крапель емалі в декоруванні німбів та полів. До того ж, окремі іконописці працювали в с. Опішня (Терентій Шкляр). Авторкою досліджено особисто виявлений і уведений до наукового обігу іконописний

осередок у с. Манжелія, діяльність якого відбувалась у 1920 рр.

4. У результаті досліджень у музейних зібраннях, приватних колекціях та церквах було виявлено ряд пам'яток, які раніше не були у науковому обігу. Виявлені ікони було поділено на декілька груп за іконографічними типами: ікони Тринітарного догмату, Христологічного, Маріологічного циклу та ікони св. Миколая. За часом створення виявлені пам'ятки було розділено на ікони козацького періоду та ікони XIX – початку XX ст.

Ікони Святої Трійці представлені в іконописі Полтавщини іконографічним типом «Гостинність Авраама». Незважаючи на зміни стилістичних вподобань, цей іконографічний тип чітко простежується в пам'ятках XVII – XVIII ст. (ікони з с. Баришівка та з В. Сорочинців). Ікона з с. Баришівка (Переяславський полк) є найдавнішим зображенням Пресвятої Трійці на Лівобережжі України. Ікони козацької доби мають складну семантику, яка втілена у флоральному декорі (мак, тюльпан, смоква, виноград). Ікони Тринітарного догмату XIX – початку XX ст. виконані у типі «Сопрестолля».

Ікони Ісуса Христа доби Гетьманщини виявлені в Лубенському та Миргородському полках. Найпоширеніші іконографічні типи: «Спас Нерукотворний», «Спас Великий Архієрей», «Христос Пантократор» та сюжет «Розп'яття» із ктиторським портретом. У XIX – на початку XX ст. «Спас Нерукотворний», Христос Пантократор із державою, із державою та скіпетром; Ісус Христос, що благословляє обома руками; Спас Великий Архієрей (у двох варіантах зображення: поясного та тронному). Серед зображень Христа на повний зріст було зафіксовано лише три ікони, які відносяться до різних типів. Одна з них – двофігурне зображення Христа та Богородиці з Немовлям, де Ісуса зображено зі сферою. Друга – ікона-епістилій, де Христа також зображено зі сферою в руках. Третя ікона є місцевим варіантом Малочернечинського Спаса. Окрім цього, виявлено низку ікон, присвячених темі Страсного циклу.

Серед виявлених ікон Божої Матері козацької доби зафіксоване розповсюдження наступних іконографічних типів: «Замилування», «Одигітрія» («Нев'янучий цвіт»), також поширення празникових ікон «Успіння» та

«Покров». У XIX – на початку XX ст. значного поширення набули списки Козельщанської, Каплунівської та Горбанівської ікон Божої Матері. Окрім цього, виявлено низку ікон, присвячених сюжету «Коронування Богородиці». Ці ікони походять здебільшого з інших регіонів, і поширилися на Полтавщині під час військових кампаній (російсько-японська війна, Перша світова війна).

До того ж, було виявлено низку ікон XIX ст., де постать Христа або Божої Матері розміщено в овалі. До цієї групи відносяться й унікальні чумацькі ікони, які були створені на рибі (камбала). Регіональною особливістю цього періоду також є активне застосування різноманітних квіткових орнаментів: гірлянди з дрібних голівок квітів, зображення крупних бутонів з пагонами.

Серед виявлених ікон св. Миколая найстарішою пам'яткою є ікона II половини XVIII ст. (Полтавський художній музеї ім. М. Ярошенка). Особливостями цієї ікони є зображення Нікейського дива, де Богородицю розміщено ліворуч, а Христа праворуч, що ймовірно продиктовано її знаходженням в іконостасі. Серед зразків іконопису XIX ст. були виявлені поясні ікони та зображення на повний зріст. Для полтавських ікон св. Миколая характерним є зображення святого переважно на світлому небесному тлі (хоча, й виявлена невелика група ікон на темному тлі). Особливістю місцевого іконопису є декорування одягу св. Миколая квітковим орнаментом. Переважна більшість виявлених ікон святителя презентують св. Миколая із закритим Євангелієм, виявлені лише окремі приклади ікон святителя, де Євангеліє відкрито. Розташування Євангелія в руках св. Миколая іноді набуває специфічних рис, коли святий нахилиє кодекс у бік себе. Оригінальною рисою Полтавських ікон є порушення принципу ієрархічності образів, у розміщенні постаті св. Миколая в центрі композиції.

5. Встановлено, що у XIX – на початку XX ст. на територію Полтавської губернії завозились ікони з інших регіонів України. Були виявлені ікони з Київщини, Слобожанщини (переважно Борисівського іконописного осередку) та Чернігівщини. Серед виявлених ікон не полтавського походження є ікона-лікувальник борисівського іконописного осередку, на якій присутній

Козельщанський образ Божої Матері (шанований на Полтавщині), що свідчить про виготовлення ікон для Полтавської губернії за її межами.

На початку XX ст. завдяки розповсюдженню поліграфічної продукції відбувається розширення іконографічного репертуару Полтавських майстрів.

6. За результатами дослідження техніко-технологічних особливостей іконопису Полтавщини було виявлено, що другій половині XVII – першій половині XVIII ст. форма іконних дошок була варіативною та залежала від форми іконостасу. Найбільш поширеними були арочні, трапецієподібні та півциркульні форми. Найпоширенішим способом кріплення дошок було застосування двох однобічних або зустрічних шпуг. У XIX на початку XX ст. форми дошок стали менш варіативними, переважно прямокутні іконні щити, арочна форма зберігається для іконостасних ікон. Змін у способі кріплення дошок не спостерігається.

Дослідження фарбового шару ікон XVII – XVIII ст. виявило використання підмальовку, поєднання темперних та олійних фарб, використання чорної фарби для підготовчого малюнку. Використовується розпис по золоту, та продряпування.

У XIX – XX ст. застосовують олійний живопис, зникає декоративне оздоблення тла, натомість з'являється абстрактний фон, пастозне виконання світлових партій та деталей оздоблення одягу. Водночас особливістю ікон Переяславського осередку є застосування золота та чеканки на тлі, використання емалі для декорування німбів та полів.

7. Було встановлено, що провідним майстром монументальних розписів Полтавщини наприкінці XIX – на початку XX ст. був О. Я. Сокіл. До найвідоміших храмів із його розписами належать Сампсоніївська церква в Полтаві та церква Трьох Святителів у Харкові. У процесі дослідження виявлено ще один ансамбль розписів, який, ймовірно, належить пензлю О.Сокола – Богоявленська церква в с.Обознівка (Полтавська обл.).

Храми із розписами О.Сокола були систематизовані за своєю функцією: храм в Обознівці (1901) – сільський парафіяльний, Сампсоніївська церква в

Полтаві (1909) – меморіальний храм, храм Трьох Святителів у Харкові (1915) – монастирське подвір'я (за проектом). Залежно від призначення храму, О.Сокол розробив оригінальні іконографічні програми, де використаний копійно-компелятивний тип (Обознівка), сатириологічний тип з елементами копійно-компілятивного типу (Полтава), патрональний тип (Харків).

8. Дисертація відкриває перспективи подальших досліджень церковного мистецтва Полтавщини, зокрема дослідження монастирської іконописної традиції, особливостей іконостасів та їхніх іконографічних програм тощо.

Список використаних джерел

1. Авула А. І. Сюжети, мотиви та символи "Тернового вінця" в українському живописі XVII–XXI століття : дис. ... д-ра філософії в галузі мистецтвознавства : 023. Київ, 2022. 323 с.
URL: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/handle/123456789/508> (дата звернення: 04.12.2024).
2. Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России: В 15 т. Т. 6 / под ред. Н. Костомарова. Санкт-Петербург, 1869. 300 с.
3. Акуленко В. І. Охорона пам'яток культури в Україні (1917-1990). – Київ, 1991. 274 с.
4. Александрович В. Покров Богородиці: українська середньовічна іконографія. Львів, 2010. 465 с.
5. Береговська К., Бабунич Ю., Павельчук І., Павлова Т., Корнієв, А. Еволюція поглядів С. Гординського на практику і теорію мистецтва наприкінці XX ст. *Salud, Ciencia y Tecnologia*: серія конференцій. Том 3, 6 березня 2024, № 1010
URL: https://www.researchgate.net/publication/381911475_Evolution_of_S_Hordynsky's_views_on_art_practice_and_theory_in_the_late_XX_century
6. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1981. 256 с.
7. Білик С. Апокрифи та гомілії Святих Отців Церкви про Успіння Пресвятої Богородиці та їх вплив на формування іконографії свята. *Історія релігій в Україні* : науковий щорічник. 2018. Вип. 28, ч. 1. С. 83-94.
8. Бобровський Т. А. «Микола Мокрий»: з історії найдавнішого чудотворного образу Софії Київської. *Софійський часопис*. 2019. Вип 3. С. 99–128.
9. Богомолець О. В. Ікони Саваофа: витоки та зміст іконописного образу. *Філософські обрії*. 2017. Вип. 37. С. 168-180.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/FiloFilo_2017_37_17 (дата звернення:

15.03.2024)

10. Бочаров А. Из века в век. Трехсвятительский храм : 1915 – 2015. Харьков; 2015. 40 с.
11. Бурковська Л. Українські ікони «Богородиця Мати Милосердя» (нова іконографічна інтерпретація традиційного сюжету). *Народна творчість та етнологія*. 2021. № 3 (391). С. 50-57.
12. Бюллетень кабінету антропології та етнології ім. Хв. Вовка. – Київ, 1925. № 1. С. 50.
13. Василевська С. Ікона «Старозавітна Трійця». *Волинські єпархіальні відомості*. 2013. №06 (103). С. 2-4.
14. Василевська С. Ікона «Розп'яття». *Волинські єпархіальні відомості*. 2016. № 5 (138). URL: <https://www.pravoslavivolyani.org.ua/stattia/79-ikona-rozpiattia/> (дата звернення: 04.12.2024).
15. Верещагина Н. В. Николай Мирликийский – духовный патрон новообращенного Киева: монография. Одесса: Астропринт, 2012. 224 с.
16. Веселовский А. Н. «Привет», «Из поэтики розы» *Художественно-литературный сборник изд. О-ва вспомоществования нуждающимся ученицам Василеостровской гимназии*. Петербург, 1898. С 1-5.
17. Вигоднік А. Сюжет «Коронування Богородиці» на Волинських іконах XVII XVIII ст. М. V наук. Конф. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*: матеріали V наук. Конф, м. Луцьк 28-29 серпня 1998 р. Луцьк: Надстир'я, ВКМ, 1998. С. 85 – 90.
18. Генеральний опис Лівобережної України 1765–1769 рр.: показчик населених пунктів / уклад.: Л. А. Попова, К. Г. Ревнивцева; ред. І. Л. Бутич. Київ: Центральний держ. історичний архів УРСР, 1959. 185 с.
19. Глок Л. С. Алексей Сокол – загадки и тайны архитектора и художника, прославившего Днепродзержинск. *Событие*: веб-сайт. URL: <http://sobitie.com.ua/dneprodzerzhinsk/aleksey-sokolzaghadki-i-tayni-arhitektora-i-hudozhnika-proslavivsheghodneprodzerz> (дата звернення 15.09.2023)

20. Глок Л. С. Да святится имя ее: муза художника Алексея Сокола. *Літописці Кам'янського*: веб-сайт. URL: <https://lib.kam.gov.ua/da-svyatytsya-ymya-eyo-muza-hudozhnyka-alekseya-sokola> (дата звернення 15.09.2023)
21. Горбатенко Л. П. Асоціативно-образні колірні композиції як самостійний напрям нефігуративного образотворчого мистецтва. *АРТ-платФОРМА*: наук. альманах. Київ, 2021. Вип.3. С. 361-370. URL: <http://art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/view/64/55>
22. Горбатенко Л. П. Музика кольору. *АРТ-платФОРМА*: наук. альманах. Київ, 2022 Вип.1 С. 190-202 URL: <https://art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/view/99/82>
23. Горбатенко Л. П. Принципи побудови асоціативно-образних колірних композицій. *АРТ-платФОРМА*: наук. альманах. Київ: КМА, 2020. Вип.1 2020. С. 238-248. URL: <https://art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/view/18>
24. Грешлік В. Патроцінії церков візантійсько-слов'янського обряду в Східній Словаччині та їхні ікони (вступні зауваження). *Історія релігій в Україні* : наук. щорічник. Львів : Ін-т релігієзнавства-філія Львів. музею історії, 2021. Вип. 21-2. с. 522-530.
25. Джерела з історії Південної України \ ЗНТ ім. Я. Новицького. Запоріжжя: РА «Тандем-У», 2004. Т. 4: православна церква на півдні України (1775 – 1781). Джерела з історії Південної України / Упор. І. Лиман. 560 с.
26. Дионисий Фурноаграфиот. Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иермонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701-1733 год. *Труды Киевской Духовной академии*. Киев: Киевская духовная академия, 1868. № 2. С. 269-315.
27. Дорофієнко І., Міляєва Л., Рутковська О. Сорочинський іконостас. Київ: Родовід, 2010. 168 с.
28. Дрозденко В. Густинський монастир // *Сіверянський літопис*. 1998. № 6. С. 137-140.

29. Жишкович В. Релігійна тема у творчості видатного представника української малярської школи другої половини XVIII – початку XIX ст. Володимира Боровика. *Народознавчі зошити*, 2020. № 4 (154). С. 819–840.
30. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст.: монографія / відпов. ред. Я. П. Запаско; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Київ: Наукова думка, 1988. – 155 с.
31. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 327 с.
32. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. / АН УРСР, Музей етнографії та худож. промислу. Київ: Наук. думка, 1983. 177 с.
33. Жук В. Н. Полтавський Хрестовоздвиженський монастир і пов'язані з ним важливі історичні події: статті з коментарями та фотоілюстраціями. Полтава ; 2007. 246 с.
34. Жук В. Н. Скарби Полтавського древнесховища. Друга Полтавська наук. конф. з історичного краєзнавства: тези допов. і повідомлень. Полтава, 1991. С. 80-81.
35. Жук В. Н. , Сердюк Г. Д. Козельщина. Енциклопедія Сучасної України / ред. Кол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін; НАН України; НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. URL: <https://esu.com.ua/article-8149>
36. Записки о Полтавской губернии Николая Арандаренка, составленные в 1846 году: в 34. Ч. 3. Полтава, 1852. 434 с.
37. Записки Українського наукового товариства дослідження й охорони пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині. Полтава, 1919. Вип. 1. 112 с.
38. Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-Селянського Уряду України. 1926. №32-33. 259 с.

39. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського (далі ІРНБУ). Ф. Х. №31568. Арк.6.
40. Історія. *Обознівська сільська рада. Глобинський район, Полтавська область*: веб-сайт. URL: <https://oboznivka.rada.org.ua/istoriya-09-04-00-28-09-2016/> (дата звернення 20.10.2023)
41. Історія православної церкви в Україні: Збірка наук. праць. Київ: Четверта хвиля, 1997. 292 с.
42. Історія українського мистецтва. У. 5 т. Т.2. Київ: Наукова думка, 1967. 316 с.
43. Касимова І. А. Полтавська учена архівна комісія і збереження пам'яток церковної архітектури. *Козацькі старожитності Полтавщини*: збірник наук. пр. Полтава : Криниця, 1993. Вип І. С. 121-132.
44. Килессо С. К. Создатель памятника «Раскованный Прометей». *Строительство и архитектура*. 1989. № 10. С. 16–17.
45. Клировая книжка Полтавской епархии на 1902 год. Полтава, 1902. 655 с.
46. Ковальова М. М., Федюн Є. Портретні постановки студентів 1950-х – 1980-х років з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. Дрогобич, 2021 Випуск № 42. С. 116 – 128. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/42_2021/part_1/42-1_2021.pdf
47. Колосова В П., Чепіга І. П. Визначна пам'ятка українського письменства / *Климентий Зиновиев. Стихотворения. Приповести посполите* / ред. О. А. Дітель. Київ: Наукова думка, 1971. С. 5-30
48. Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник: Том 1 Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Санкт-Петербург.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1905. 97 с.
49. Кот С. И. Охрана памятников истории и культуры в годы Советской власти. *Историко-культурное наследие Полтавщины*. Киев, 1987. 46 с.

50. Криловець М. Г. Видатний діяч культури та освіти із Чернігівщини. *Література та культура Полісся. Серія "Філологічні науки", № 16.* Ніжин, 2021. Вип 101. С. 192–200.
51. Лабзін В. В. Особливості стилістики Л. І. Спаської у церковному монументальному живописі України: дис. д-ра філософії: 023. Київ, 2023. 297 с. URL: file:///C:/Users/besed/Desktop/матеріали%20до%20статей,%20тез/%D0%9C%D0%B0%D0%BD%D0%B6%D0%B5%D0%BB%D1%96%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%9B%D0%B0%D0%B1%D0%B7%D1%96%D0%BD%20%D0%92.%D0%92._2023a.pdf (дата звернення: 25.09.2024).
52. Ластовський В. В. Історія православної церкви в Україні наприкінці XVII-у XVIII-му ст: історіографічні аспекти: монографія. Київ, 2006. 277 с.
53. Левицька М. Я. Розвиток іконографії непорочного зачаття Богородиці в українському мистецтві XVIII століття. *Народознавчі зошити.* 2023. № 1 (169). С. 163–180.
54. Левицкий О. И. Отчет об осмотре старинных храмов в г. Полтаве и в мм. Богаче и Шишаках, Миргородского уезда. Чтения в историческом обществе Нестора Летописца \ под ред. Н.П. Дашкевич. Кн. 17. Отд. 5. Вып. 3. Киев, 1903. С. 15-43.
55. Лизан И., Новгородов В. Е., Лейбфрейд А. Ю., Денисенко О. И. Трехсвятительская церковь в Харькове. Сведения, мысли, информация по истории и архитектуре. Харьков: Дизайн Имидж Компания, 1999. 88 с.
56. Лисенко П. Історія Баришівської Свято-Троїцької парафії. *Баришівський вісник.* 2022. 10 червня. С. 3.
57. Логвін О. В. Обознівка. *Енциклопедія сучасної України.* / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський та ін., НАН України, НТШ. – Київ, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-75117> (дата звернення 13.10.2023)
58. Логвин Г. Н. По Україні: стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 463 с.

59. Логвин Г. Н. Сильові особливості архітектури й монументально-декоративного мистецтва українського бароко. *Архітектурна спадщина України*. Київ, 1997. Вип. 4. С. 51-59.
60. Логвин Г. Н. Этапы развития и стилевые особенности архитектуры украинского барокко. *Памятники архитектуры Украины*. Киев, 1986. С. 12-41.
61. Макаренко Н. Е. Памятники украинского искусства XVIII века. Санкт-Петербург : Тип. Санкт-Петербург. Градоначальства, 1908. 14 с.
62. Мартинович П., Горленко В. Церкви старинной постройки в Полтавской епархии. *Полтавские епархиальные ведомости*. 1888. №16. – С. 613-626; № 17-18. – С. 643-663.
63. Міляєва Л. С. Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ, 1991. С. 128-134.
64. Моздалевський В. Будівництво церковів в Лубенському Мгарському монастирі в рр.1682-1701. *Наше минуле*. – Київ, 1918. № 3. С. 49-80.
65. Мусієнко П. З далекого минулого. *Мистецтво*. 1962. № 1. С. 195-196.
66. Надь М. Об особенностях иконографического типа Христос, Великий Архиерей в Венгрии. *Икона и образ, иконичность и словесность*/ ред.-сост. В. Лепяхин. Москва: Паломник, 2007. С. 326-344.
67. Нестуля О. О. Біля витоків державної системи охорони пам'яток культури в Україні (Доба Центральної Ради, гетьманщини, Директорії). Київ, Полтава, 1994. 239 с.
68. Нестуля О. О. Документи про пам'яткоохоронну діяльність В. М. Щербаківського у 1917 р. *Полтавський археологічний збірник*. Полтава, 1995. Ч. 4. С. 184-188.
69. Нестуля О. О. Доля церковної старовини в Україні. 1917-1941 рр. Ч. 1: 1917 р.-середина 20-х років. Монографія. Київ, Ін-т історії України НАНУ, 1995. 216 с.

70. Нестуля С. І. Становлення Всеукраїнського Археологічного комітету ВУАН (середина 1920-х років). Полтава, 1997. 98 с.
71. Обознівка. Чудовий храм. *Україна інкогніта*: веб-сайт. URL: <https://ukrainaincognita.com/mista/oboznivka-chudovyy-khram> (дата звернення 23.10.2023)
72. Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2000. 396 с.
73. Оляніна С. В. Архітектурне обрамлення в іконостасі як інструмент коментаря сакрального образу. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*: наук. зб. / Нац. академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ: НАОМА, 2018. Вип. 27. С. 44–49. URL: <https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/article/view/12>
74. Оляніна С. В. Іконостас Вознесенської церкви у містечку Березна: втрачена пам'ятка мистецтва доби Бароко. *Українська художня культура: пам'яткоохоронні проблеми*: зб. наук. пр. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2011. С. 40–103.
75. Оляніна С. В. Іконостас як візія Небесного Єрусалима. *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ: ІПСМ НАМ України, 2019. Вип. 15 (2). С. 46–53. URL: <http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/186126>
76. Оляніна С. В. Квітково-плодові мотиви в декоративному оздобленні іконостасів XVII – першої половини XVIII ст. : типологія, розміщення. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 123-140. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2014_7_23
77. Оляніна С. Мистецтво контрреформації на службі православ'я: Зміни художньої концепції українського іконостаса в другій чверті XVII століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 19. Ч. 2, 2023. С.28-38. URL: <http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/294620>

78. Оляніна С. В. Просторова іконографічна програма українського барокового іконостаса. *Мистецтвознавство України*, № 21, 2021. С. 52–59. URL: <http://mystukr.mari.kyiv.ua/article/view/254672>
79. Оляніна С. В. Типологія форм аканта в орнаментиці іконостасів XVII–XVIII століть. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2013. Вип. 9. С. 262–291.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2013_9_25
80. Оляніна С. В. Український іконостас XVII–XVIII ст.: семантика пластичного образу: дис. ... канд. Мистецтвознавства: 023. Львів, 2020. 626 с.
URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/2020/oliana/web.%20Дисертація%20Оляніна.pdf> (дата звернення: 15.09.2024).
81. Оляніна С. Український іконостас: від функціональної конструкції до архітектурної рами. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 374–378.
URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/issue/view/10066>
82. Оляніна С. В. Утрачені ікони з іконостаса Успенського собору Єлецького монастиря (за світлинами Стефана Таранушенка). *Культурологічна думка*. 2024. №25. С.123–137. URL: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-25-2024-1.110-123>
83. Оніпко Т. В., Оніпко Т. А. Сампсоніївська церква м. Полтави у радянські часи. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*: матеріали дванадцятої міжнародної наук. конф., м. Київ, 28–30 травня 2014 р. – Київ: Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2014. 161–164. URL: <https://dspace.puet.edu.ua/handle/123456789/3408> (дата звернення 17.09.2023)
84. Осадча О. А. Символічний аспект ікони «Преображення Господнього» у контексті ісихатської антропології. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. збірник. Рівне: РДГУ, 2023. Вип. 46 С. 171 – 184. URL: <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/693>

85. Осадча О. Стратегії репрезентації християнських образів і мотивів у мистецтві пізньорадянського Харкова. *Українська культура*. № 71. Харків. 2021. С. 100 – 110. URL: <http://ku-khsac.in.ua/article/view/231680>
86. Отечественные записки: учено-литературный журнал / НЗД. Д. Краевский. Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии Наук, 1845. Т. 42.
87. Памятник архитектуры н. XX в. Богоявленская церковь с. Обозновка, Глобинского района Полтавской области: в 2 т. Том 1: Предварительные работы \ Всесоюзное объединение «Архпроект». Творческая архитектурно-проектная мастерская «Киевархпроект», Киевский филиал. Киев, 1988. 40 с.
88. Памятник архитектуры н. XX в. Богоявленская церковь с. Обозновка, Глобинского района Полтавской области: в 2 т. Том 2: Предварительные работы \ Всесоюзное объединение «Архпроект». Творческая архитектурно-проектная мастерская «Киевархпроект», Киевский филиал. Киев, 1988. 42 с.
89. Павлова Т. В. Український «Авангард» в обкладинках Василя Єрмілова. *HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal*, 2023, № 1. С.16-26. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/HUDPROM-1-2023-PAVLOVA-16-26.pdf>
90. Павлова Т. В. Мистці авангарду в художній школі Харкова: Василь Єрмілов і Борис Косарев. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. №2. С. 71-84. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/v2021-02-04-Pavlova.pdf>
91. Паньок Т. В. Конвергенція слобожанської ікони у процесі становлення барокового іконопису на Україні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2007. № 4. С. 156 – 165.
92. Пархоменко В. Очерк истории переяславско - бориспольской епархии. \ Полтава, 1910. С. 141-142.
93. Плотнікова І. Життєпис Густинського монастиря. *Українознавство*. 2002. Ч. 1-2. С. 210-215.

94. Пляшко Л. Сорочинський іконостас. Ознаки стилю Рококо: мистецтвознавча розвідка. Київ: Українознавство, 2001. 120 с.
95. Полюшко Г. В. Стародавні київські ікони Миколи Мокрого і Миколи Пустинського: пошук утрачених раритетів. *Культурологічна думка*. 2016. № 10. С. 177–188.
96. Пономаревська О. "Народна ікона XIX століття в інтер'єрі дерев'яних храмів Центрального та Лівобережного Полісся." *Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали III міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 22 квітня 2021 р.* Київ: КНУТД, 2021. С. 67-70.
97. Припачкин И. А. Иконография Господа Иисуса Христа. Москва. Паломник, 2001. 224 с.
98. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским: пер. С араб. Г. Муркоса. Москва, 1896-1900. Вып 1-5.
99. Ременяка О. Стилiстичнi особливостi iконопису польсько-українського пограниччя в аксіологічних вимірах католицько-православного протистояння XVI-XVIII ст. *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 234 – 239.
100. Риженко Я. Полтавський державний музей. Історичний нарис. *Збірник, присвячений 35-річчю музею*. Полтава, 1928. Т.І. С. 1-15.
101. Ричка В. За сфабрикованим звинуваченням. *Репресоване краєзнавство*. Київ – Хмельницький, 1991. С. 233-237.
102. Рудинський М. Архітектурне обличчя Полтави. Полтава, 1919. 35 с.
103. Савчук О. Успіння Пресвятої Богородиці у візантійській літургійній традиції: історичний контекст. *Добрий Пастир*: наук. вісник Івано-Франківської академії Івана Золотоустого, УГКЦ. Богослов'я. Філософія. Історія. 2018. Вип. 12-13. С. 74 – 84.
104. Свистун Д. О. Ікона «Коронавание Пресвятой Богородицы»: иконографический и реставрационный аспекты. *Пам'ятокознавчі погляди молодих вчених XXI ст.* 2013. № 3. С. 44.

105. Семикин М. Об охране памятников деревянного церковного зодчества и предметов церковной старины. *Бюллетень губерніального відділу народної освіти на Полтавщині*. 1922. № 3. С. 29-31; № 5 – 6. С. 35-37.
106. Скабалланович М. Успение Пресвятой Богородицы. Київ,: Пролог, 2004. 159 с.
107. Смоліна О. О. Місцевошановані ікони як головні святині монастирів Слобожанщини II половина XVII - початок XX ст. і твори мистецтва. *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2004. № 7. С. 89-102.
108. Соколова Д.К. Дві ікони з села Манжелія: ікони невідомого іконописного осередку Полтавщини першої чверті XX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дорогобич, 2024. Вип. 79, том 2. С. 114-120.
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-17>
109. Соколова Д.К. Іконографічний аналіз ікони «Спас Великий Архієрей». *Десяті Платонівські читання* : тези доп. міжнародної наук. конф, м. Київ, 2022 р. Львів-Торунь, 2022. С. 90–91. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-40>
110. Соколова Д.К. Іконографічний тип «Коронування Богородиці» на території Полтавщини. *Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: національна специфіка та європейський контекст*: тези доп. наук.-практ конф., м. Львів. 2025.
111. Соколова Д.К. Образи Святої Трійці та Бога Отця на території Полтавщини: «Новозавітна Трійця» у іконографічному типі «Сопрестолля». *Слобожанські читання*: тези доповідей учасників XXVIII міжнародної наук. конф., м. Харків: Курсор, 2024. С. 126-128.
112. Соколова Д.К. Особливості ікон Святої Трійці Миргородського та Переяславського полків XVII – XVIII століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 4 С. 134–140.
<https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.19>
113. Соколова Д.К., Антоненкова Н.О. Богоявленська церква в с. Обознівка Глобинського району. Проблема збереження та реставрація храму.

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: національна специфіка та європейський контекст: зб. тез доповідей наук.-практ. конф. Присвяч 200-літтю ЛНТМ ім. Б.Г. Возницького, м. Львів, 2023. С 292-301.

114. Соколова Д.К., Антоненкова Н.О. Розробка методики реставрації творів з пошкодженням фарбового шару, спричиненого термічними чинниками. *Пам'яткознавчі погляди молодих вчених*. Харків, 2021. Вип. 7. С. 27–34.
115. Соколова Д.К., Шуліка В.В. Іконографічні програми монументальних розписів О.Я. Сокола у храмах Харківщини та Полтавщини. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 5. С. 133–144.
<https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.15>
116. Соколюк Л. Д., Стешенко С. Монументально декоративний розпис у храмах Харківщини доби модерну (особливості образно пластичної мови). *ХУДПРОМ: Український журнал дизайну і мистецтв*. 2022. №1. С. 73-86.
117. Справочная клировая книга по Полтавской епархии на 1912 год. Полтава, 1912. 303 с. URL: <http://histpol.pl.ua/ru/component/content/article?id=12612> (дата звернення: 18.09.2024).
118. Степовик Д. В. Історія української ікони Х—XX століть. Київ: Либідь, 2004. 440 с.
119. Степовик Д. В. Пам'ятки мистецтва. *Ніжинська старовина*. 2007. Вип. 5 (8). С. 151–154.
120. Стешенко С. В. Олексій Якович Сокіл (1870–1939) як іконописець. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2017. Вип. 1. С. 127-136. URL: <file:///C:/Users/Service%20Master/Desktop/%D0%A1%D0%BE%D0%BA%D1%96%D0%BB/%D0%A1%D1%82%D0%B5%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.%20%D0%A1%D0%BE%D0%BA%D1%96%D0%BB%D1%8F%D0%BA%D1%96%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0>

[%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%86%D1%8C.pdf](#) (дата звернення 10.07.2023)

121. Судиенко М. О. Материалы для отечественной истории. Киев, 1853. Т. 1. Вып. 1-3.
122. Таранушенко С. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. Повна редакція. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2017. 896 с.
123. Таранушенко С. Український іконостас. *Записки НТШ*. Том 227: Праці Секції мистецтвознавства / Олег Купчинський та ін., Львів, 1994. С. 141-170.
124. Тарасенко О. Святитель Феодосій Чернігівський. *Чернігів: історія міста в історіях людей* / За ред. І.В. Кондратьєва. Чернігів: Видавець Лозовий В. М., 2017. С. 43–52.
125. Тимковский И. Ф. Моё определение на службу. *Москвитянин*, 1842. Т. 5, С. 22-28.
126. Ткаченко Н., Прокопенко К. Переяславський іконописець Василь Корнійович Руденко та його роботи у фондovій колекції Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». *Наукові записки НІЕЗ «Переяслав»*. 2017. Вип. 12 (14). С. 474–480.
127. Тригубенко В. Світанок над сутінками. *Старожитності*. 1993. № 2. С. 24.
128. Тропар. *Літературознавча енциклопедія*: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Т. 2: М – Я. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 503-504.
129. Труды XIII Археологического съезда в Екатеринославе. 1905. Т. 2: Протоколы. Москва, 1908. 195 с.
130. Український іконопис XII-XIX ст. з колекції НХМУ: альбом / авт. ст. Л. Членова; упоряд. Ю. Литвинець. Хмельницький: Галерея; Київ: Артанія Нова, 2005. 254 с.
131. Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України: історичний нарис. Київ: Либідь, 2002. 326 с.

132. Халебський Павло. Україна - земля козаків: подорож. щоденник / упоряд. М. Рябий. Київ: Ярославів Вал, 2009. 293 с.
133. Хребтенко М. С. Іконопис Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої пол. XVIII ст. Особливості техніки, технології та реставрації: дис... канд. філософ. наук: 023. Київ, 2021. 200 с.
134. Цитович Г. А. Храмы армии и флота (состоящие в ведомстве Протопресвитера военного и морского духовенства): историко-статистическое описание. В 2-х ч. Пятигорск: Типо-литография А. П. Нагорова, 1913. 560 с.
135. Шамраєва А., Юрченко С. Покровська церква в Сулімівці на Київщині. *З історії української реставрації*. Київ: Українознавство, 1996. С. 94-97.
136. Щербаківський В. Матеріали до вивчення Полтавщини. З записної книжки подорожнього. *Записки Українського наукового товариства дослідження й охорони пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині*. Полтава, 1919. Вип. 1. С. 106-109.
137. Щербаківський В. Матеріали до історії українського мистецтва. Іконостас церкви Гетьмана Данила Апостола в с. Сорочинцях. *Праці Українського Історично-Філологічного Товариства в Празі*. Т. 5. Прага, 1944. 238 с.
138. Шуліка В. В., Долуда А. О. Росписи Свято-Петропавловського храму Старо-Харьковського монастиря. *Могиланські читання*. 2013. С. 37 – 44.
139. Шуліка В. В. Ікони-лікувальники в сюжетному репертуарі борисівських іконописців. *Могиланські читання*. Київ, 2019. С. 249-254.
140. Шуліка В. В. Ікони Пресвятої Трійці в Слобожанському іконостасі першої половини XVIII століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. №6. С. 106–111.
141. Шулика В. В. Образы Пресвятой Троицы и Бога Отца в иконописи Слободской Украины втор. пол. XIX – нач. XX ст. *Наукова конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи у 2007/2008 н. р.: збір. мат.* Харків, 2008. С. 167–170.

142. Шулика В. В. Образ св. Николая Чудотворца на Слобожанщине. *Волинська ікона: дослідження та реставрація: матеріали 19 міжнародної наук. конф., м. Луцьк, 24-25 жовтня 2012 р. № 19. С. 73–80.*
143. Шулика В. В. Поясні ікони Пресвятої Богородиці в намісному ярусі Слобожанського іконостаса XVII – початку XIX століття. *Культурологічна думка. 2016. № 9. С. 113-122.*
144. Шулика В. В. Пітер Пауль Рубенс, Луцій Анней Сенека, «Африканський рибалка» та Малочернечинська ікона Ісуса Христа. *Волинська ікона: дослідження та реставрація: матеріали 29 міжнародної наук. конф., присвяч. 30-річчю музею волинської ікони, м. Луцьк, 10-20 жовтня 2023 р. Луцьк, 2023. С. 75–91.*
145. Шулика В. В., Радченко Я. Переяславський іконописний осередок кінця XIX – початку XX ст.: технологічні та художні особливості. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 19-20 вересня 2024 р. Київ, 2024. С. 254–263.*
146. Шулика В. В. Спас Великий Архирей в іконописи старообрядцев-липован второй половины XIX–начала XX века. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2014. № 4-5 С. 123-128.*
147. Шулика В. В. Тронные образы Христа в иконописи Слобожанщины второй половины XIX-нач. XX ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2008. № 4. С. 120-128.*
148. Шулика В. В. Українська ікона: Слобода Борисівка кінця XIX – початку XX століть: альбом / проект, упорядник ієродиякон Януарій (Гончар). Київ: Майстер Книг, 2019. 660 с.
149. Шулика В. В. Церковная живопись Слобожанщины середины XIX – начала XX века: иконография, стилистика, технико-технологические особенности. Дис... канд. Искусствоведения: 17.00.05. Харьков, 2009. 229 с.
150. Шулика В. В. Церковний живопис Слобожанщини середини XIX –

початку XX століття: іконографія, стилістика, техніко-технологічні особливості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавств.: 08.01.2010. Харків, 2010. 21 с.

151. Alberto Gutiérrez T. Formoso. (2020). *Nuestra Señora del Refugio de Pecadores*. Catholic.net.
URL: <https://es.catholic.net/op/articulos/62612/cat/727/nuestra-senora-del-refugio-de-pecadores.html#modal> (дата звернення: 07.01.2025)
152. Elizabeth Struthers Malbon. (1990). *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
153. Kovalova M. M., Alforova Z., Sokolyuk L., Chursin O., & Obukh L. (2022). The digital evolution of art: current trends in the context of the formation and development of metamodernism. *Amazonia Investiga*, 11, (56), 114-123.
URL: <https://amazoniainvestiga.info/index.php/amazonia/article/view/2118>
154. Kovalova M. M., Doluda A., Tekhov M., Antonenkova N. (2021). Icon-painting with time transgressive laers in Sloboda Ukraine in the centuries. *International Journal of Conservation Science*, 12, № 3, 477-492.
URL: http://ijcs.ro/public/IJCS-21-36_Doluda.pdf
155. Kovalova M., Nestierova Y., Chursin O., Nimylovych O., & Alforof, A. (2024). The Role of Artistic Practice and Practical Experience in Higher Art Education: Analysis of Methodologies and the Structure of Practical Courses. *Journal of Curriculum and Teaching*, 13, 3, 159–169. URL: [DOI: https://doi.org/10.5430/jct.v13n3p159](https://doi.org/10.5430/jct.v13n3p159)
156. Maspero, G. (2020). La Processione Dello Spirito Santo da Origene a Gregorio di Nazianzo: La Tensione Ermeneutica Nella Discussione Sul Filioque. In: A. Bucossi & A. Calia (Eds.), *Contra Latinos et Adversus Graecos: The Separation between Rome and Constantinople from the Ninth to the Fifteenth Century*, 286, (pp. 31-64).
157. Olianina, S. (2020). Carved angels at the doors to paradise sculptural decorations of Ukrainian baroque iconostases as visual preaching.

ICONOGRAPHICA. Studies in the History of Images, 19, 66-77. Firenze.

URL: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.10>

158. Osadcha, O. A., Varyvonchyk, A. V., Kdyrova, I. O., Grynysyna, M.O. & Yur, M.V. (2022). European Experience in Implementing Innovative Educational Technologies in the Field of Culture and the Arts: Current Problems and Vectors of Development. *IJCSNS International Journal of Computer Science and Network Security*, 22, 5, 39–48.
URL: http://paper.ijcsns.org/07_book/202205/20220507.pdf
159. Pantelia, M. C. (Ed.). (2022). *Thesaurus Linguae Graecae: A Bibliographic Guide to the Canon of Greek Authors and Works*. University of California Press.
160. Waggoner, B. (2017). *Sagas of Imagiead_A Medieval Icelandic Rer*. United States: Troth, Incorporated.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

СОКОЛОВА ДАРИНА КОСТЯНТИНІВНА

УДК 75.03(477.53)«188/19»

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЦЕРКОВНИЙ ЖИВОПИС ПОЛТАВЩИНИ XVII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ:
СТИЛІСТИКА, ІКОНОГРАФІЧНІ ТА ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ**

ДОДАТКИ

Спеціальність 023 — Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня Доктора філософії (Ph. D)

Науковий керівник:

Шуліка Вячеслав Вікторович

Кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків — 2025

ДОДАТОК А
Список ілюстрацій

Список ілюстрацій

Ілюстрації до другого розділу

Загальний розвиток іконопису на Полтавщині (XVII – початок XX ст.)

1. Гетьманщина і сусідні території XVIII—XIX ст.
2. Карта Полтавської губернії (1900 р.). Картографічний завод А.Ільїна (Санки-Петербург). Укладач – Микола Кудрявцев.

Іконописні осередки на території полтавщини кінця XIX – початку XX ст.

(Манжелія, Опішня)

3. Невідомий майстер. Св. Феодосій Углицький. Дошка, олія, золото. Початок XX ст. Церква Архангела Михаїла, с. Манжелія, Кременчуцький р-н Полтавської обл. Фото Д. Соколової
4. Невідомий майстер. Різдво Богородиці. Дошка, олія, золото. 1926 р. Церква Архангела Михаїла, с. Манжелія, Кременчуцький р- р-н Полтавської обл. Фото Д. Соколової
5. Невідомий майстер. Різдво Богородиці. Дошка, олія, золото. 1926 р. Деталь. Фото Д. Соколової
6. Св. Феодосій Чернігівський. Хромолітографія видання Є. Фесенко, Одеса, 1898 р.
7. Різдво Богородиці. Хромолітографія видання Є. Фесенко, Одеса, 1895 р.
8. Св. Феодосій Чернігівський. Друк на металі, фірма Жеко, москва, початок XX ст.
9. Св. Феодосій Чернігівський. Хромолітографія видання Є. Фесенко, Одеса, 1897 р.
10. Автор Терентій Шкляр. Св. Феодосій Чернігівський. Дошка, олія. Опішня, 1897 р., Полтавський художній музей ім. Миколи Ярошенка. Фото В. Шуліки
11. Автор Терентій Шкляр. Св. Феодосій Чернігівський. Дошка, олія. Опішня, 1897 р., Фрагмент. Фото В. Шуліки

Ікони Тринітарного догмату на території Полтавщини
Ікони Трійці періоду Гетьманщини (Миргородський та Переяславський полки)

12. Пресвята Трійця (Гостинність Авраама). С. Баришівка. Др. пол. XVII ст. (ХХМ)
13. Пресвята Трійця (Гостинність Авраама). Ікона з іконостаса Преображенської церкви у Великих Сорочинцях. Початок 30-х рр. XVIII ст.

Ікони Трійці XIX – початку XX ст.

14. Пресвята Трійця. Свято-Миколаївський храм с. Руський Орчик (зараз Харківська обл.). Фото з архіву кафедри РЕТМ
15. Пресвята Трійця. Поч. XX ст. Борисівський осередок. Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
16. Пресвята Трійця. Поч. XX ст. Троїцька церква, м. Лубни. Фото Д. Соколової.
17. Пресвята Трійця. Поч. XX ст. Троїцька церква, м. Кременчук. Фото Д. Соколової.
18. П.П. Рубенс «Бог Отець і Христос зі св. апл. Павлом та Іваном» 1616–1617 рр. (Палац-музей, м. Веймар, ФРН)
19. Пресвята Трійця. Поч. XX ст. Борисівський осередок. Успенська церква, м. Полтава. Фото Д. Соколової.
20. Пресвята Трійця. Поч. XX ст. Борисівський осередок. Свято-Миколаївський собор, м. Кременчук. Фото Д. Соколової.
21. Пресвята Трійця. Поч. XX ст. Борисівський осередок. Художня галерея, м. Лубни. Фото Д. Соколової.
22. Пресвята Трійця. Успенська церква м. Полтава. Чернігівське Полісся (?). Фото Д. Соколової.
23. Пресвята Трійця. Успенська церква м. Полтава. Чернігівське Полісся (?). Фрагмент. Фото Д. Соколової.

Христологічні сюжети на території Полтавщини

Ікони Христа періоду Гетьманщини (Лубенський та Миргородський полки)

24. Розп'яття з портретом Леонтія Свічки (?). Кінець XVII ст. Вознесенська церква с. Олексіївка Лубенського повіту (тепер Гребінківського району Полтавської області). (НХМУ)
25. Спас Нерукотворний. 30-ті рр. XVIII ст. ». З іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці.
26. Христос Пантократор. 30-ті рр. XVIII ст. ». З іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці.
27. Спас Великий Архієрей. 30-ті рр. XVIII ст. ». З іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці.
28. Іконостас Мгарського монастиря (1762-1765) (Спас Великий Архієрей) (фото С. Таранушенка)

Ікони Христа XIX – початку XX ст.

29. Спас Нерукотворний. Друга половина XIX ст. Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
30. Пантократор із державою. Середина XIX ст. с. Демки Полтавської губернії. Колекція етнографічного музею Санкт-Петербурга (РФ).
31. Пантократор із державою та скіпетром. XIX ст. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Фото В.В. Шуліки.
32. Пантократор із державою та скіпетром. XIX ст. Приватна колекція (м. Київ). Фото В.В. Шуліки.
33. Гравюра Вільгельма Гондіуса, 1651 р.
34. Богоматір, притулок грішників, , середина – кінець XIX ст.
35. Ікона-епістилій (середина XIX ст.) Меморіальний музей-садиба Пошивайлів в Опішні. Фото В.В. Шуліки.

36. Ісус, що благословляє обома руками. Успенський храм (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
37. Двофігурна ікона (кінець XIX ст.). Успенський храм (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
38. Ікона-епістилій (початок XX ст.). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
39. Малочернечинський образ Христа (початок XX ст.). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
40. Малочернечинський образ Христа (початок XX ст.). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фрагмент. Фото Д. Соколової.
41. Спас великий Архієрей (середина XIX ст.). Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки.
42. Спас великий Архієрей (середина XIX ст.). Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Тильна сторона. Фото В.В. Шуліки.
43. Спас Великий Архієрей (кінець XIX ст.). Свято-Миколаївський храм с. Руський Орчик. Фото Д. Соколової.
44. Цар Царів. Свято-Миколаївський храм с. Руський Орчик. Фото з архіву кафедри РЕТМ.
45. Вхід Господній до Єрусалиму (початок XX ст.). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
46. Вхід Господній до Єрусалиму (початок XX ст.). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фрагмент. Фото Д. Соколової.
47. Моління про чашу (друга половина XIX ст.). Церква Архангела Михаїла, с. Манжелія. Фото Д. Соколової.
48. Христос Цар Юдейський. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки.

49. Христос Цар Юдейський. Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
50. Христос Цар Юдейський. Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фрагмент. Фото Д. Соколової.
51. Несення хреста. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки.
52. Несення хреста. Національний музей-заповідник українського гончарства (с. Опішня). Фото В.В. Шуліки.
53. Розп'яття (перша половина XIX ст.). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
54. Розп'яття (друга половина XIX ст.). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
55. Зняття з хреста. Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
56. Зняття з хреста. Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фрагмент. Фото Д. Соколової.
57. Зняття з хреста. (перша половина XIX ст.). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішні. Фото В.В. Шуліки.
58. Христос у гробі (початок XX ст.). Свято-Миколаївський собор, м. Кременчук. Фото Д. Соколової.
59. Воскресіння Христа (початок XX ст.). Успенський храм (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
60. Вознесіння Христа (перша половина XIX ст.). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря, м. Полтава. Фото Д. Соколової.
61. Вознесіння Христа. Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.

62. Вознесіння Христа. (друга половина XIX ст.). Троїцька церква, м. Кременчук. Фото Д. Соколової.

Ікони Маріологічного циклу на території Полтавщини

Ікони Богородиці періоду Гетьманщини (XVIII ст.)

63. Нев'янучий цвіт (тип Одигітрія) (перша половина XVIII ст.). Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки
64. Нев'янучий цвіт (тип Одигітрія) (перша половина XVIII ст.). Тильна сторона. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки
65. Нев'янучий цвіт (тип Одигітрія). 30-ті рр. XVIII ст. З іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці.
66. Одигітрія (друга половина XVIII ст.). Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки.
67. Одигітрія (друга половина XVIII ст.). Тильна сторона. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки
68. Одигітрія (друга половина XVIII ст.). Приватна колекція, реставраторка О. Гранько, м. Полтава. Фото Д. Соколової.
69. Покров Богородиці (30-ті рр. XVIII ст.). З іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці.
70. Покров Богородиці (1739–41 рр.). Покровська церква с. Сулимівка, Полтавська губернія. (НХМУ).
71. Покров Богородиці (середина XVIII ст.). Полтавщина. (НХМУ)
72. Успіння Пресвятої Богородиці (1755 р.). Переяславський полк. (НХМУ)
73. Успіння Пресвятої Богородиці (друга половина XVIII ст.). Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки.

Ікони Богородиці XIX ст. – початку XX ст.

74. Ікона Богородиці (середина XIX ст.). с. Демки Полтавської губернії. Колекція етнографічного музею Санкт-Петербургу (РФ).
75. Козельщанська Богородиця (друга половина XIX ст.). Церква Архангела Михаїла, с. Манжелія (Кременчуцький р-н Полтавської обл.). Фото Д. Соколової.
76. Козельщанська Богородиця (друга половина XIX ст.). Національний музей-заповідник Пошивайлів в Опішні. Фото В.В. Шуліки
77. Горбанівська ікона Богородиці (друга половина XIX ст.). Воздвиженський собор Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
78. Каплунівська ікона Божої Матері (початок XIX ст.). Воздвиженський собор Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
79. Коронування Богородиці (середина сер. XIX ст.). Середня Наддніпрянщина. Полтавському художньому музеї ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки.
80. Коронування Богородиці. Свято-Успенський собор (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
81. Коронування Богородиці. Церква Пресвятої Трійці Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
82. Коронування Богородиці. Музей-садиба Пошивайлів в Опішному. Полтавщина (?). Фото В.В. Шуліки.
83. Порт-Артурська ікона Божої Матері. Хрестовоздвиженський монастир (м. Полтава). Фото Д. Соколової.
84. Божа Матір Всіх Скорботних радість (Охтирська). Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки.
85. Божа Матір Всіх Скорботних радість (Охтирська). Полтавщина
86. Божа Матір Всіх Скорботних радість (Охтирська). Полтавщина

87. Іверська ікона Богоматері (1879). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фото Д. Соколової.

Образ Святого Миколая на території Полтавщини (XVIII — початок XX ст.)

88. Св. Миколай (друга половина XVIII ст.). Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки.
89. Св. Миколай (друга половина XVIII ст.). Тильна сторона. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки.
90. Св. Миколай. Успенська церква м. Полтава. Фото Д. Соколової.
91. Св. Миколай. Крипта Хрестовоздвиженського монастиря, м. Полтава. Фото Д. Соколової.
92. Св. Миколай. Художня галерея Лубенського краєзнавчого музею ім. Г. Я. Стеллецького. Фото Д. Соколової.
93. Св. Миколай. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки.
94. Св. Миколай. Успенська церква м. Полтава. Фото Д. Соколової.
95. Ікона-епістилій. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки.
96. Ікона-епістилій. Фрагмент. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки.
97. Дводільна ікона св. Миколай, св. велк. муч. Дмитрій Солунський. Мгарський Спасо-Преображенський монастир м. Лубни. Фото Д. Соколової.
98. Св. Миколай. Художня галерея Лубенського краєзнавчого музею ім. Г. Я. Стеллецького. Фото Д. Соколової.
99. Св. Миколай. Богоявленська церква с. Обознівка Кременчуцького р-ну. Фото Д. Соколової.

100. Св. Миколай. Свято-Миколоївський собор м. Кременчук. Фото Д. Соколової.
101. Св. Миколай. Троїцька церква м. Кременчук. Фото Д. Соколової.
102. Ікона-«лікувальник». Троїцька церква м. Лубни. Фото Д. Соколової.
103. Ікона-«лікувальник». Успенська церква м. Полтава. Фото Д. Соколової.
104. Св. Миколая. Меморіальний музей-садиба Пошивайлів в Опішні. Київщина. Фото Д. Соколової.
105. Ікона-епістилій. Церква Архангела Михаїла с. Манжелія Кременчуцький р-н. Фото Д. Соколової.
106. Ікона-епістилій. Фрагмент. Церква Архангела Михаїла с. Манжелія Кременчуцький р-н. Фото Д. Соколової.
107. Св. Миколай. Нижній храм Хрестовоздвиженського монастиря, м. Полтава. Фото Д. Соколової.
108. Св. Миколай. Художня галерея Лубенського краєзнавчого музею ім. Г. Я. Стеллецького. Фото Д. Соколової.

Ілюстрації до третього розділу

О.Я. Сокіл: іконографічні програми монументальних розписів

109. О.Сокіл. Стрітєння, Богоявлення. Розписи Сампсоніївської церкви, м. Полтава (1909). Фрагменти розписів арок. Фото Д. Соколової.
110. О.Сокіл. Воскресіння Христа. Розписи Сампсоніївської церкви, м. Полтава (1909). Фото Д. Соколової.
111. Розпис в консі. О.Сокіл. Пантократор. Розписи Сампсоніївської церкви, м. Полтава (1909). Розпис в наві. Фото Д. Соколової.
112. О.Сокіл. Святі Елена, Ольга, Князь Гліб. Розписи Трьохсвятительської церкви, м Харків (1915). Фото Д. Соколової.
113. О.Сокіл. Голуб Ноя. Розписи Трьохсвятительської церкви, м Харків (1915). Розпис у західному склепінні. Фото Д. Соколової.
114. О.Сокіл. Пантократор. Розписи Трьохсвятительської церкви, м Харків (1915). Розпис в наві. Фото Д. Соколової.

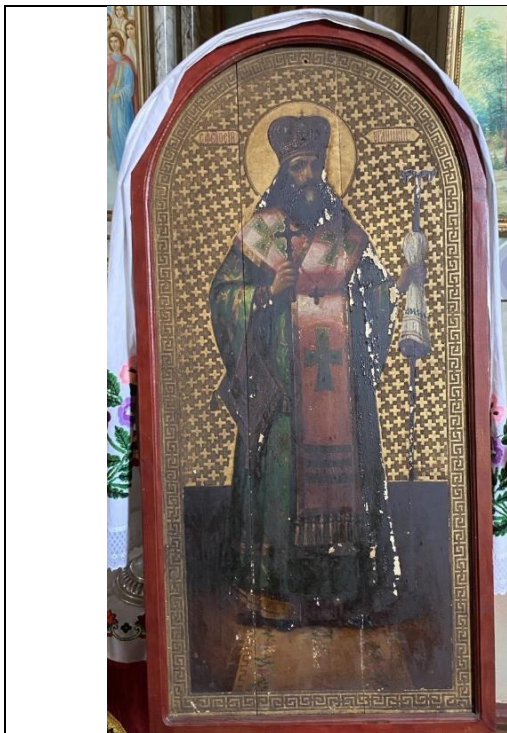
115. О.Сокіл, О. Мурашко. Пантократор. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901). Розпис нави. Фото Д. Соколової.
116. О.Сокіл, О. Мурашко. Страшний суд; Христос, якого несуть херувими. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901). Фрагменти розписів західної арки та стелі над входом. Фото Д. Соколової.
117. О.Сокіл, О. Мурашко. Святий Мефодій. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901). Розпис південної стіни притвору. Фото Д. Соколової.
118. О.Сокіл, О. Мурашко. Святий Кирил. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901). Розпис північної стіни притвору. Фото Д. Соколової.
119. О.Сокіл, О. Мурашко. Свята Ольга. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901). Фрагмент розпису східної арки. Фото Д. Соколової.
120. О.Сокіл, О. Мурашко. Святий Володимир. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901). Фрагмент розпису східної арки. Фото Д. Соколової.

ДОДАТОК Б

Альбом ілюстрацій

2. Карта Полтавської губернії (1900 р.)

Іконописні осередки на території полтавщини кінця XIX – початку XX ст. (Манжелія, Опішня)



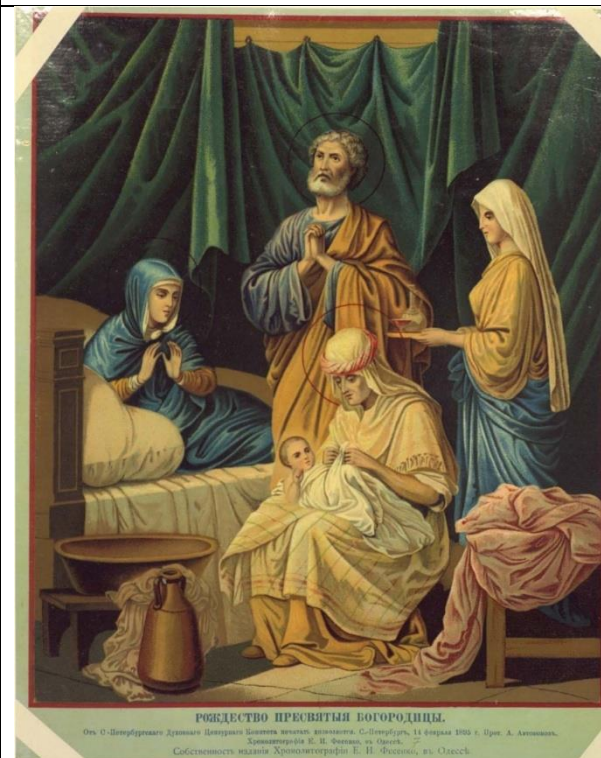
3. Невідомий майстер. Св. Феодосій Углицький. Початок XX ст.



4. Невідомий майстер. Різдво Богородиці. 1926 р.



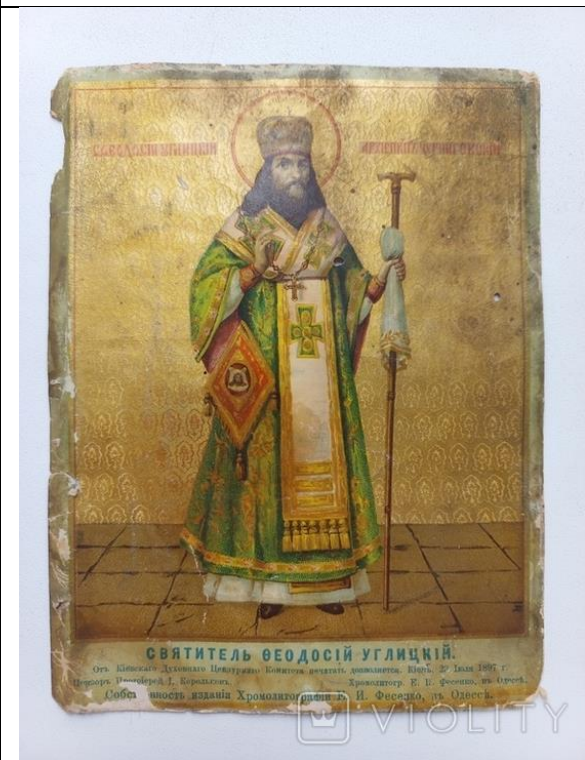
5. Невідомий майстер. Різдво Богородиці.
1926р. Фрагмент



6. Св. Феодосій Чернігівський. Хромолітографія
видання Є. Фесенко, Одеса, 1898 р.



7. Різдво Богородиці. Хромолітографія
видання Є. Фесенко, Одеса, 1895 р.

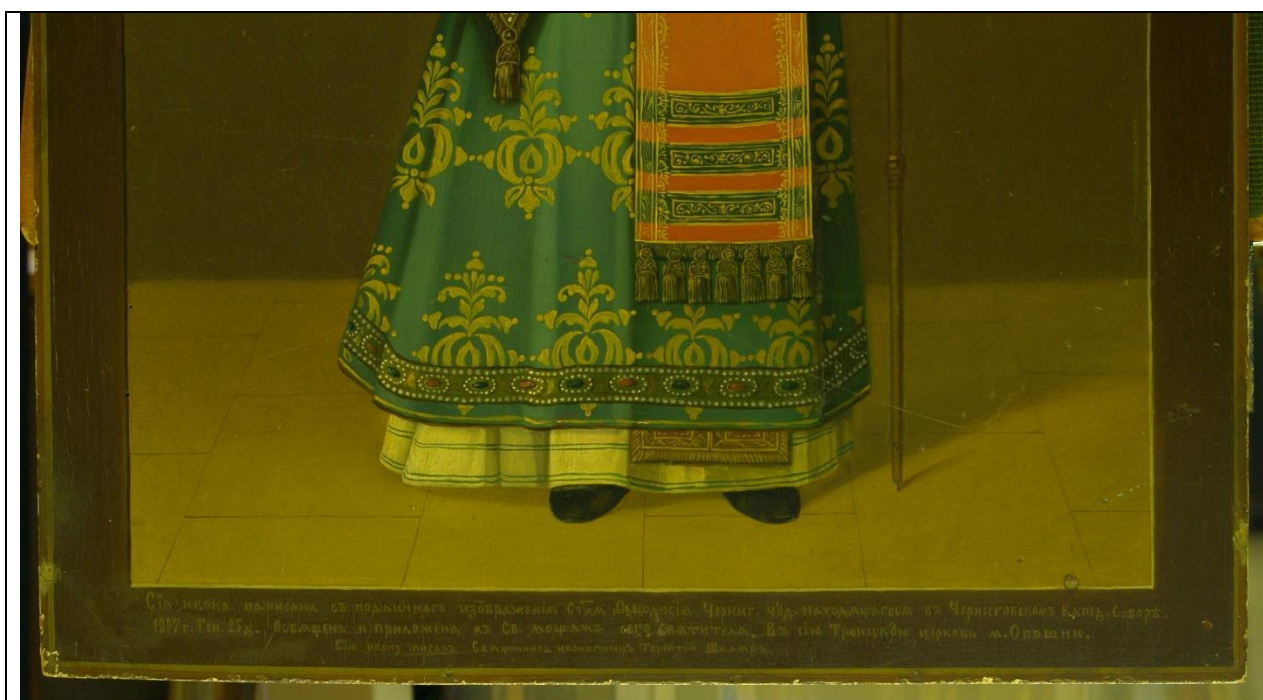


8. Св. Феодосій Чернігівський. Друк на металі,
фірма Жеко, москва, початок XX ст.



9. Св. Феодосій Чернігівський.
Хромолітографія видання Є. Фесенко, Одеса,
1897 р.

10. Автор Терентій Шкляр. Св. Феодосій
Чернігівський. Дошка, олія. Опішня, 1897 р.,
Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка.



11. Автор Терентій Шкляр. Св. Феодосій Чернігівський. Фрагмент

Ікони Тринітарного догмату на території Полтавщини Ікони Трійці періоду Гетьманщини (Миргородський та Переяславський полки)

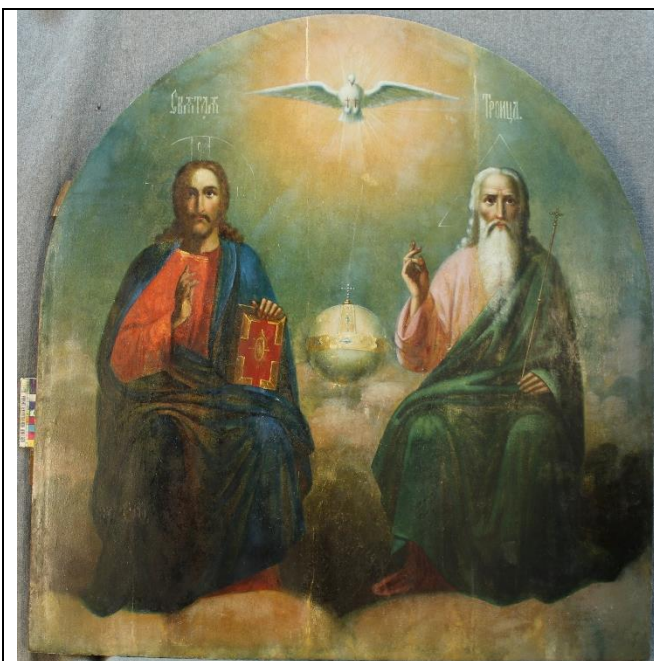


12. Пресвята Трійця (Гостинність Авраама). С. Баришівка. Др. пол. XVII ст. (XXM)



13. Пресвята Трійця (Гостинність Авраама). Ікона з іконостаса Преображенської церкви у Великих Сорочинцях. Початок 30-х рр. XVIII ст.

Ікони Трійці XIX – початку XX ст.



14. Пресвята Трійця. Свято-Миколаївський храм
с. Руський Орчик



15. Пресвята Трійця. Поч. XX ст.
Борисівський осередок



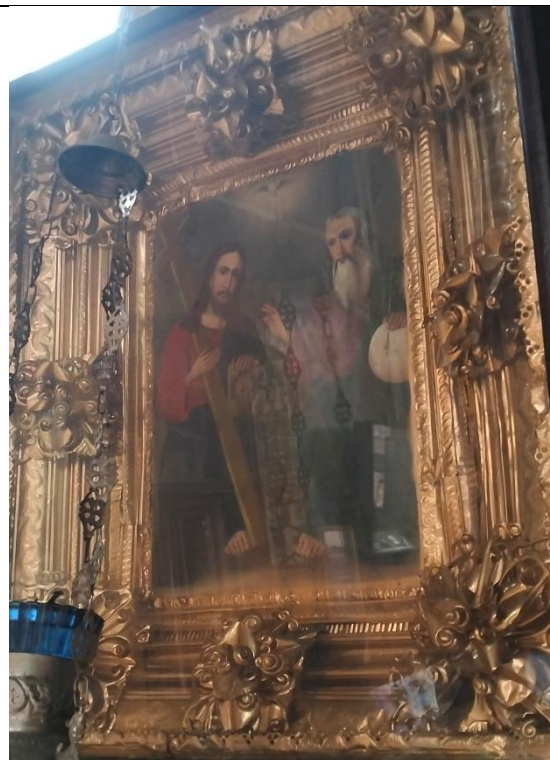
16. Пресвята Трійця. Поч. XX ст. Троїцька
церква, м. Лубни.



17. Пресвята Трійця. Поч. XX ст. Троїцька
церква, м. Кременчук.



18. П.П. Рубенс «Бог Отець і Христос зі св. апл. Павлом та Іваном» 1616–1617 рр. (Палац-музей, м. Веймар, ФРН)



19. Пресвята Трійця. Поч. XX ст. Борисівський осередок. Успенська церква, м. Полтава



20. Пресвята Трійця. Поч. XX ст. Борисівський осередок. Свято-Миколаївський собор, м. Кременчук



21. Пресвята Трійця. Поч. XX ст. Борисівський осередок. Художня галерея, м. Лубни



22. Пресвята Трійця. Успенська церква м. Полтава.
Чернігівське Полісся (?)



23. Пресвята Трійця. Успенська церква м.
Полтава. Чернігівське Полісся (?). Фрагмент

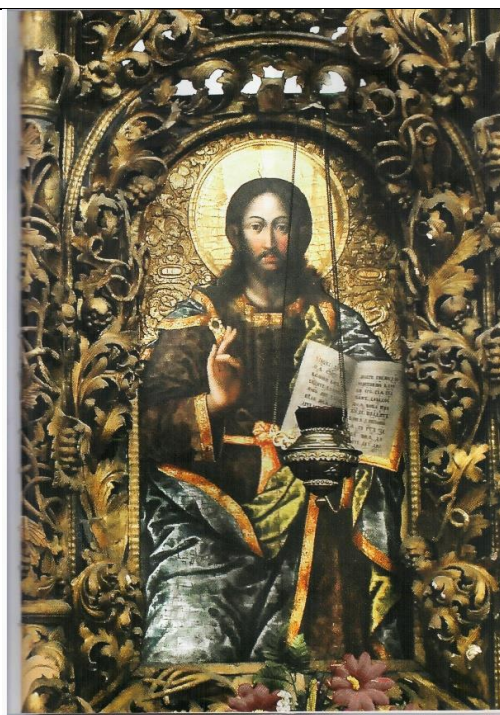
Христологічні сюжети на території Полтавщини
Ікони Христа періоду Гетьманщини (Лубенський та Миргородський
полки)



24. Розп'яття з портретом Леонтія Свічки (?).
 Кінець XVII ст. Вознесенська церква с.
 Олексіївка. (НХМУ)



25. Спас Нерукотворний. 30-ті рр. XVIII ст. З
 іконостасу Спасо-Преображенської церкви
 с.Великі Сорочинці



26. Христос Пантократор. 30-ті рр. XVIII ст. З
 іконостасу Спасо-Преображенської церкви
 с.Великі Сорочинці



27. Спас Великий Архієрей. 30-ті рр. XVIII ст. З
 іконостасу Спасо-Преображенської церкви
 с.Великі Сорочинці



28. Іконостас Мгарського монастиря (1762-1765) (Спас Великий Архієрей) (фото С. Таранушенка)

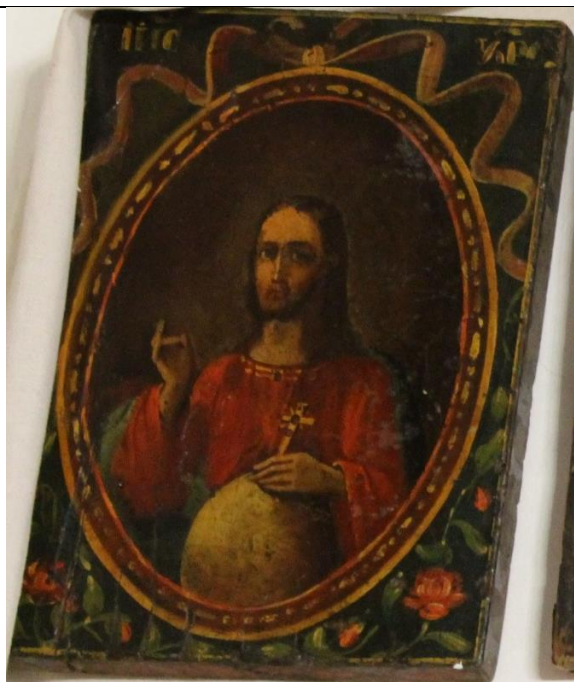
Ікони Христа XIX – початку XX ст.



29. Спас Нерукотворний. Друга половина XIX ст.



30. Пантократор із державою. Середина XIX ст.



31. Пантократор із державою та скіпетром. XIX ст.



32. Пантократор із державою та скіпетром.
XIX ст.



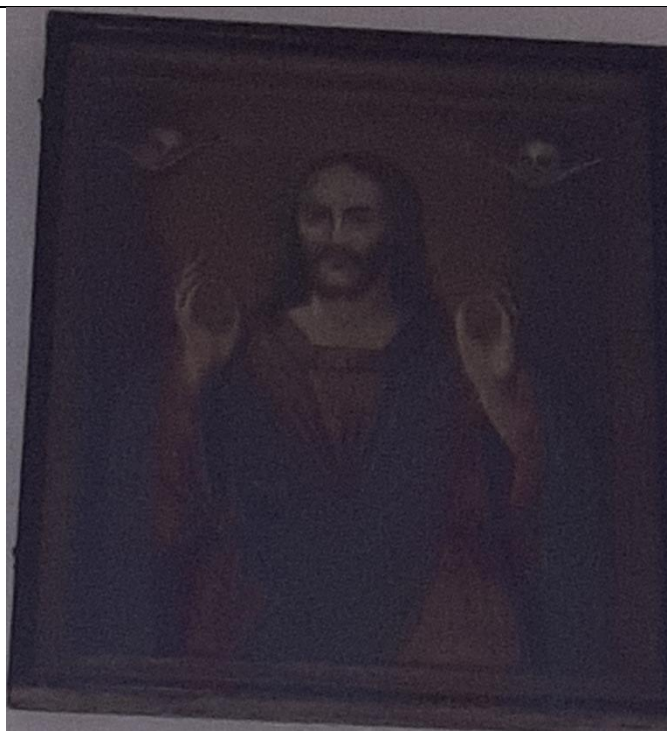
33. Гравюра Вільгельма Гондіуса, 1651 р.



34. Богоматір, притулок грішників, середина
– кінець XIX ст.



35. Ікона-епістилій (середина XIX ст.) Меморіальний музей-садиба Пошивайлів в Опішні



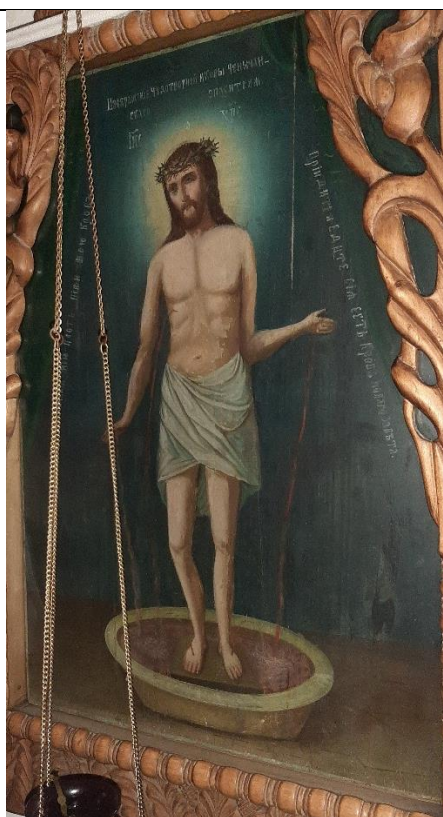
36. Ісус, що благословляє обома руками
Успенський храм (м. Полтава).



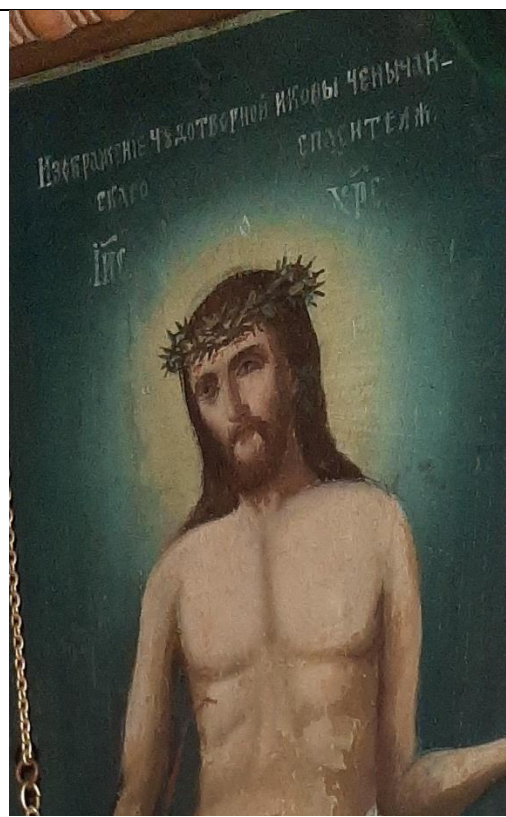
37. Двофігурна ікона (кінець XIX ст.)



38. Ікона-епістилій (початок XX ст.). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава)



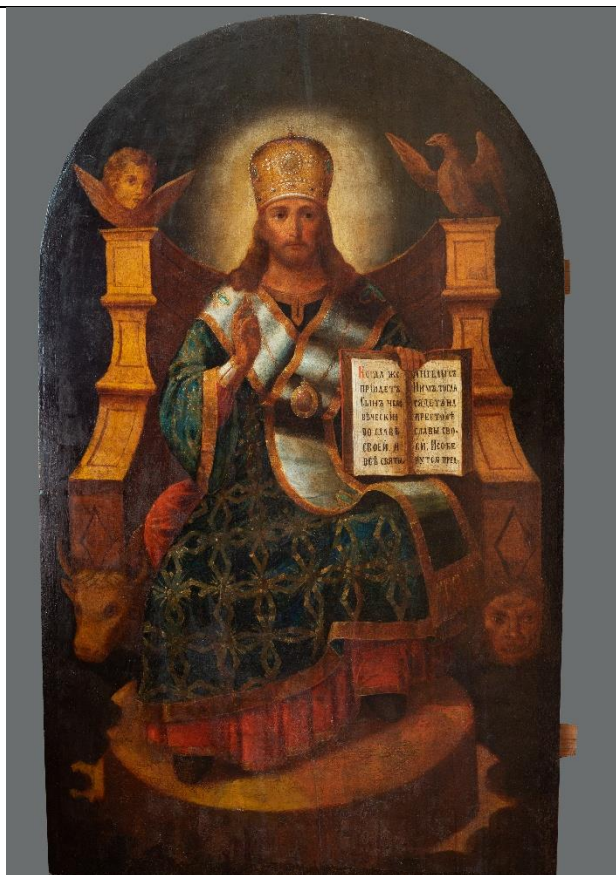
39. Малочернечинський образ Христа (початок XX ст.)

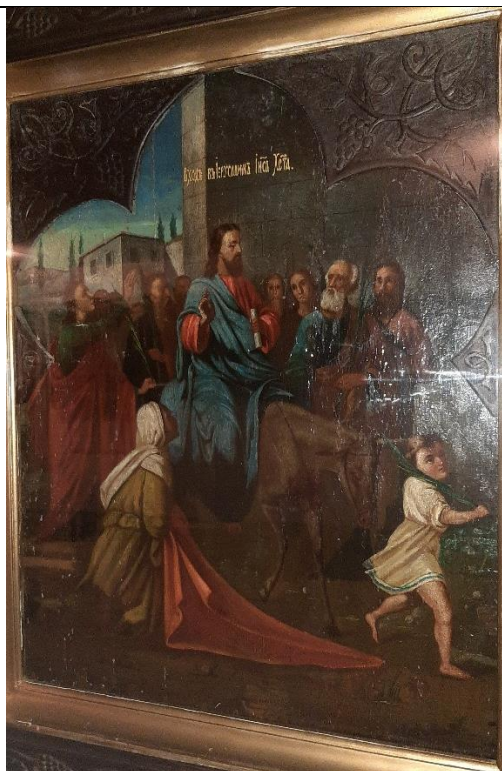


40. Малочернечинський образ Христа (початок XX ст.). Фрагмент.

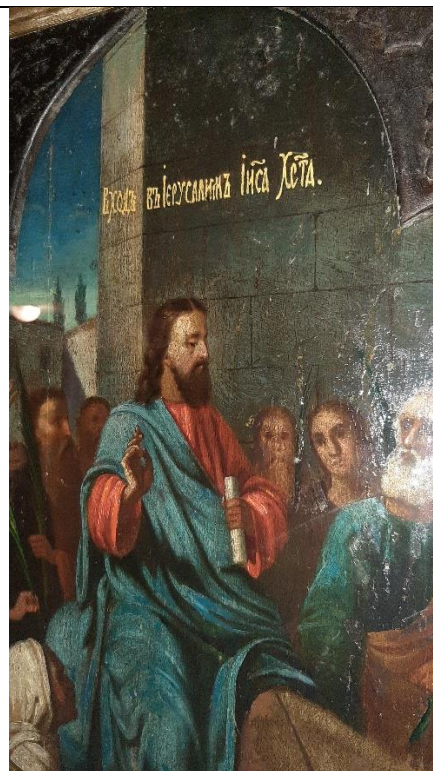


41. Спас великий Архіерей (середина XIX ст.).

42. Спас великий Архіерей (середина XIX ст.).
Тильна сторона43. Спас Великий Архіерей (кінець XIX ст).
Свято-Миколаївський храм с. Руський Орчик44. Цар Царів. Свято-Миколаївський храм с.
Руський Орчик



45. Вхід Господній до Єрусалиму (початок XX ст.). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава)



46. Вхід Господній до Єрусалиму (початок XX ст.). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фрагмент.



47. Моління про чашу (друга половина XIX ст.). Церква Архангела Михаїла, с. Манжелія



48. Христос Цар Юдейський. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка



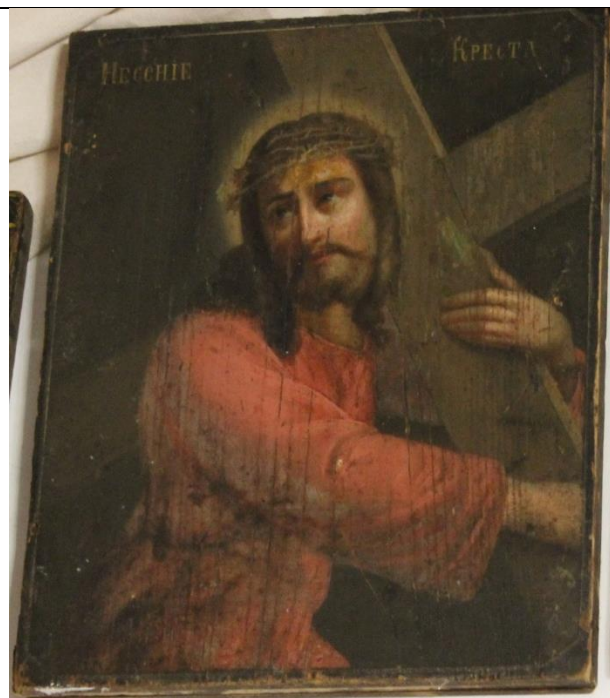
49. Христос Цар Юдейський. Крипта
Воздвиженського собору
Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава)



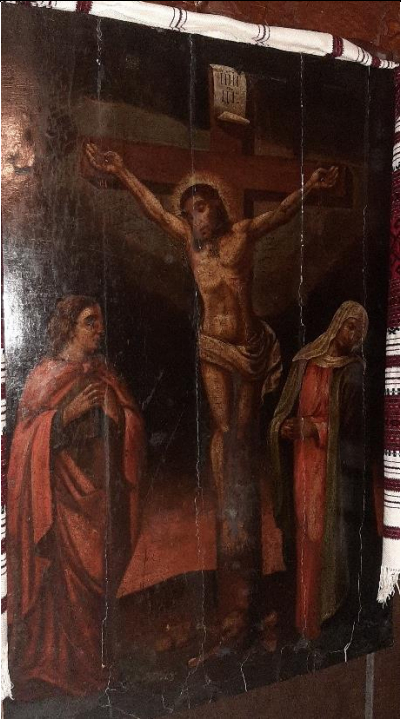
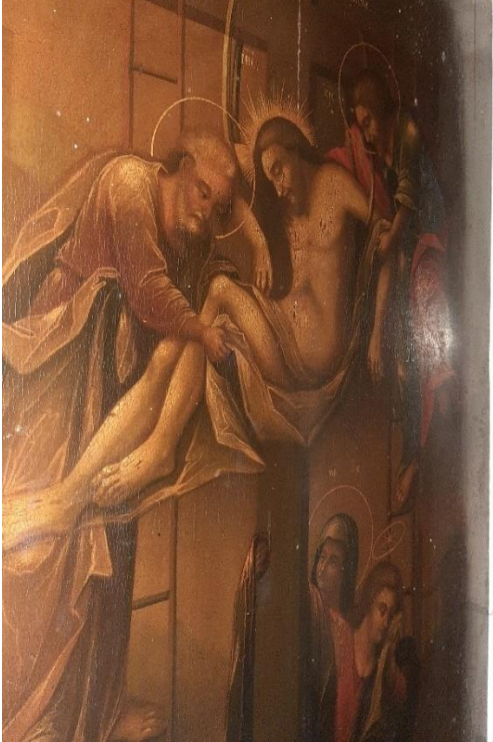
50. Христос Цар Юдейський. Крипта
Воздвиженського собору
Хрестовоздвиженського монастиря (м.
Полтава). Фрагмент



51. Несення хреста. Полтавський художній
музей ім. М. Ярошенка.

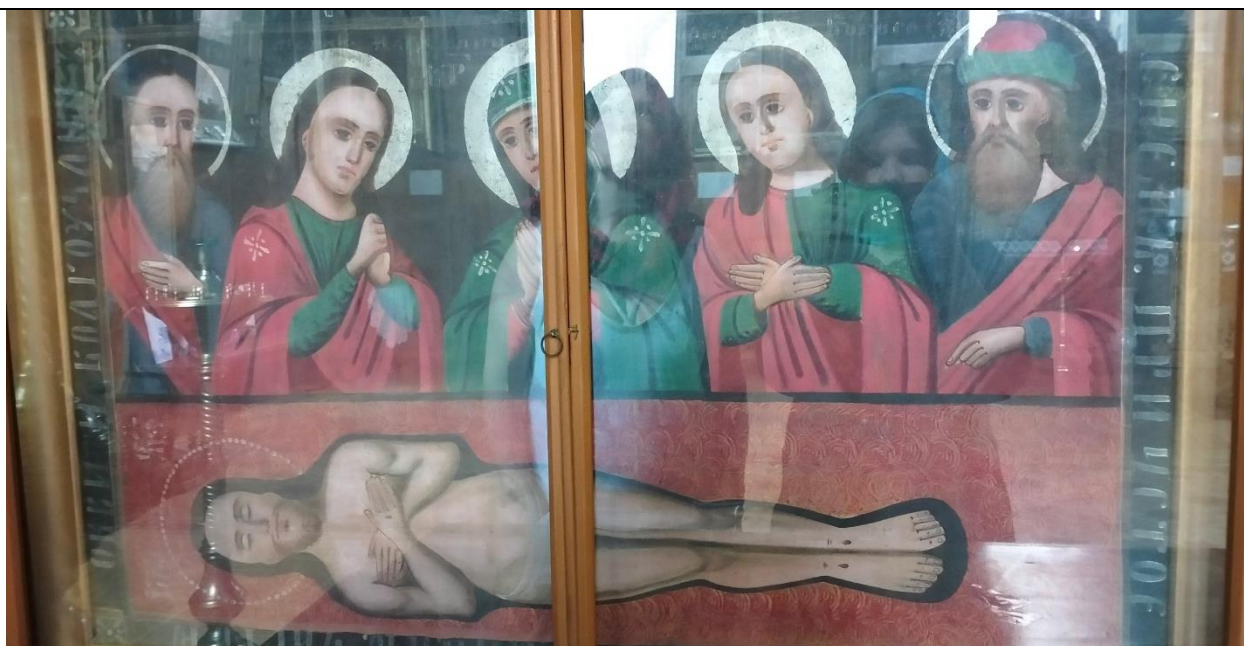


52. Несення хреста. Національний музей-
заповідник українського гончарства (с.

	Опішня) 
53. Розп'яття (перша половина ХІХ ст.). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава).	54. Розп'яття (друга половина ХІХ ст.). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава).
	
55. Зняття з хреста. Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава).	56. Зняття з хреста. Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Фрагмент.



57. Зняття з хреста. (перша половина XIX ст.). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішні



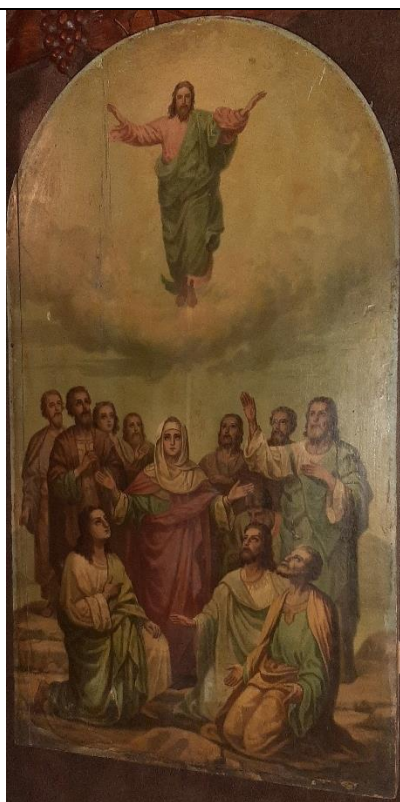
58. Христос у гробі (початок XX ст.). Свято-Миколаївський собор, м. Кременчук.



59. Воскресіння Христа (початок XX ст.).
Успенський храм (м. Полтава).



60. Вознесіння Христа (перша половина XIX ст.). Крипта Воздвиженського собору
Хрестовоздвиженського монастиря, м. Полтава



61. Вознесіння Христа. Крипта Воздвиженського
собору Хрестовоздвиженського монастиря (м.
Полтава)



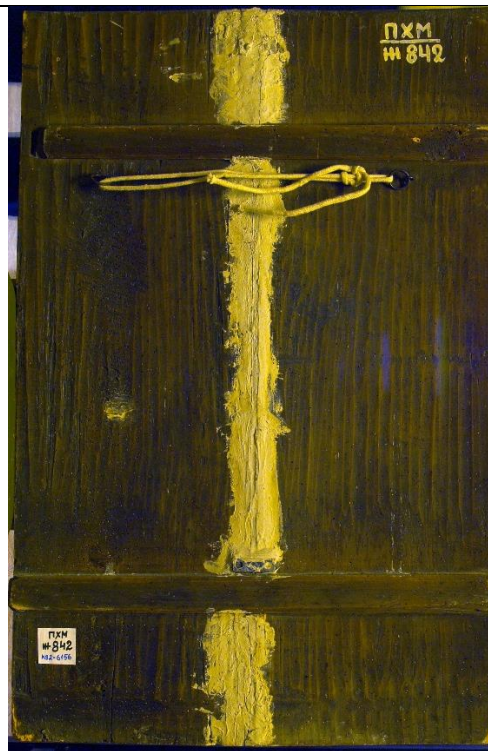
62. Вознесіння Христа. (друга половина XIX ст.). Троїцька церква, м. Кременчук.

Ікони Маріологічного циклу на території Полтавщини

Ікони Богородиці періоду Гетьманщини (XVIII ст.)



63. Нев'янучий цвіт (тип Одигітрія) (перша половина XVIII ст.). Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка.



64. Нев'янучий цвіт (тип Одигітрія) (перша половина XVIII ст.). Тильна сторона. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка.



65. Нев'янучий цвіт (тип Одигітрія) (30-ті рр. XVIII ст.). З іконостасу Спасо-Преображенської церкви с.Великі Сорочинці



66. Одигітрія (друга половина XVIII ст.).
Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка



67. Одигітрія (друга половина XVIII ст.).
Тильна сторона. Полтавський художній музей
ім. М. Ярошенка



68. Одигітрія (друга половина XVIII ст.).
Приватна колекція, реставраторка О. Гранько, м.
Полтава.



69. Покров Богородиці (30-ті рр. XVIII ст.). З
іконостасу Спасо-Преображенської церкви
с.Великі Сорочинці.



70. Покров Богородиці (1739–41 рр.).
Покровська церква с. Сулимівка, Полтавська
губернія. (НХМУ)



71. Покров Богородиці (середина XVIII ст.).
Полтавщина. (НХМУ)



72. Успіння Пресвятої Богородиці (1755 р.).
Переяславський полк. (НХМУ)



73. Успіння Пресвятої Богородиці (друга
половина XVIII ст.). Полтавський художній
музей ім. М. Ярошенка

Ікони Богородиці XIX ст. – початку XX ст.



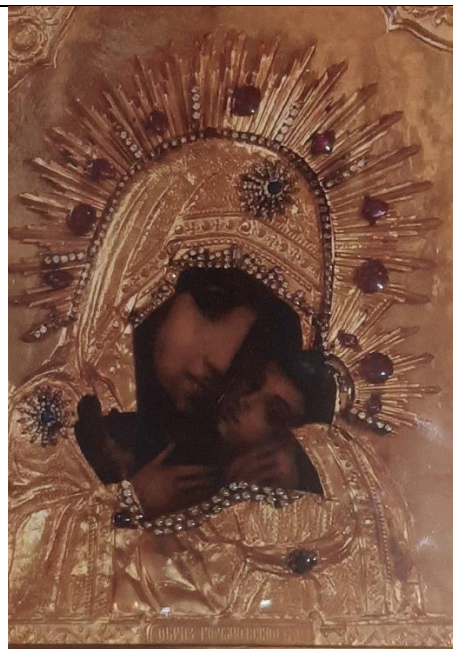
Ікона Богородиці (середина XIX ст.). с. Демки
Полтавської губернії



Козельщанська Богородиця (друга половина XIX ст.).
Церква Архангела Михаїла, с. Манжелія.



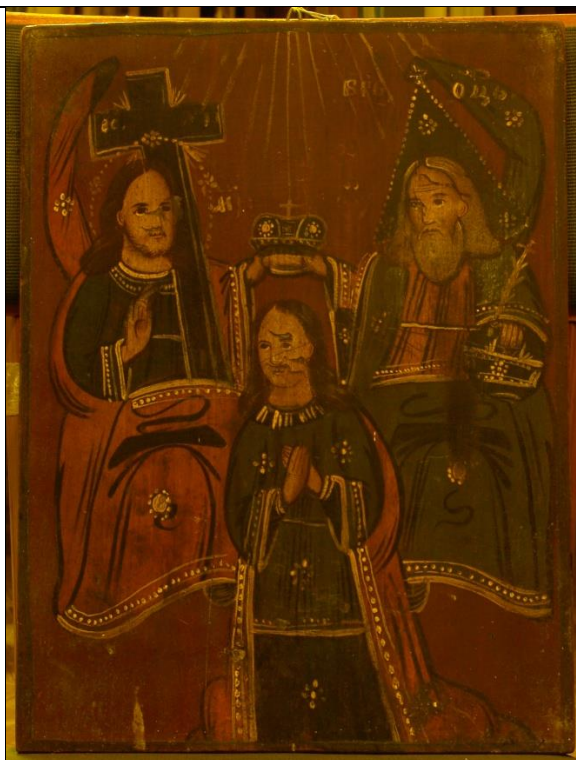
Козельщанська Богородиця (друга половина
XIX ст.). Національний музей-заповідник
Пошивайлів в Опішні.



Горбанівська ікона Богородиці (друга половина XIX
ст.). Воздвиженський собор
Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава)



Каплунівська ікона Божої Матері (початок XIX ст.). Воздвиженський собор
Хрестовоздвиженського монастиря (м.
Полтава)



Коронування Богородиці (середина сер. XIX ст.).
Середня Наддніпрянщина



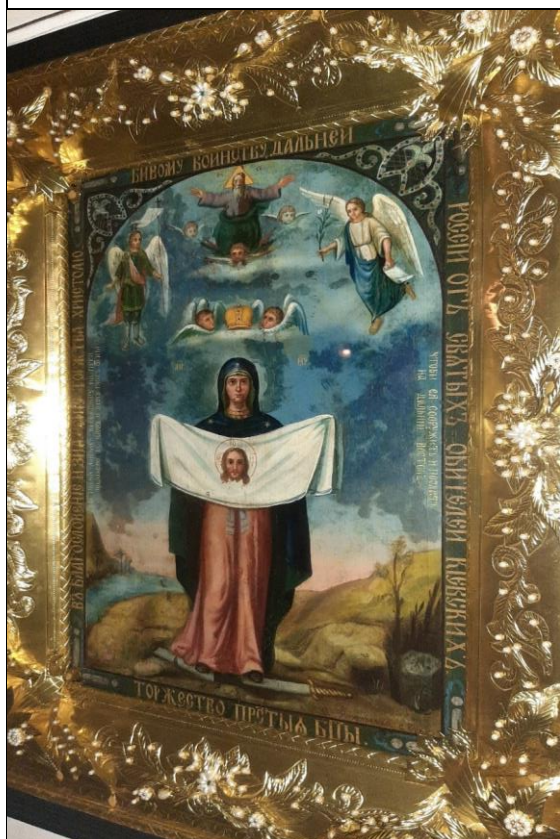
Коронування Богородиці. Свято-Успенський
собор (м. Полтава)



Коронування Богородиці. Церква Пресвятої Трійці
Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава)



82. Коронування Богородиці. Музей-садиба Пошивайлів в Опішному. Полтавщина (?)



83. Порт-Артурська ікона Божої Матері.
Хрестовоздвиженський монастир (м. Полтава)



Божа Матір Всіх Скорботних радість (Охтирська).
Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка



85. Божа Матір Всіх Скорботних радість (Охтирська). Полтавщина



86. Божа Матір Всіх Скорботних радість (Охтирська). Полтавщина



87. Іверська ікона Богоматері (1879). Крипта Воздвиженського собору Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава)

Образ Святого Миколая на території Полтавщини (XVIII — початок XX ст.)

	
88. Св. Миколай (друга половина XVIII ст.). Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка	89. Св. Миколай (друга половина XVIII ст.). Тильна сторона. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка
	
90. Св. Миколай. Успенська церква м. Полтава.	91. Св. Миколай. Крипта Хрестовоздвиженського монастиря, м. Полтава.



92. Св. Миколай. Художня галерея Лубенського краєзнавчого музею ім. Г. Я. Стеллецького



93. Св. Миколай. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка.



94. Св. Миколай. Успенська церква м. Полтава



95. Ікона-епістілій. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка.



96. Ікона-епістілій. Фрагмент. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка.



97. Дводільна ікона св. Миколай, св. велк. муч. Дмитрій Солунський. Мгарський Спасо-Преображенський монастир м. Лубни.



98. Св. Миколай. Художня галерея Лубенського краєзнавчого музею ім. Г. Я. Стеллецького.



99. Св. Миколай. Богоявленська церква с. Обознівка Кременчуцького р-ну.



100. Св. Миколай. Свято-Миколаївський собор м. Кременчук.



101. Св. Миколай. Троїцька церква м. Кременчук.



102. Ікона-«лікувальник». Троїцька церква м. Лубни.



103. Ікона-«лікувальник». Успенська церква м. Полтава.



104. Св. Миколая. Меморіальний музей-садиба Пошивайлів в Опішні. Київщина



105. Ікона-епістилій. Церква Архангела Михаїла с. Манжелія Кременчуцький р-н.



106. Ікона-епістилій. Фрагмент. Церква Архангела Михаїла с. Манжелія Кременчуцький р-н.



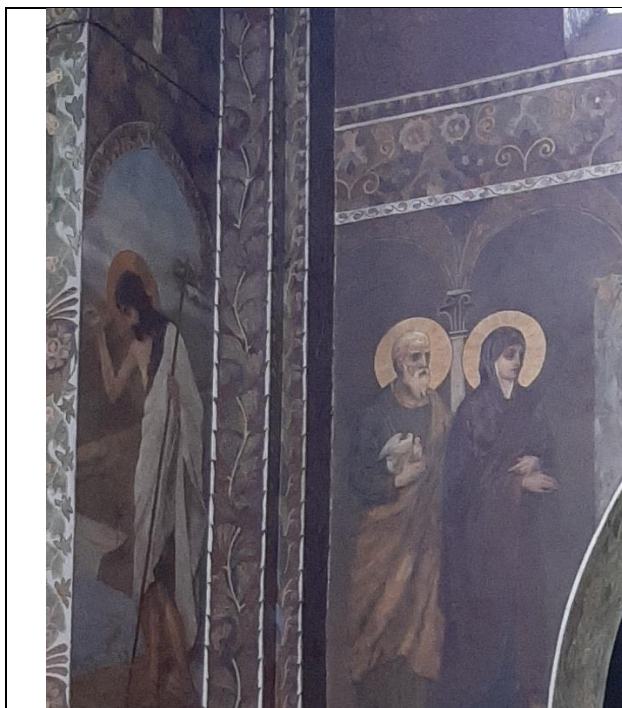
107. Св. Миколай. Нижній храм
Хрестовоздвиженського монастиря, м. Полтава.



108. Св. Миколай. Художня галерея
Лубенського краєзнавчого музею ім. Г. Я.
Стеллецького.

Ілюстрації до третього розділу

О.Я. Сокіл: іконографічні програми монументальних розписів



109. О.Сокіл. Стрітєння, Богоявлення. Розписи Сампсоніївської церкви, м. Полтава (1909).
Фрагменти розписів арок.



110. О.Сокіл. Воскресіння Христа. Розписи Сампсоніївської церкви, м. Полтава (1909).



111. О.Сокіл. Пантократор. Розписи Сампсоніївської церкви, м. Полтава (1909). Розпис в наві.



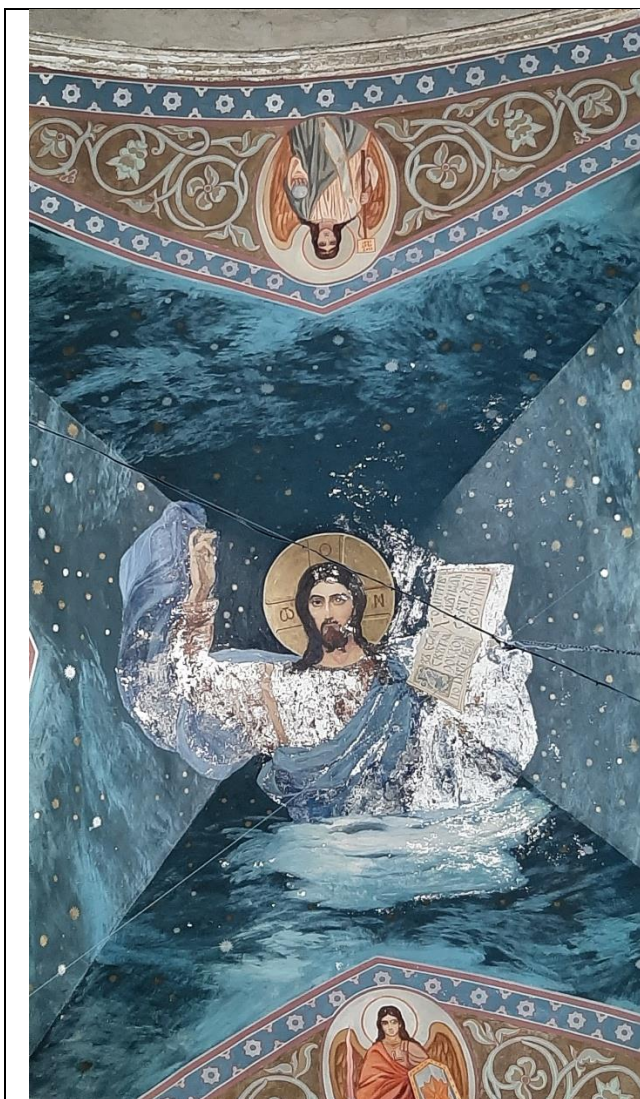
112. О.Сокіл. Святі Елена, Ольга, Князь Гліб. Розписи Трьохсвятительської церкви, м Харків (1915).



113. О.Сокіл. Голуб Ноя. Розписи Трьохсвятительської церкви, м Харків (1915). Розпис у західному склепінні.



114. О.Сокіл. Пантократор. Розписи Трьохсвятительської церкви, м Харків (1915). Розпис в наві.



115. О.Сокіл, О. Мурашко. Пантократор. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901).
Розпис нави.



116. О.Сокіл, О. Мурашко. Страшний суд; Христос, якого несуть херувими. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901).
Фрагменти розписів західної арки та стелі над входом.



117. О.Сокіл, О. Мурашко. Святий Мефодій.
Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка
(1901). Розпис південної стіни притвору.



118. О.Сокіл, О. Мурашко. Святий Кирил.
Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка
(1901). Розпис північної стіни притвору.



119. О.Сокіл, О. Мурашко. Свята Ольга. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901).
Фрагмент розпису східної арки



120. О.Сокіл, О. Мурашко. Святий Володимир. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901). Фрагмент розпису східної арки.