

УДК 7.04(477)“16/17”

Світлана Оляніна

КРУГЛА СКУЛЬПТУРА В КОНТЕКСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ПЛАСТИЧНОГО ОБРАЗУ ІКОНОСТАСА ДОБИ БАРОКО (ДРУГА ПОЛОВИНА XVII – XVIII СТ.)

Анотація. У статті схарактеризовано зміни композиційно-пластичної організації іконостасів, що відбулися в них із введенням скульптурних зображень.

Ключові слова: іконостас, скульптура, композиція, пластика фасаду.

Аннотация. В статье охарактеризованы изменения в композиционно-пластической организации иконостасов, произошедшие в них под влиянием введения в их структуру объемных изображений.

Актуальність теми. Введення круглої скульптури до православного іконостаса за доби Бароко в Україні явище малодосліджене. Проте, цієї доби скульптурне опорядження

Ключевые слова: иконостас, скульптура, композиция, пластика фасада.

Summary. In this article the description of changes is examined in composition and decore of iconostasises, which happened under influence of introduction in them sculptures.

Key words: iconostasis, sculpture, composition, sculptural decoration.

іконостасів починає відігравати значну роль не тільки в декоративному оздобленні іконостасів, а й у їх іконографії. Про використання скульптури в іконостасах XVII—XVIII ст.

неодноразово згадується в наукових джерелах XIX — поч. XX ст. [30; 33; 37; 51], є свідчення навіть про виконання усіх зображень, що склали традиційну іконографію іконостаса із скульптурних образів [18, 25—26]. Однак через те, що до нашого часу іконостаси XVII ст., в яких кругла скульптура відіграла домінуючу роль, не збереглися, значення скульптурного оздоблення іконостаса і роль скульптури у формуванні іконостасних фасадів досі не була належно оціненою.

Водночас факт збереження до сьогодні численних іконостасних скульптур XVII—XVIII ст., попри їх систематичну заборону церковною і світською владою і знищення у XVIII—XIX ст., (наказ Петра I [45, 234], накази Синоду від 1722 р. [35, 293—294], 1832 р. [48, 391]), а також загальне нищення церковної старовини в роки воєнничого атеїзму у 20—30-х роках XX ст., свідчить не тільки про їх поширеність того часу, а й про важливе значення, яке надавалося об'ємним зображенням у пластичній побудові барокового іконостаса. Очевидно, що кругла скульптура використовувалась не в кожному іконостасі — її виконання потребувало майстерності, яку міг опанувати не кожен сницар. Водночас антропоморфна скульптура складала неодмінну частину художнього образу барокових іконостасів, оскільки навіть якщо вони не містили повнофігурних скульптурних зображень, в їх декорі вводилися рельєфні чи об'ємні зображення голівок херувимів.

Аналіз досліджень. Скульптурне наповнення храмів доби Бароко на теренах України неодноразово ставало предметом наукових досліджень. Але коло пам'яток, що вивчалися, охоплювало здебільшого скульптурну пластику католицьких і греко-католицьких храмів, де скульптура застосовувалась традиційно. У наукових розвідках увагу зосереджували на стилістиці скульптур періоду Бароко та джерелах інспірацій сакральної пластики бароко і рококо [8; 21], вивчалась творчість окремих майстрів-скульпторів цієї доби [7; 9; 20; 34]. У наукових розвідках, присвячених українському сницарству православних храмів, досліджувалися проблеми еволюції орнаментальних мотивів і форм, технічних

прийомів різьблення [13; 43]. Скульптурне ж опорядження іконостасів у православних храмах традиційно розглядалося як девіантне відхилення від традиційної системи оздоблення, зумовлене західноєвропейським впливом, і дотепер воно залишається поза межами спеціального дослідження. Про факт введення скульптури до іконостасів згадувалося тільки побіжно [1; 2; 10; 14] або в опису їх іконографічної програми [50], або під час визначення поодиноких збережених скульптур як частини іконостасного оздоблення [18; 19]. Тож у цій статті ми вперше зосереджуємо увагу на значенні круглої скульптури у формуванні композиційно-пластичного образу православного іконостаса доби Бароко.

З огляду на це, **метою** дослідження є виявлення чинників, що сприяли появі скульптури в іконостасі доби Бароко та аналізу змін в образній і композиційно-пластичній організації іконостасів, що відбулися в них із введенням скульптурних зображень.

Основний матеріал. Передусім зазначимо, що все розмаїття різьблених антропоморфних зображень, яке існувало в іконостасах XVII—XVIII ст. як частина сюжетних циклів догматичного змісту або декоративних елементів, можна поділити за технікою виконання на три групи: рельєфи, пласкі статуарні постаті (термін Є. К. Редіна [19, 26]) та круглі скульптури. У цій публікації розглядатимуться усі ці групи різьблених зображень. Одразу зазначимо, що термін “пласкі статуарні постаті” ми будемо вживати для скульптур, виконаних у техніці рельєфу.

Скульптурне оздоблення вівтарної частини в католицьких храмах є головним художнім елементом, що підпорядковує собі всю конструктивну будову вівтаря. Значно менш поширеною скульптура була у православних країнах, хоча з кінця XVI ст. вона починає вводитися до іконостасів православних храмів Білорусі [24; 40] й Росії [27; 41]. Наприклад, добре відомі площинні постаті Миколи Можайського, Параскеви П'ятниці, Георгія Побідоносця та інших святих, оправлені в кіоти, які наприкінці XVI — на початку XVII ст. розташовують у намісних ярусах іконостасів у храмах північних регіонів Росії



Іл. 1

[26, 20]. Водночас площинними скульптурами херувимів і серафимів оздоблювалися завершення іконостасів [26, 20]. Від кінця XVI ст. збереглася найраніша відома сьогодні іконостасна рельєфна пластика з Білорусі: царські ворота із зображенням “Благовіщення” та постатей євангелістів з іконостаса Преображенської церкви с. Вороніловичі Брестської обл. [3, 169–170]. Принагідно зазначимо: давно слушно зауважено, що семантичне значення об’ємної пластики в середньовічних іконостасах російських храмів суттєво різнилося залежно від її місця в іконостасній структурі. Площинні скульптури святих у нижніх ярусах іконостасів російських храмів виконували функцію ікон і були молитовними образами, тоді як скульптурні зображення у його завершенні розглядалися як архітектурний декор [26, 20]. Те саме можна сказати і про білоруську пам’ятку – рельєфні образи царських воріт були включені до іконографічної програми іконостаса. Отже, можна стверджувати, що самі собою чи то рельєфні зображення або площинна скульптура в обрамленні кіота, подібна за пластичними характеристиками з рельєфною іконою, чи то площинна скульптура без обрамлення (образи херувимів і серафимів у завершенні іконостасів) не були новітнім явищем у опорядженні православних іконостасів Росії та Білорусі вже до середини XVII ст., коли розпочинається новий етап розвитку іконостасної скульптури, пов’язаний із поширенням на цих територіях стилю бароко.

Появу скульптурних зображень і рельєфних ікон в українських іконостасах також, во-

чевидь, можна віднести до кінця XVI ст., тобто ще до періоду Бароко. І хоча пам’ятки, які підтверджували б це припущення, наразі невідомі, непрямим свідченням може слугувати іконостас-складень з Кам’янця-Подільського, виконаний в техніці пласкорельєфного різьблення у XV–XVI ст. [37, 34] (іл. 1), в якому у витонченій мініатюрній техніці різьблення виконано чотири реєстри зображень за схемою іконостасної іконографічної програми. На це вказують і згадувані в публікаціях українські іконостаси XVII ст., повністю заповнені скульптурою [18, 25–26]. Водночас тут слід розуміти тільки, що іконографічна програма таких іконостасів складалася не з живописних, а з різьблених зображень, однак ступінь їх об’ємності різний (це могли бути рельєфні ікони та пласка скульптура). Тож без фактичного матеріалу неможливо припустити, наскільки дійсно скульптурним було наповнення подібних іконостасів. Однак очевидним є те, що до періоду Бароко у православних храмах України, Білорусі, Росії іконостасній скульптурі відводилася суттєва роль в іконографічній програмі, тоді як декоративне оздоблення іконостаса скульптурними зображеннями ще не набуло значного розвитку.

З поширенням бароко в Україні з другої половини XVII ст. скульптура в іконостасах українських храмів поряд із застосуванням в сюжетних зображеннях догматичного змісту починає виконувати роль і декоративного оздоблення. У цей період суттєво змінюється сам спосіб скульптурного зображення: замість площинних скульптурних образів в іконостас

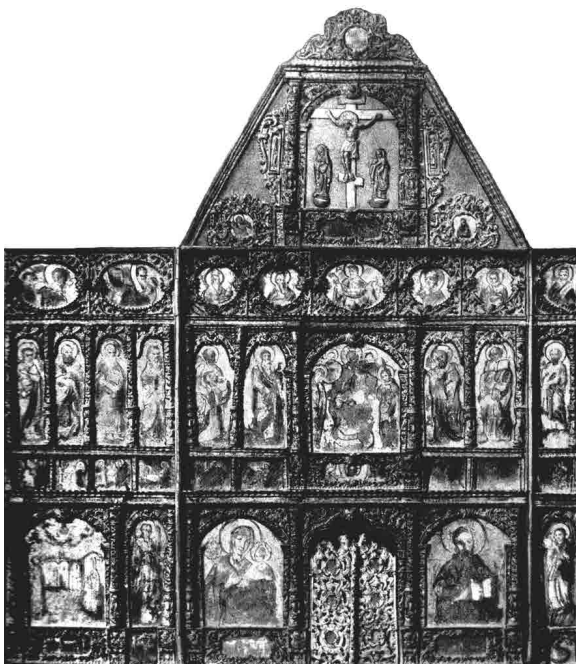
приходить кругла скульптура. Цей процес відбувається у взаємозв'язку із змінами у пластичній організації іконостасів, зумовлених поширенням стилю бароко в мистецтві України другої половини XVII ст. Із розвитком цього стилю архітектура іконостаса поступово відходить від чіткості й простоти прямих горизонтальних і вертикальних членувань тялової системи, пов'язаної ще з візантійською традицією. Іконостасна композиція відтепер мислиться як динамічна структура, утворена ритмами вигнутих карнизів (що місцями розриваються, формуючи складний контур загального силуету), виступаючими та заглибленими частинами фасадної площини, а також облямувань кожної ікони. Водночас зростає роль декору.

Серед перелічених рис найхарактернішою ознакою трансформації ще візантійських принципів тялової композиційної організації іконостасів стало підвищення ярусів ікон в їх центральній частині [44, 149]. Цей композиційний прийом, який бере початок з незначного ступінчастого підвищення карнизів над порталом царських воріт, за доби Бароко розвинувся у експресивне підвищення середньої осі головної частини фасаду іконостаса за рахунок багаторазового повтору вигинів її карнизів крутими дугами, чи ступінчастими формами. Підвищення центральної частини ярусів іконостаса стає першою суттєвою трансформацією композиції іконостасів України доби бароко, яка не тільки вплинула на пластичну організацію площини іконостаса, а й зумовила виникнення принципово нових іконостасних композицій.

Закладене у концепцію барокового архітектурного образу зіткнення простору і форми, духовного і матеріального та втілення цих принципів у храмовій архітектурі значно вплинуло на традиційне опорядження інтер'єру православного храму. Величезний внутрішній простір храмів, які будувались наприкінці XVII—XVIII ст. з високими вівтарними арками, відкривав можливості до створення нового художнього образу храмового інтер'єру, де головним структурним елементом, що відображав барокові концепції, став іконостас. Це відбилося, з одного боку, на прагненні макси-

мально збагатити декором найважливіші елементи опорядження храмового інтер'єру, з іншого — на втіленні в іконостасній конструкції барокового тяжіння до монументальності форм. Цього часу всі конструктивні елементи іконостасів значно зростають у висоту: колони, карнизи, антаблементи додають від третини до половини їх висоти порівняно з такими елементами в іконостасах попереднього періоду. Відповідно до нових пропорцій конструкції зростає висота і більшості ікон. Одночасно розширюється іконографія іконостасів і до них вводяться нові яруси ікон: якщо іконостаси першої половини XVII ст. традиційно мали чотири-п'ять ярусів, то з 60-х років XVII ст. їх уже могло бути шість-сім. Окрім традиційних цокольного, намісного, святкового, апостольського та пророчого ярусів, вводився страшний ярус та ярус святих. Все це сприяло значному нарощуванню загальної висоти барокових іконостасів.

Підвищуючись за рахунок введення додаткових ярусів, іконостаси розростались і по горизонталі, завдяки розширенню кількості ікон, які вводились до кожного регістру, а також приєднанню до головного іконостаса іконостасів бокових вівтарів. Об'єднані в єдину структуру, такі тридільні іконостасні ансамблі перекривали всю ширину храму. У сформованих у такий спосіб колосальних іконостасах відбуваються принципові зміни в образно-пластичній структурі: горизонтальні й вертикальні членування, утворені карнизами, колонами та кронштейнами, починають активно виступати вперед, тоді як ікони і двері заглиблюються. Одночасно іконостаси отримують не бачене досі багатство оздоблення: різьблений декор набуває скульптурних характеристик, його загальною рисою стає зростання об'ємності всіх складових елементів, тяжіння до натуралістичної імітації й матеріальності форми. Рослинні мотиви, які виконувались у техніці ажурного різьблення і реалістично трактувались, залишаючись у своїй основі декором, організуються у вигляді архітектурних форм: колон, консолей, кронштейнів та ін., набуваючи конструктивних функцій. Тепер складовими частинами великого іконостасного ансамблю



Іл. 2

стають не лише живописні зображення та архітектурні елементи з різьбленою оздобою, а й скульптура, яка відіграє дедалі більшу роль. Введення круглої скульптури до іконостасного оздоблення, найімовірніше припадає на останню третину XVII ст., коли стильові характеристики бароко вже отримали розвиток у композиційно-пластичній організації іконостасів. Видається малоімовірною можливість появи круглої скульптури в іконостасі у більш ранній час. П. Алеппський, мандруючи Україною в середині XVII ст., про різьблені скульптури в іконостасах у відвіданих ним храмах не згадує, однак докладно описує ажурні колони іконостасів. Тож відомі пам'ятки круглої іконостасної скульптури XVII ст., найвірогідніше, слід віднести до останніх трьох десятиліть XVII ст. Поява круглої скульптури в іконостасі, вочевидь, стає наслідком об'ємного трактування образів з різьблених поліхромних ікон і пласких скульптур, що існували на теренах сучасної України ще з часів Давньої Русі. Перша кругла скульптура, заміщаючи собою рельєфні й, імовірно, деякі живописні зображення, входить до іконостасної іконографічної програми, стаючи її частиною. На це вказує обов'язкова поліхромність скульптур, задіяних у іконостасній іконографії.

Скульптури ж, не задіяні у традиційній іконографічній програмі іконостасів, які виконували роль частини декоративного оздоблення (зображення янголів і херувимів), могли бути як поліхромними, так і монохромними (тільки золоченими).

Вірогідно першою скульптурною групою, що з'являється в іконостасі, була композиція "Розп'яття" з предстоячими. Ця композиція, що традиційно увінчувала іконостаси українських храмів¹, вже від кінця XVI ст. виконується не тільки як живописне зображення, обрізане по контуру, а й скульптурно. На це вказує відома світлина мідного іконостасаскладня — копії з іконостаса Успенського собору Києво-Печерської лаври (іл. 2), який датується чи першою третиною XVI ст. [36, 31], чи кінцем XVI ст. — 20-ми роками XVII ст. [44, 150]. М. Петров, який опублікував світлинну іконостасаскладню, подає його опис і зазначає, що вся іконографія скопійована фарбами, тоді як "Розп'яття" з предстоячими, яке увінчувало складень, — барельєфне.

Наприкінці XVII ст. в іконостасі вже відоме скульптурне "Розп'яття", наприклад, в іконостасі церкви Різдва Богородиці с. Дворічний Кут Харківського повіту, зведеної 1690 року [49, 162] знаходилися вирізані з дерева площинні статуарні постаті "Розп'яття з предстоячими" [19, 26]. Так само скульптурною була композиція "Розп'яття" в іконостасі Миколаївської церкви с. Сопича Глухівського повіту, що складалася з постатей Христа, Богородиці та Іоанна Богослова кінця XVII ст. [46, 116]. Скласти уявлення про подібні скульптури можна на прикладі пласкої статуї предстоячої Богородиці XVIII ст., що знаходиться у зібранні Національного художнього музею України [22, 128] (іл. 3).

Одночасно розвивається антропоморфна скульптура в облямуванні, виконуючи, втім, суто декоративну роль. Так, традиційну для іконостаса рослинну орнаментацию з 60-х років XVII ст. доповнюють об'ємними антропоморфними зображеннями — голівками херувимів, уміщених у густе листяне плетиво. Ці образи згодом доповнюються і повнофігурними постатями янголів. Одним з найраніших відомих прикладів декорування та-



Іл. 3



Іл. 4

кими скульптурними образами барокового іконостаса можна назвати іконостас Микільського (Військового) собору в Києві, час створення якого відносять до 1660–1663 рр. [12, 3]. У іконостасі три голівки, одна під одною, прикрашали стовпчик царських воріт (іл. 4)², який прикривав щілину між стулками дверей³.

Серед збережених до сьогодні або згада-



Іл. 5

них у літературі скульптур XVII ст., що входили до іконостасної структури, більшість є поодинокими зацілілими пам'ятками від багатофігурних композицій, іконографічний склад яких переважно невідомий. Водночас збереглися відомості й про цілі групи іконостасних скульптур XVII ст., які належали до одного іконостаса. Наприклад, чотири постаті, згадані в каталозі виставки XIV археологічного з'їзду в Чернігові, які входили до іконостаса XVII ст. церкви Всіх Святих Трьохсвятської слободи біля Чернігова: Богородиці, невідомого апостола, пророків Мойсея і Аарона [18, 24–25]. У цьому каталозі описано також постать Ісуса Христа зі сцени Преображення, яка походила з Преображенської церкви с. Бакланової Муравейки Чернігівського повіту⁴ [18, 24], і чотири повнофігурні постаті янголів та дві голівки херувимів [14, 26], звідти ж, які, вірогідно, належали іконостасу. Належність скульптури Христа у сцені Преображення саме до іконостаса можемо припустити, спираючись на приклад завершення скульптурною групою Преображення іконостаса у 60-х роках XVIII ст. [11, 606].

Свідчення поширеності скульптур в оздобленні іконостасів XVII ст. залишилися й у спогадах очевидців. Так, у щоденнику словацького гуманіста Даніела Крмана, що у 1708–1709 рр. перебував в Україні, згадується про вівтар (іконостас) Успенської церкви в Лютьнях на Полтавщині, зведеної у 1686 р., який “мав різні статуї, оздоблені золотом і яскравими фарбами” [23, 160].



Іл. 6



Лл. 7



Лл. 8



Лл. 9

Своєрідним підсумком початкового періоду активного насичення скульптурами барокової іконостасної структури можна вважати постанову Синоду від 1722 р., в якому суворо заборонялося мати в храмах скульптурні або різьблені зображення, але водночас затверджувалося введення об'ємних зображень у композицію “Розп’яття” у завершенні іконостаса [35, 293—294]. Протягом XVIII ст. скульптура й далі активно використовувалася у формуванні пластичного образу іконостасів. Попри неодноразові її заборони церковною і світською владою, від цього періоду збереглися як самі іконостасні скульптурні зображення, так і згадування про них у літературних



Лл. 10

джерелах або світлини іконостасів, оздоблених скульптурою, що дає можливість описати іконографію іконостасних скульптур XVIII ст. повніше, ніж другої половини XVII ст.

Іконографічний склад відомих на сьогодні іконостасних скульптур XVIII ст. досить різноманітний: передусім це образи розп’ятого Ісуса Христа, Богородиці та апостола Іоанна Богослова, що входили до композиції “Розп’яття”. Звичайно, після офіційного затвердження постановою Синоду 1722 р. цих зображень в іконостасі, вони були найпоширенішими. Вже через кілька років після наказу, ця скульптурна група завершувала іконостас 1729 р. в Успенському соборі Києво-Печерської лаври [42, 133]. Скульптурне “Розп’яття” вміщено в іконостас 1754—1757 р. Андріївської церкви в Києві, воно прикрашало також іконостас XVIII ст. церкви Вознесіння у передмісті Ізюма [19, 50] (ил. 5), іконостас XVIII ст. Спасо-Преображенської церкви Києва, перенесений у 1814 р. до іншого київського храму — Різдва Христового [31, 141—142] та багато інших. Іконографія скульптур у завершенні іконостаса могла бути й більш розширеною: до постатей розп’ятого Христа, Богородиці та Іоанна Богослова могли додаватися скульптурні зображення мироносиць, які, наприклад, входили до групи скульптурного “Розп’яття” у церкві Різдва Богородиці із с. Михайлівка Лебединського повіту [19, 50], куди вони потрапили з Предтечинської Михайлівської пустині [19, 50]. Окрім мироносиць, до цієї композиції вводили скульптури й інших персонажів цієї сцени, наприклад образ Логгіна сотника, скульптура якого походила з церкви Пирятина 1768—1777 р. [47, 170]. Скульптури мироносиць відомі й від іконостаса Покровської церкви в Новгороді-Сіверському (ил. 6) [16, іл. № 626].

Окрім перерахованих зображень, найбільшу групу іконостасних скульптур утворюють повнофігурні постаті янголів [18, 24—28] та голівки херувимів (ил. 7—9). Наскільки численними могли бути їх зображення у середині XVIII ст., можна скласти уявлення з іконостасу Софійського собору в Києві, спорудженого у 1747—1750 рр. (ил. 10). Загальний вигляд іконостаса до його пониження і переробок можна

бачити на малюнку Ф. Солнцева, виконаного у середині XIX ст. [29, 44]. На ньому видно, що іконостас прикрашають численні поліхромні голівки херувимів і різного розміру фігурки янголів, більше схожих на італійських путі, які розміщені по всій поверхні іконостаса. Інший іконостас того ж часу — Андріївської церкви Києва 1754—1757 р. — не менш багато оздоблений постатями янголів, але з тією відмінністю, що його скульптури янголів є суцільно золоченими (іл. 11—12). Скульптури янголів, чи поліхромні, чи суцільно золочені, рясно прикрашали картуші ікон (іл. 13), портали царських воріт (іл. 14—16), архітрави та інші елементи конструкції. Яскраві приклади відомі й у другій половині XVIII ст. — іконостас Різдва Богородиці у Козельці 1763 р., Покровської церкви в Ромнах 1764—1770 р.

Серед скульптурних циклів, що вводилися до іконостаса XVIII ст., відомі постаті вибраних пророків та апостолів. Наприклад, в іконостасі Покровської церкви в Ромнах на рівні апостольського ярусу на консольних полицях стояли статуї пророків Аарона (іл. 17) і Мойсея, Іоанна Предтечі з агнцем біля ніг та апостола Іоанна Богослова з орлом [25, 6]. У збірнику “Древности Украины” Г. Г. Павлуцький опублікував зображення двох євангелістів Марка і Луки з Миколаївської церкви 1789 р. с. Соловіївки Радомльського повіту (іл. 18—19) [32, табл. IX].

Можна припустити, що іконостаси XVIII ст. могли включати й скульптурну групу апостолів у повному складі — усі дванадцять постатей. В. Щербаківський в своєму нарисі “Українські церкви Київщини” наводить переказ батька про розміщення у вітварі Успенського собору Києво-Печерської лаври скульптур

Христа та дванадцяти апостолів [50, 282]. Найвірогідніше, ці скульптури походили з невідомого іконостаса, і після його скасування були перенесені до вітваря (на те що йдеться не про ризницю, вказує згадування про відправлення служби в тому вітварі). Наше припущення про ймовірну належність цих образів саме до іконостаса базується на традиції прикрашати горне місце храму горішніми ярусами від старих розібраних іконостасів⁵. Проте, що ці скульптури входили до іконостаса, а не вітварного образу або кіоту, свідчить і їх кількість, що збігається з традиційною для українських іконостасів кількістю апостолів у апостольському ярусі [44, 161], з тією тільки відмінністю, що центральним образом ярусу був Деїсус, де Ісусу Христу предстоять Богородиця та Іоанн Предтеча, про образи яких В. Щербаківський не згадує.

У XVIII ст. завершення іконостаса із сюжетом “Розп’яття” із предстоячими інколи починає замінятися зображеннями іншого змісту. Замість нього часто вводять скульптурне зображення Саваофа, який благословляє двома руками, часто в оточенні янголів: іконостас Різдва Богородиці у Козельці 1752—1763 рр., іконостас середини XVIII ст. Преображенської церкви с. Межиріччя Лебединського повіту [15, табл. XIV]. Або Саваофа зі сферою в руці — іконостас Покровської церкви в Ромнах 1764—1770 рр., Саваоф із зібрання Острозького краєзнавчого музею (іл. 20). Увінчання іконостаса скульптурним образом Саваофа могло бути частиною багатофігурної композиції, наприклад, у Преображенському соборі Мгарського монастиря іконостас 1765 р. увінчувався композицією “Преображення”, скомпонованою зі скульптур Ісуса Христа, про-



Іл. 11



Іл. 12



Іл. 13



Іл. 14



Іл. 15



Іл. 16

років Мойсея та Іллі, Саваофа у хмарах [11, 606]. Найраніше відоме різьблене зображення Саваофа в оточенні янголів, що увінчувало іконостас, знаходилося в іконостасі 1718 р. Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, як можна судити з його креслення (іл. 21), однак немає свідчень, що воно було виконано як об'ємне зображення.

Окрім наведених скульптур, від XVIII ст. відомі зображення і особливо шанованих святих: св. Онуфрія Пустельника (іл. 22, 23), св. Миколая. Наприклад, скульптура св. Миколая разом з постатями Богородиці та Ісуса Христа знаходилася в іконостасі Миколаївської церкви в Ромнах [50, 282] і, вірогідно, в намісному ярусі як храмове зображення.

Разом із скульптурними зображеннями, що склали частину іконографічної програми

іконостасів, тут слід згадати і про рельєфні образи на царських воротах та дияконських дверях іконостасів. І хоча ці образи впливали на пластичність іконостасного фасаду значно менше, ніж кругла скульптура, вони використовувалися в основній іконографії й виконувалися поліхромними, як інші подібні зображення. На згадку про різьблений образ на царських воротах іконостаса середини XVII ст.⁶ натрапляємо в опису іконостаса Софійського собору в Києві, зробленому П. Алеппським. Він вказує, що на царських воротах було зображено лелеку (пелікана — *С. О.*), що годує власною кров'ю пташенят [39, 71]. Від поч. XVIII ст. найвідомішою різьбленою іконографічною темою царських воріт стало зображення дерева Ієссея (іл. 24). Там також могли вміщуватися композиції



Іл. 17



Іл. 18



Іл. 19



Іл. 20



Іл. 22



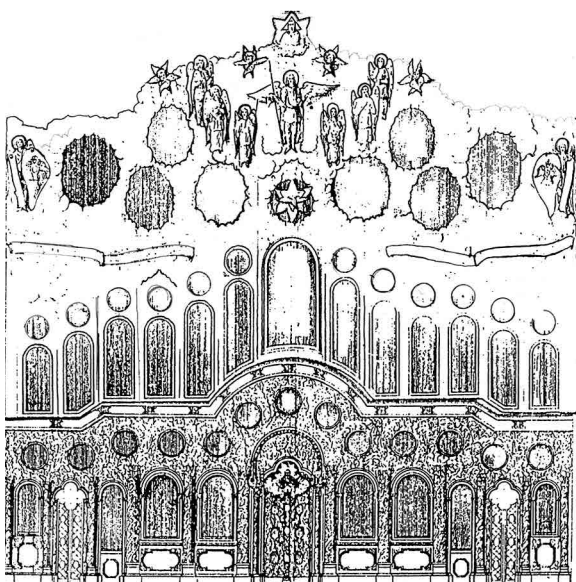
Іл. 23

“Благовіщення” із Дівою Марією та архангелом Гавриїлом на повний зріст, як на воротах XVIII ст. з Успенської церкви с. Красний Ріг на Чернігівщині [17] (іл. 25); “Розп’яття” — в іконостасі Преображенської церкви в Ромнах, образ Діви Марії, св. Миколи [44. 159], або традиційна іконографія царських воріт із “Благовіщенням” та постатями євангелістів, але виконані рельєфом — як на воротах іконостаса XVIII ст. Миколаївської церкви в Бучачі.

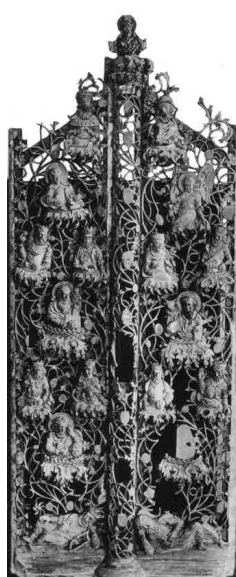
Традиційні зображення архангелів Михайла і Гавриїла на дяконських дверях також могли виконуватися у техніці рельєфу: наприклад, такими були двері в іконостасі другої половини XVIII ст. церкви с. Радківка (іл. 26—27), що зараз зберігаються в Прилуцькому краєзнавчому музеї.

З другої половини XVIII ст. чисельність

скульптур збільшується інколи до кількох десятків, загалом за рахунок скульптур янголів і голівок херувимів. Прикладом чого можна вважати іконостас собору Різдва Богородиці в Козельці. Щоправда, в цьому іконостасі більшість об’ємних зображень складають не повнофігурні постаті, а голівки херувимів. За браком пам’яток ми не можемо назвати інші іконостаси України того часу, які б містили численні скульптури, однак немає сумнівів у існуванні таких іконостасів. До такої думки схиляє багатство скульптурного оздоблення російських іконостасів XVIII ст. Наприклад, щедро насичений скульптурою іконостас головного вівтаря Сампсонієвського собору у Санкт-Петербурзі, створений у 1739 р. В ньому нараховується сорок повнофігурних скульптур, окрім яких, на фасаді іконостаса розміщені численні голівки херуви-



Іл. 21



Іл. 24



Іл. 25



Іл. 26



Іл. 27

мів, які є або самостійними декоративними акцентами, або вплетені в обрамлення ікон (іл. 28). Велика кількість скульптурних зображень прикрашає й іконостас 1776—1784 р. Троїцького собору Троїцько-Глединського монастиря у Великому Устюзі.

Описані поліхромні іконостасні скульптури та рельєфи дають можливість в загальних рисах уявити тематику іконографічних циклів, де використовувалася скульптура. Розміщення цих постатей в іконостасі, вочевидь, слід співвідносити з традиційною програмою живописних образів, на що вказують збережені відомості про місцезнаходження окремих скульптур відповідно до сталої іконографії. Отже, відповідно до неї, скульптури могли посідати місця в усіх ярусах іконостаса, в яких зображувалися повнофігурні постаті святих: увінчували горішній карниз, стояли у пророчому, апостольському та намісному ярусі. Скульптури не залучені до складу сюжетних елементів іконографічної програми, використовувалися в іконостасі як додаткові зображення, а отже локалізацію збережених поодиноких скульптур янголів неможливо точно визначити. Серед зображень же янголів, монохромні скульптури виконували виключно декоративну роль, являючи собою деталі обрамлень живописних образів, або акцентуючи архітектурні деталі. Поліхромні скульптури, крім тієї ж самої функції, могли входити до горішнього ярусу, де зображення янголів тра-

диційно вміщувалося обабіч “Розп’яття”, або серед постатей предстоячих. Загалом же, всі різновиди розфарбованих чи золочених скульптур янголів вводилися для оздоблення іконостасного фасаду. Цей прийом вже використовується в українських іконостасах в останніх десятиліттях XVII ст. До такої думки схиляють збережені скульптури янголів XVII ст., зображених уклінними або такими, що летять з райськими гілками в руках, а також постаті янголів на фасаді іконостаса другої половини XVII ст. церкви с. Мотіївка на Чернігівщині (іл. 29) [16, іл. № 540]. Додатковим підтвердженням тут також може бути використання в такій ролі скульптур янголів у російських пам’ятках кінця XVII — початку XVIII ст., де постаті янголів були встановлені над царськими воротами [6, 632].

Після Берестейської унії 1596 р. і утворення греко-католицької церкви, успадкована від Візантії конструкція іконостаса в греко-католицьких храмах починає трансформуватися і тябловий іконостас поступово набирає риси вівтарів католицьких храмів. Його головною відмінністю від традиційного православного опорядження стає активне введення круглої статуарної пластики. Починаючи з другої половини XVII ст., коли активізуються впливи західноєвропейських художніх традицій на сакральне мистецтво України й пов’язані з цим зміни в композиційно-пластичній організації православних іконостасів, рельєфні антропоморфні зображення і скульптура використовуються в іконостасах постійно. Багате декоративне оздоблення іконостаса, яке перетворює його на пишну раму, зближує іконостас із католицьким вівтарем у самоцінності його архітектурно-скульптурної частини. Одночасно з безпосереднім впливом католицького мистецтва на православний іконостас відбувається його прямий вплив через іконостаси греко-католицьких храмів. Одним із ранніх прикладів греко-католицької храмової скульптури є поліхромні постаті апостолів Петра і Павла середини XVII ст. (іл. 30), з Успенської церкви 1650—1653 р. в Підгайцях. Первинне місце скульптур апостолів невідоме, хоча існує припущення, що вони стояли обабіч отвору бабинця в центральне приміщення [28, 153]. Од-



Лл. 28



Лл. 29

нак навіть не залучені до іконостасної структури, ці пам'ятки разом з іконостасом, що не зберігся, становили частину іконографічного і скульптурного опорядження інтер'єру храму і можуть слугувати свідченням про характер скульптури в греко-католицькому храмі середини XVII ст. Художньо-образна побудова греко-католицьких іконостасів засновувалася на традиціях опорядження католицьких вівтарів, про що свідчать вівтарі XVII ст. у храмах суміжної з Україною Польщі, наприклад, у костьолі св. Миколая в Гданську першої половини XVII ст. (ил. 31), або головний вівтар середини XVII ст. костьолу Петра і Павла у селищі Бешова (ил. 32) загальною побудовою надзвичайно схожі на іконостас, але заповнені скульптурою. Греко-католицькі іконостаси XVIII ст. також багато оздоблювалися скульптурою, незалежно від того, чи були вони високими багатоярусними конструкціями, наближеними за формою до православних іконостасів (іконостас 1767 р. Миколаївської церкви у Золочеві), чи низькими передвівтарними огорожами, вже мало схожими на іконостас, з відкритим простором над царськими воротами й завершенням здебільшого у вигляді півциркульної арки (передвівтарна огорожа 1768—1770 р. в соборі Св. Юра у Львові або вівтар-іконостас 1778 р. Миколаївської церкви Крехівського монастиря). Бувши про-

міжною ланкою між католицьким вівтарем і православним іконостасом, іконостаси греко-католицьких храмів також могли служити взірцем для наслідування, оскільки у добу Бароко греко-католицькі храми були поширені на всій Правобережній і Центральній Україні. І хоча гостра конфесійна боротьба тривала, а ознаки католицького опорядження в храмі при поверненні його до православ'я знищувалися, іконостас міг зберігатися (принаймні на якийсь період) від часу греко-католицької храмового оздоблення, оскільки храми протягом XVII ст. неодноразово переходили з рук однієї конфесії до іншої⁷. Це припущення деякою мірою підтверджується прикладом збереження одного й того ж іконостаса в Миколаївській церкві в Замості (сучасна Польща) протягом православного і греко-католицького періодів її історії. Цей іконостас, виконаний у середині XVII ст. ще у православний період існування храму, знаходився там і після переходу до греко-католицького обряду, і після повернення храму православній церкві у другій половині XIX ст. [5, 262—263]. З огляду на це доцільно припускати, що греко-католицький іконостас, який стояв у православному храмі міг розглядатися вже як православний і слугувати взірцем для наслідування під час створення іконостасів інших православних храмів. Цьому, вочевидь, сприяли і обставини



Лл. 30

створення самих іконостасів. Численні відомості про майстрів того часу, які працювали на замовлення громад, що належали до різних конфесій, та про мистецькі контакти між ними цілком допускають припущення про використання вітварів польських храмів як взі-

рців для побудови іконостасів у православних храмах. При цьому ті самі майстри могли виконувати замовлення у храмах обох конфесій, вводячи у їх оздоблення ті самі декоративні мотиви. У зв'язку з цим слід згадати про виконання у Гданську 1664 р. чотирьох'ярусного іконостаса для православного Благовіщенського храму в Супраслі, в декорі якого введені голівки херувимів [38, 8]. Хрестоматійним прикладом ролі майстра в подібній ситуації в Україні є постать різьбяр Сисоя Шалматова, що виконав заповнений скульптурою іконостас для греко-католицького храму в с. Чоповичі [34] (іл. 33—34), а також ввів багато скульптурних постатей до іконостасів Покровської церкви в Ромнах та іконостаса Спасо-Преображенського собору Мгарського монастиря.

Тож під впливом католицьких вітварів, іконостасів греко-католицьких храмів та іконостасів греко-католицьких храмів, що продовжували існувати в інтер'єрі після повер-



Лл. 31



Лл. 32



Лл. 33

нення храму до православних громад, а також завдяки майстрам-різьбярам, що виконували замовлення для храмів різних конфесій, відбулися зміни в образній структурі православного скульптурного іконостаса доби бароко.

На цьому етапі дослідження головним є питання про спосіб розміщення численних об'ємних зображень в іконостасній структурі. До періоду бароко рельєфні зображення, через їх незначну об'ємність, могли розміщувати в будь-яких частинах іконостасів, що не суперечило вже сталим площинним принципам їх пластичної організації. Незмінна з часів появи на Україні багатоярусних іконостасів площинність іконостасного фасаду і лінійність його плану, зберігала й надалі як головний принцип побудови й у ранньобарокових іконостасах другої половини XVII ст. Тож перші спроби введення круглої скульптури були локалізовані в місцях, де це дозволяла зробити загальна композиція іконостаса без її принципових змін. Як зазначено вище, найбільш вірогідним місцем, де за таких умов могли з'явитися перші об'ємні скульптури, був горішній ярус. Однак з доби Бароко, коли рельєфні зображення та площинні скульптури витісняються круглою скульптурою, її розміщення на фасаді іконостаса було можливо тільки за умови вирішення проблем як конструктивного, так і концептуального характеру. З одного боку, потрібно було запровадження додаткових площин, що дозволяли встановлювати круглу скульптуру. Тут треба взяти до уваги притаманну бароко-



Лл. 34

вій скульптурі експресію і потребу середовища, а відтак і більшого простору для її розміщення порівняно з рельєфними різьбленими зображеннями. З іншого — при декоруванні іконостасів необхідно було віднайти прийоми збільшення пластичності його поверхні суто декоративними засобами. Необхідність розвивати пластичність іконостасного фасаду у таких напрямках була безпосередньо пов'язана із розширенням іконографії об'ємних зображень доби Бароко. Поряд із скульптурою, залученою до іконографічної програми, додалися, до того ж переважаючи кількістю скульптури, що виконували декоративну роль. Введення ж саме численної декоративної скульптури різко змінювало характер пластичного трактування іконостасної поверхні. Якщо розміщення об'ємних зображень догматичного змісту завжди прив'язувалося до членувань іконостаса на яруси, а відтак, і до карнизів — як до логічних для неї опорних точок, то декоративна скульптура в оздобленні могла розміщуватися як у вузлових елементах конструкції (карнизах, кронштейнах, арках), так і у довільних місцях обрамлень. Очевидно, що на ранніх етапах розвитку бароко вміщення об'ємної декоративної пластики в облямування без наявності конструктивної опори, зумовлювало складнощі через ще не розвинений апарат художніх приймів. Тому в період становлення стилю бароко в Україні запозичений з європейського бароко принцип пишного декоративного обрамлення з повнофігурними

об'ємними постатями в іконостасному обрамленні другої половини XVII ст. трактується у спрощеному вигляді. Ранні повнофігурні декоративні скульптури введені в облямування іконостасів виконувалися в техніці рельєфу, так само як і скульптури догматичного змісту. Прикладом цього є фрагмент обрамлення кіоту другої половини XVII ст.⁸, де серед рослинного плетива вміщено рельєфну фігурку янгола [16, іл. № 1388], вбраного лише в пов'язку на стегнах. Відсутність вбрання на фігурці зближує його саме з образами путі, об'ємні постаті яких є постійним елементом орнаментальних композицій Ренесансу і Бароко. Зі становленням художніх принципів Бароко такі зображення повністю витісняються круглою скульптурою.

Складнощі, пов'язані з об'ємним трактуванням повнофігурних зображень в облямуванні, не виникали під час оздоблення іконостасів голівками херувимів, що з'являються в їх декорі з 60-х років XVII ст. Виконуючись виключно рельєфно і фронтально, а також вміщуючись як акценти на вузлових точках архітектурних конструкцій — над царськими воротами посередині архівольту, архітравах колон намісного ярусу, на стовпчику царських воріт — ці зображення виявляють свій етимологічний зв'язок із макаронами. Характер трактування голівки херувимів залишається незмінним до 40-х років XVIII ст. Лише з 1740-х років голівки херувимів починають виконуватися об'ємно і втрачають обов'язкову фронтальність, набуваючи рис не орнаментального, а скульптурного декору. Тож збільшення пластичності фасадів іконостасів в період становлення бароко проходить паралельно із насиченням їх об'ємними скульптурними образами. Цей процес відбувався у тісному зв'язку із запозиченням деяких принципів композиційно-пластичної й конструктивної організації вітварів католицьких храмів.

Відповідно, вирішення проблеми введення в них статурної пластики було знайдено шляхом збільшення ширини виступаючих частин усіх формоутворювальних елементів конструкції: карнизів, арок, капітелей колон, консолей, як це характерно і для католицьких вітварів. Водночас про введення у бароковий

іконостас ніш для розміщення скульптури підтверджень немає, вочевидь, цей архітектурний елемент вважався неприйнятним, бо остаточно наближав конструкцію іконостаса до католицького вітваря.

Заповнення отриманих горизонтальних поверхонь об'ємними зображеннями, які потребували не тільки основи, а й середовища навколо, змушувало розставляти їх на певній відстані від площини іконостасу, що надавало іконостасній структурі додаткової об'ємності, створюючи ілюзію багатоплановості. Наприклад, саме такий ефект було створено в уже згаданому іконостасі другої половини XVII ст. церкви с. Мотіївка на Чернігівщині (іл. 29), перенесеної у 1781 р. з Батурина [16, іл. № 540]. У ньому дві зустрічні постаті янголів з потирами в руках були встановлені над порталом царських воріт. Їх уклінні постаті розміщалися на виступах карнизу над намісним ярусом, частково перекриваючи арку порталу та вміщені поряд ікони свят. Однак нарощування пластичності фасадної площини лише завдяки винесенню вперед конструктивних елементів, нехай і оздоблених скульптурними образами, було кінцевим пунктом у розвитку пластики барокових іконостасів лійного плану. Зростання пластичності фасадів іконостасів, починаючи від другої половини XVII ст. і до кінця тридцятих років XVIII ст., за всіх задіяних засобів, не впливало на загальний площинний принцип їхньої побудови. Всі застосовувані засоби щодо збільшення пластичності фасаду були спрямовані на приховування його об'єктивної фактичної площинності й не могли надати фасаду іконостаса справжньої пластичної динаміки форм і об'ємів, зіткнення архітектурних мас із простором, закладених у принцип барокового мистецтва архітектури. Це, своєю чергою, стримувало поширення об'ємних зображень в оздобленні іконостасного фасаду.

З 30-х років XVIII ст. подальший розвиток пластики іконостасної площини рухається в напрямі ускладнення плану. Першими таким кроком можна вважати іконостас Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці, споруджений у 1731—1732 р. [4, 53]. Відхід від площинності фасаду в ньому вирішено за ра-

хунок повторення іконостасом форми стін вівтарної частини храму. І хоча загалом Сорочинський іконостас ще не можна назвати іконостасом справді криволінійного плану, оскільки кількість і форма виступаючих частин його фасаду зумовлені архітектурою храму, проте сама можливість виникнення такого конструктивного вирішення вказує на те, що іконостасний фасад уже мислиться не як лінійна конструкція, а як структура із різноманітними заглибленнями і виступами. Тож, попри те, що в оздобленні цього іконостаса кругла скульптура не введена, в цій пам'ятці фіксується розрив з середньовічною традицією лінійності конструкції вівтарної огорожі.

Наступним етапом у розвитку пластичності барокового іконостасного фасаду стала його організація на основі криволінійного плану. Наприкінці 40-х роках XVIII ст. уже маємо приклади втілення криволінійного плану в конструюванні іконостасного фасаду, коли він організується як структура, утворена складною взаємодією поставлених під різними кутами площин, виступаючих і заглиблених елементів конструкції, вигнутих розірваних карнизів, що закінчуються монументальними волютами. Портали царських воріт активно виступають вперед, а дверні отвори заглиблюються. Усі ці композиційні та естетичні зміни спрямовано на підкреслення центральної осі іконостаса, яка і отримує найбільший пластичний розвиток. Це розмаїття форм і площин відкривало безліч можливостей для скульптурного оздоблення, особливо по центральній вертикалі. Саме ця частина іконостаса, разом з горішнім ярусом, найбільше декорується круглою скульптурою. Прикладом найяскравішого втілення нових можливостей скульптурного оздоблення можна вважати іконостас Софійського собору в Києві. Фасад іконостаса виглядає як апофеоз вже не архітектонічної пластики, а, власне скульптурної композиції — настільки мінлива й динамічна його маса і виникаюча з цієї маси форма. Виступаючі й заглиблені частини, вигнуті карнизи, численні скульптурні зображення сповнюють фасад іконостаса внутрішньою динамікою. Як і попереднього часу, акцентування центральної осі посилюється парними

скульптурами янголів, що розміщені від горішньої частини і до долішньої: підтримують триангуль у завершенні, стоять на антаблементі, над аркою царських воріт та на консольних полицях обабіч них.

Подальший розвиток пластичності іконостасного фасаду нерозривно пов'язаний із скульптурним опорядженням, яке в іконостасах рококо набуває домінуючої ролі, конкуруючи не тільки з живописом, а й з архітектурною основою. Значення скульптури в іконостасах другої половини XVIII ст. ще тільки має бути визначеним.

Однак і сьогодні можна сказати, що її роль була формоутворювальною. Це пояснює, чому в іконостасах доби Бароко демонтаж скульптури, призводячи до применшення їх художніх достоїнств, не міг зруйнувати загального художнього образу, тоді як в іконостасах рококо вилучення скульптур було рівнозначним повній руйнації їх художнього образу, а в деяких випадках і всієї структури, якщо іконографія формувалася з скульптурних зображень. Можливо, через це іконостаси рококо здебільшого зберегли скульптурне наповнення, попри вимоги щодо вилучення з іконостасів об'ємних зображень.

Висновки.

1. Факт поширеності скульптурних зображень в іконостасах XVII—XVIII ст. дозволяє твердити, що протягом всього часу панування стилю бароко в Україні до його останньої фази — періоду рококо — пластична організація іконостаса формувалася з урахуванням введення фігуративних рельєфних чи круглих зображень.

2. Перші скульптурні образи, що з'являються в іконостасі, становили частину його іконографічної програми. Ці зображення були поліхромними рельєфами або рельєфними скульптурами.

3. Скульптурна пластика в оздобленні іконостаса з'являється пізніше скульптур, задіяних в його іконографічній програмі. Декоративну роль скульптури в іконостасному оздобленні наголошено її монохромністю.

4. Монохромні скульптурні зображення в іконостасі функціонували виключно в межах декоративного обрамлення, що виключа-

ло її самостійне значення у розвитку пластичності фасадної площини іконостаса.

5. Поліхромна скульптура, завдяки власній їй атрактивності, домінувала в іконостасі над живописом і потребувала декоративного та архітектурного обрамлення. Навіть якщо в цій техніці виконувались додаткові зображення, не задіяні в іконографії, вони виходили за

межі декоративного обрамлення, набуваючи ознак самостійного художнього акценту.

6. Атрактивні риси поліхромної скульптури активно використовувались у створенні художнього образу іконостасів криволінійного плану як важливий складовий елемент для формування багатоманіття пластичних форм фасадної площини іконостасів.

Примітки:

¹ У постанові Московського собору 1667 р. зазначається наявність Розп'яття у завершенні іконостаса в церквах східних країн і в Києві (Деяння соборів 1666/1667 годов. — М.: Издание Братства св. Петра, митрополита, 1893. — Л. 24, об. 25.).

² Автор висловлює глибоку подяку завідувачці відділу Національного художнього музею України Г. О. Беліковій за наданий іконографічний матеріал.

³ Так само були оздоблені й царські ворота іконостаса 1701 р. у Георгіївському соборі Видубицького монастиря.

⁴ Ще одна аналогічна скульптура Спаса зі сцени Преображення знаходилася над головним (західним) входом до того ж храму. (Каталог виставки XIV археологического съезда в Чернигове / [под ред. П. М. Добровольского]. — Чернигов: Тип. губ. правл., 1908. — С. 24).

⁵ Пророчий ярус ікон іконостаса церкви Іоанна Предтечі в Києві у 1849 р. було знято з іконостаса і вміщено у вівтарі того ж храму над горнім місцем (*Петров Н. И.* Киевская Рождество-

Предтечинская или Борисо-Глебская церковь / Н. И. Петров. — К.: тип. Корчак-Новицкого, 1896. — С. 54).

⁶ Цей іконостас Аллепський називає новим, тож можна припустити, що його було створено близько середини XVII ст.

⁷ Храми Холмщини і Волині неодноразово переходили від православних до греко-католицьких громад протягом XVII ст. (*Батюшков П. Н.* Холмская Русь. Исторические судьбы русского Забужья / П. Н. Батюшков. — С.-Пб.: Тип. Товарищества "Общественная польза", 1887. — 216; 64 с.; Батюшков П. Н. Вольнь. Исторические судьбы юго-западного края / П. Н. Батюшков. — С.-Пб.: Тип. Товарищества "Общественная польза", 1888. — 288; 127).

⁸ Датування пропонується за мотивами і характером різьблення, характерними для декору другої половини XVII ст. (як в іконостасі Успенського собору Єльцького монастиря): завитки, оздоблені перлами, листяний декор має ребристу обробку поверхні.

Список ілюстрацій:

1. Іконостас-складень з Кам'янця-Подільського. Дерево, різьблення. XV–XVI ст. Втрачений.
2. Іконостас-складень. Копія іконостаса Успенського собору Києво-Печерської лаври. XVI–XVII ст. Світлина поч. XX ст.
3. Богородиця з композиції "Розп'яття". Скульптура. Дерево, поліхромний розпис. XVIII ст. НХМ України.
4. Царські ворота Микільського Військового собору. Фрагмент з трьома різьбленими голівками. Київ, 1663 р. Світлина початку XX ст. Бібліотека НХМ України.
5. "Розп'яття" з предстоячими з іконостаса XVIII ст. Вознесенської церкви у передмісті Ізюма. Світлина початку XX ст.
6. Скульптури мироносиць з Покровської церкви в Новгороді-Сіверському. XVIII ст. Світлина С. Таранушенка, 1916 р. Публікується вперше.
7. Херувим. Скульптура. Дерево, поліхромний розпис. XVIII ст. Острозький краєзнавчий музей. Світлина С. Оляніної.
8. Янгол, що летить. Скульптура. Дерево, поліхромний розпис. XVIII ст. Острозький краєзнавч. музей. Світлина С. Оляніної.
9. Янгол. Скульптура. Дерево, поліхромний розпис. XVIII ст. Житомирський краєзнавчий музей. Світлина С. Оляніної.
10. Іконостас Софійського собору в Києві 1747–1750 р. Малюнок Ф. Солнцева. Середина XIX ст. Оpubліковано Н. Нікітенко.
11. Янгол. Скульптура. Дерево, золочення. Іконостас Андріївської церкви в Києві. 1757 р.
12. Херувими. Скульптура. Дерево, золочення. Іконостас Андріївської церкви в Києві 1757 р.
13. Каргуш зі скульптурою янгола. Дерево, кругле і рельєфне різьблення, золочення, поліхромування. XVIII ст. Національний художній музей України. Світлина Д. Петліної.
14. Скульптури янголів над порталом царських воріт іконостаса Миколаївської церкви Новгород-Сіверського. Дерево, рельєфне різьблення. Світлина С. Таранушенка, 1916 р. Публік. вперше.
15. Херувими в оздобленні portalу царських воріт. Дерево, рельєфне різьблення. Іконостас соборного храму м. Тараща на Київщині. XVIII ст. Оpubліковано Г. Павлуцьким.

16. Херувими в оздобленні portalу царських воріт. Дерево, рельєфне різьблення. Іконостас Покровської церкви м. Зінків. Перша половина XVIII ст. Оpubліковано М. Драганом.
17. Аарон. Скульптура. Дерево, поліхромний розпис. Іконостас Покровської церкви в Ромнах 1764–1770 рр.
18. Євангеліст Марк. Скульптура. Дерево, поліхромний розпис. 1789 р. Миколаївська церква с. Соловіївка Радомльського повіту. Оpubліковано Г. Павлуцьким.
19. Євангеліст Лука. Скульптура. Дерево, поліхромний розпис. 1789 р. Миколаївська церква с. Соловіївка Радомльського повіту. Оpubліковано Г. Павлуцьким.
20. Саваоф. Скульптура. Дерево, поліхромний розпис. XIX ст. Острозький краєзнавчий музей. Світлина С. Оляніної.
21. Саваоф в оточенні янголів. Різьблена композиція, що увінчувала іконостас 1718 р. Михайлівського Золотоверхого собору в Києві. Креслення архітектора В. Ніколаєва. 1880-ті роки.
22. Св. Онуфрій Пустельник. Скульптура. Дерево. Житомирський краєзнавчий музей. Світлина С. Оляніної.
23. Св. Онуфрій Пустельник. Скульптура. Дерево. Кін. XVIII — поч. XIX ст. Україна. Приватна збірка.
24. Царські ворота із постаттю Ісуса з іконостаса Катерининської церкви Чернігова. Початок XVIII ст.
25. Композиція "Благовіщення" із Дівою Марією та архангелом Гаврилом на царських воротах XVIII ст. з Успенської церкви с. Красний Ріг на Чернігівщині. Світлина початку XX ст.
26. Архангел Михаїл. Дерево, рельєфне різьблення, золочення, поліхромний розпис. Друга пол. XVIII ст. Прилуцький краєзнавчий музей.
27. Архангел Гавриїл. Дерево, рельєфне різьблення, золочення, поліхромний розпис. Друга пол. XVIII ст. Прилуцький краєзнавчий музей.
28. Іконостас 1739 р. головного вівтаря Сампсонієвського собору у Санкт-Петербурзі, Росія.
29. Іконостас з церкви с. Мотіївки на Чернігівщині. Світлина С. Таранушенка, 1930 р. Публікується вперше.

30. Апостол Петро. Скульптура. Дерево, поліхромний розпис. XVII ст. З Успенської церкви в Підгайцях. 1650–53 рр. НХМУ.
31. Головний вітар у костіль св. Миколая в Гданську, Польща. Перша половина XVII ст.
32. Головний вітар середини XVII ст. Костьол Петра і Павла у селищі Бешова, Польща.
33. Ісус Христос. Скульптура. Дерево, позолота, поліхромний розпис. З іконостаса в с. Чоповичі. 1774 р. Національний художній музей України.
34. Янгол. Скульптура. Дерево, позолота, поліхромний розпис. З іконостаса в с. Чоповичі. 1774 р. Національний художній музей України.

Література:

1. *Александрович В. С.* Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво / Володимир Степанович Александрович // Історія української культури: У 5 т. — Т. 3. Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. — К.: Наукова думка, 2003. — С. 833–925.
2. *Антонович Д.* Українська скульптура / Дмитро Антонович // Українська культура: Лекції за ред. Д. Антоновича // Упоряд. С. В. Уляновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Пер. слово М. Антоновича. — К.: Либідь, 1993. — С. 274–306.
3. Беларусь / [Текст]: у 8 т. / Т. 8: Дэкартыуна-прыкладное мастацтва / под ред. Я. М. Сахуты; Нацыянальная Акадэмія Навук Беларусі, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. — Мінск: Беларуская навука, 2005. — 351 с.: іл. — ISBN 985-08-0656-7.
4. *Білецький П. О.* Коли будувалася Преображенська церква в Сорочинцях / П. О. Білецький // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-метод. праці. Вип. 7. — К.: УАМ, —1999. — С. 49–54.
5. *Будилович А. С.* Древняя св. Николая церковь в г. Замостье и находящийся в ней иконостас / А. С. Будилович // Памятники русской старины в Западных губерниях, издаваемые с Высочайшего соизволения П. Н. Батюшковым. СПб.: тип. Товарищества “Общественная польза”, 1885. вып. VII. Холмская Русь. — С. 259–263.
6. *Бусева-Давыдова И. Л.* Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции / И. Л. Бусева-Давыдова // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика / редактор-составитель А. М. Лидов. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 621–650.
7. *Возницький Б. Г.* Микола Потоцький, староста Канівський, та його митці архітектор Бернард Меретин і сницар Іоанн Георгій Пензель / Б. Г. Возницький. — Львів: Центр Європи, 2005. — 160 с.: 220 іл. — ISBN 966-7022-50-1.
8. *Возницький Б. Г.* Проблема інспірацій у творчості Майстра Пінзеля та її вплив на львівську скульптуру другої половини XVIII ст. / Б. Г. Возницький // Українське бароко та європейський контекст. — К.: Наукова думка, 1991. — С. 105–113.
9. *Вуйцик В.* Скульптор Іван Щуровський / Володимир Вуйцик // Записки НТШ. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Львів, 1998. — Т. 236 (CCXXXVI). — С. 408–416.
10. Гембарович М. Т. Скульптура та різьблення / Мечислав Гембарович // Історія українського мистецтва в 6 т., Т. 3. Мистецтво другої половини XVII — XVIII ст. — К.: Гол. ред. УРЕ, 1968. — С. 126–151.
11. *Горленко В.* Старинные малороссийские портреты / Василь Горленко // Киевская старина. — К.: Тип. Корчак-Новицкого, 1882. — Т. 4. — № 12. — С. 602–606.
12. *Давидов Б.* Никольский Военный собор в Киеве. (Оттиск журн. “Военно-исторический вестник”, 1910. — № 7–8. — Киев.) / Б. Давидов. — К.: Тип. штаба Киевского военного округа, [Б.р.]. — 8 с.
13. *Драган М.* Українська декоративна різьба XVII — XVIII ст. / Михайло Драган; — К.: Наукова думка, 1970. — 203 с.
14. *Жолтовський П. Н.* Искусство Украины / П. Н. Жолтовский // Всеобщая история искусств в 6 т., Т. 4. Искусство 17 — 18 вев. — М.: Искусство, 1963. — С. 376–381.
15. Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. — Ф. 278. Справа № 105. Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Медальное сочинение. 1917 г.
16. Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. — Ф. 278. Справа № 651.
17. Картины церковной жизни Черниговской епархии из 9-вековой её истории. — К.: Тип. С. В. Кульженко, 1911. — 6, 207 с., 58 илл.
18. Каталог выставки XIV археологического съезда в Чернигове / [под ред. П. М. Добровольского]. — Чернигов: Тип. губ. правл., 1908. — 180, 8 с.
19. Каталог выставки XII археологического съезда в г. Харькове. Отдел церковных древностей. / [под ред. Е. К. Редина]. — Харьков: Тип. губернского правления, 1902. — 162, 28 с.
20. *Кривавич Д.* Українська скульптура періоду рококо / Дмитро Кривавич // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Львів, 1998. — Том 236 (CCXXXVI). — С. 127–154.
21. *Кривавич Д., Черепанова С.* Джерела інспірацій скульптури бароко і рококо / Д. П. Кривавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова // Українське мистецтво: Навч. посібник для студ. вищ. навч. закладів: У 3 ч. — Ч. 3. — Львів: Світ, 2005. — С. 81–91.
22. Крізь патину часу. Відроджене минуле. Каталог виставки відреставрованих творів декоративно-ужиткового мистецтва з музейних колекцій України / [упоряд. І. Мусатова] — К.: ННДРЦУ, 2005. — 184 с. — ISBN 966-8275-03-9.
23. *Крман Д.* Подорожній щоденник (Itinerarium 1708 — 1709) / Крман Даниїл; — К.: Вид. центр “Просвіта”; Вид-во ім. Олени Теліги, 1999. — 160 с. — ISBN 966-7551-04-0. ISBN 966-7601-06—4.
24. *Лазука Б. А.* Гісторыя беларускага мастацтва: у 2 т. — Том 1.: Першабытны лад — XVII стагоддзе / Барыс Андрэвіч Лазука. — Мн.: Беларусь, 2007. — 252 с.: іл.
25. *Макаренко Н.* Памятники Украинского искусства XVIII в. / Николай Макаренко; — С. Петербург: Тип. С.-П. Градоначальничества, 1908. — 9 с.
26. *Мальцев Н. В.* Искусство декоративной резьбы и деревянной скульптуры Русского Севера / Н. В. Мальцев // Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера. Каталог выставки. — Архангельск-Москва: б. и., 1995. — С. 16–26.
27. *Мнева Н. Е.* Резьба и скульптура XVII века / Н. Е. Мнева, Н. Н. Померанцев, М. М. Постникова-Лосева // История русского искусства. — М.: Изд-во АН СССР, 1959. — Т. 4. — С. 305—328.
28. *Нельговський Ю. П.* Скульптура та різьблення другої половини XVI — першої половини XVII ст. / Ю. П. Нельговський // Історія українського мистецтва в 6 т. — Т. 2.: Мистецтво XIV — першої половини XVII ст. — К.: АН УРСР. Голов. ред. укр. рад. енцикл. — 1967. — С. 118—156.
29. *Нікітенко Н.* Головний іконостас Софії Київської як історико-культурний феномен / Надія Нікітенко // Пам’ятки України. — 2007. — № 1. — С. 22—46.
30. *Новицкий А. П.* Черты самобытности в Украинском зодчестве / А. П. Новицкий // Труды XIV археологического съезда в Чернигове. — Том 2. 1908. — М.: Тип. Г. Лиснера и Д. Собко, 1911. — С. 59—72.