

Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА

член-кореспондент АМУ,

доктор мистецтвознавства, професор

РОЛЬ І. ЩИРСЬКОГО В ОНОВЛЕННІ УКРАЇНСЬКОГО ГАПТУВАННЯ

Нове слово в українському гаптарстві 20-х років XVIII ст. належить чернігівському осередку шитва і, зокрема, П'ятницькому жіночому монастиреві. Саме на Чернігівщині було започатковано у гаптарстві стиль бароко. У прискоренні процесу формування українського бароко велику роль відіграла меценатська, культурно-освітня, проповідницька роль чернігівського митрополита Лазаря Барановича та київського митрополита Стефана Яворського. Останній у себе на батьківщині в Ніжині будує величний Благовіщенський собор «Назарет Богородиці», який оздоблює високохудожніми творами мистецтва.

Лазар Баранович вів широке будівництво нових храмів, відбудовував у Новгород-Сіверську, Чернігові найголовніші святині — Спаський собор XI ст., Борисоглібський XII ст., відкрив школу, друкарню. Сюди він запрошував видатних граверів — Л. Тарасевича та І. Щирського. У Чернігові, довкола Лазаря Барановича групуються талановиті церковні письменники, проповідники, поети. Це І. Галатовський, Д. Ростовський, І. Величковський. З цього оточення походили перші друковані праці з церковної історії краю, присвячені старожитностям чернігівських Єлецького та Троїцько-Іллінського монастирів. У тиші монастирів, архієрейських будинків, у середовищі церковних поетів та мислителів відбувалося формування теологічної думки й розроблялися естетичні проблеми, пов'язані з іконописом, історією та життям Церкви.

Жіночі монастирі засновували заможні особи, ними опікувалися гетьмани, митрополити, впливова козацька старшина. Наприклад, Гамаліївський Харлампіївський жіночий монастир поблизу Глухова був розбудований на кошти гетьмана Івана Скоропадського та його дружини Настасії. У цьому монастирі їх обох і поховано. Ладанський Покровський жіночий монастир заснувала сестра митрополита Петра Могили Раїна Могилянка, а опікував його прилуцький

полковник Лазар Горленко, прадід єпископа Йоасафа Горленка. Гетьман Мазепа опікувався Київським Вознесенським жіночим монастирем, де ігуменею була його мати Марія Магдалина, а черницями — найближчі родички по материнській лінії — Магдалина та її дочка Памфілія.

Монастирі володіли великими землями, млинами, сіножатями, що давали прибуток на їх утримання. Ті монастирі, що не мали земель, заробляли шитвом. Скажімо, в Сумському Предтечівському дівочому монастирі насельниці заробляли «трусами рук своїх». Він був заснований полковником Герасимом Кондратовичем у 1687 р. в 2-х верстах від Сум. Він проіснував до 1787 р. У Покровському дівочому Шуморовському монастирі (село Шуморово поблизу Почепи) єдиним засобом до існування було рукоділля. Цей монастир проіснував з 1690 р. до 1786 р. Першою ігуменею його була Олена Рославець. У середині XVIII ст. вишивання стало основним заробітком насельниць Макошинського Покровського дівочого монастиря, заснованого на околиці села Макошин, на березі Десни. Заснував його 1640 р. київський воєвода Адам Кисель, сестра якого Єфросинія була тут черницею.

На широкому тлі тогочасної інтелектуальної думки формуються естетичні принципи мистецтва, виробляється мова алегоричної образотворчості, усвідомлення яких відбивається на розвитку іконопису, настінних розписів, гаптування. У гаптуванні чернігівської школи початку XVIII ст., як в усьому українському мистецтві доби бароко, підкреслюється емоційна змістовність творів, акцентується полісемантичність зображень, підкреслюється трактування рослинного орнаменту та його елементів як символів. Акант, виноградна лоза стають обов'язковими складниками декоративної наповненості творів, їхній образний зміст набуває підкреслено символічного трактування, пов'язаного з жертвністю Христа.

У гаптарських роботах Чернігівщини було вперше започатковано принцип барокової стилістики, особливістю якого є те, що орнамент стає основним елементом формотворення, який організовує всю композицію. Це вже не поєднання окремих елементів в одне ціле, це звивиста гілка, власне, єдине дерево, що своїм невпинним рухом об'єднує, розвиває і продовжує життя. Виходячи з цих уподобань, сюжет «Дерево Ісееєве» стає улюбленим у творчості чернігівських майстринь. Саме тут, у П'ятницькому монастирі, за дуже короткий проміжок часу була створена низка пам'яток, які започаткували нову еру українського гаптарства з яскраво вираженими

національними рисами. Цей новаторський підхід виявився на всіх рівнях творення образу: в появі нових технічних засобів шитва, впровадженні олійного живопису для малювання облич, рук, у розвитку художньо-композиційних засобів побудови, розвитку іконографії. Для чернігівського гаптарського осередку була притаманна глибока спорідненість з тогочасною гравюрою, аналогії з іконографічним матеріалом, розробленим митцями цього виду мистецтва, а в плані художньо-стилістичних здобутків роботи виділяються підкресленою рафінованістю і чистотою стилю, вишуканістю ліній усього малюнка. Водночас поряд із підкресленою динамікою і внутрішньою енергією, що ними сповнені всі композиції, у гаптуванні типовим є симетрично-декоративне розміщення частин малюнка на площині, а це створює відчуття гармонійної єдності та врівноваженості. Виділяє та об'єднує роботи гаптування яскраво виражена індивідуальність, підкреслено самотуння й оригінальна манера творення художнього образу, що віднині стає визначальним для всього гаптарства періоду бароко.

До кола пам'яток чернігівського осередку, що позначені єдністю стилю, входять епитрахиль 1713 р. (ЧІМ-1379), епитрахиль 1714 р. та парний до неї фелон з Думницького монастиря (ЧІМ-1353, 1262), епитрахиль з м. Березного (ЧІМ-1382). До цієї групи слід віднести також фелон 1713 р. з Благовіщенської церкви м. Березного, опліччя фелона, що їх фото зберігається в архіві С. Таранушенка, а також ваздух «Покладення до гробу».

Основним центром шитва на Чернігівщині був П'ятницький жіночий монастир, заснований у XII ст. Тут перебувала черницею сестра чернігівського митрополита Лазаря Барановича. Можливо, нею вигаптована палиця, що знаходилася в похованні митрополита.

Після зруйнування при гетьманові І. Брюховецькому монастир відновлюється за допомогою чернігівського полковника, згодом генерального обозного В. Дуніна-Борковського, про що сповіщається в епітафії: «Он от основания девичью обитель воздвиже и бысть онной прещедрой кормитель». На портреті В. Дуніна-Борковського наказний гетьман зображений у пишному вбранні. Впадає в око гаптований золотом і сріблом жупан з орнаментом пишних вибагливих форм, який, можливо, гаптували в майстернях П'ятницького монастиря.

Широка культурно-просвітницька та богословська діяльність вищого духовенства Чернігівщини сприяє також залученню найкращих митців. Саме це позначається на формуванні стилю бароко, насамперед у гаптуванні. Розширюється коло сюжетів, які дають мож-

лівість вводить в усталені релігійні сюжети конкретних персонажів, вбраних в український народний одяг, деякі архітектурні споруди. На оплччі фелона «Зішестя Святого Духа», створеного в чернігівському П'ятницькому монастирі, серед апостолів вигаптовано 12 ненімбованих жінок у чернечому вбранні. Це репрезентує новий підхід до образу людини, її місця й ролі в суспільстві.

Тут зберігалися коштовні вклади гетьмана Скоропадського, багатих козацьких родин Лизогубів, Полуботків. Впродовж 40 років ігуменею монастиря була Фотинія Максимовичевна [1]. Удалося розшукати підписні роботи ігумені, які вона власноруч виконувала й дарувала церквам. Воздушок «Розп'яття» має дарчий напис «Року 1728 дня... госпожа Фотинія Максимовичевна игуменія монастиря святого Пятницкого Черниговского дала сей дар до монастиря Любецкого за откупление грехов». У родині Максимовичів, видатним представником якої є митрополит Іоанн Максимович, був брат Антон Максимович, який володів селом Смолигівка поблизу Любеча. Він помер 1728 р. — можливо, з цієї нагоди ігуменія й створила воздух і передала його до монастиря. У колекції Чернігівського історичного музею є також поручі з написом «Коштом ігумені Фотини». У Глухові 8 вересня відбулося святкове висвячення на чернігівського єпископа Амвросія Дубневича (помер 1750 р.). Можливо, для його вбрання ігуменею і були гаптовані ці святкові поручі. Відчуваючи близьку смерть, ігуменія просить перевезти її до Києва, де 1754 р. помирає у Флоровському монастирі.

До робіт ігумені Фотинії слід віднести ще ряд творів, позначених яскравою індивідуальністю. У музеї Чернігова зберігається воздух «Покладення до гробу». Стилістичний аналіз доводить, що виконано його за зразком антимінса, освяченого Чернігівським архієпископом Іоанном Максимовичем за малюнком відомого гравера І. Щирського. Воздух виготовлений з малинового оксамиту, на тлі якого яскраво вирізняється гаптована композиція. Обабіч розпростертого мертвого тіла Христа — схилені постаті Йосифа та Никодима. Вони намагаються підняти за пелену Його тіло. Їм вторують фігури ангелів з рипідами, які тримають наготові плащаницю. У центрі — фігура Богоматері, яка у відчаї стисла руки, та Іоанн Богослов, який обнімає її та втішає. Схилилась у смутку Марія Магдалина. В антимінсі 1697 р. І. Щирський ввів у загальну композицію фігури євангелістів. Вони вміщені у барокові картуші з ангелом угорі. Їхні спокійні пози, зосереджені обличчя виявляють повну відстороненість від того, що відбувається. Адже вони — не свідки події, а ті, хто в майбутньому

опишуть її у своїх Євангеліях. У цьому воздуху вперше в українсько-го гаптарстві зустрічаються мальовані олійними фарбами обличчя зображених. Отже, не лише малюнок ліг в основу цього воздуха, а й сам І. Щирський міг брати участь у живописному вирішенні твору. Він був не лише талановитим гравером, а й здібним маляром, про що довідуємося з грамоти митрополита Варлама Ясинського 1701 р., де він висловлює подяку Щирському за поновлення образу Любецької Богоматері [2]. Можливо, цей воздух було зроблено для Любецького Антонієвого монастиря, в якому Щирський перебував з 90-х років XVII ст. — він його розбудовував, опікувався ним і в ньому був похований у 1714 р. Небуденний, яскравий талант митця, який завжди йшов непротореними шляхами, своєрідно розкрився у гаптарстві. І. Щирський по-новаторськи підходить до традицій шитва: вводить олійний живопис, що дає можливість передати психологічний стан персонажів, їхні думки й почуття. Площинність, умовність фігур віднині замінено на жваві, позначені природністю жести.

І. Щирський, очевидно, створив малюнок також для єпитрахилі 1713 р. «Дерево Ісееве», для єпитрахилі 1714 р. з Думницького монастиря та єпитрахилі з Покровської церкви Березного. Усі вони виконувались у П'ятницькому монастирі за ігумені Фотинії (ЧІМ) [3].

Єпитрахиль 1713 р. (ЧІМ-1379) — видатна пам'ятка стилю бароко. В її основі — зображення дерева Ісеевого, що є ілюстрацією до тексту Ісайї про родовід Ісуса Христа від Давида. Ця тема набула особливого поширення у візантійському мистецтві і була популярною в Західній Європі як джерело створення генеалогічних дерев різних династій. У другій половині XVII ст. у сферах козацької старшини очевидним стає тяжіння до історії свого родоводу, дістають поширення літописи, родинні хроніки, майнові описи, посилюється інтерес до вивчення династій великих київських князів, підкреслюється їхній безперервний зв'язок із сучасністю. Орнамент у вигляді розвинутого рослинного мотиву дерева, з гілок якого ніби виростають погрудні зображення, суцільно заповнює всю єпитрахиль. Водночас малюнок зберігає легкість і багатство соковитих орнаментальних форм у вигляді грон винограду, пуп'янків, багатопелюсткових квітів. Незвичністю композиції є те, що крім традиційних зображень родоводу Христа в єпитрахилі введено чотирьох євангелістів та Іоанна Златоуста обабіч зображення у сьйві Любецької Богоматері з Богодитям. Єпитрахиль вирізняється сміливим, оригінальним мистецьким вирішенням і свідчить про високу професійну майстерність гаптарки і рисувальника. Його малюнок

відзначає тонке декоративне відчуття орнаменту, засобів побудови і водночас підкреслена графічність лінії, чітке окреслення кожної деталі і кожного орнаментального мотиву. Композиція побудована за професійними ознаками графічного мистецтва і вказує на руку досвідченого художника. Аналіз підписних робіт ігумені Фотинії, аналогії із зазначеними пам'ятками, художньо-стилістична подібність орнаментальних мотивів, живописно мальовані обличчя — все дає підстави вважати, що ці твори виконані у П'ятницькому монастирі ігуменею Фотинею. Вона з особливою повагою ставилася до святини чернігівської землі — Любецької ікони Божої Матері, саме сюди вклала воздух 1728 р. і тому відтворила його в епитрахилі за іконографією І. Щирського [4]. Видатний гравер Іван Щирський, у чернецтві Інокентій, у 1677–1683 рр. був учнем головного гравера Віленської Академічної друкарні О. Тарасевича. У 1701 р. він поновлює ікону Любецької Божої Матері для заснованого ним у Любецькому монастирі храму Воскресіння Христового і гравюру Любецької Богоматері, яка нині зберігається у Бібліотеці народів у Варшаві [5]. Перебуваючи в монастирі, він виконав останній свій твір — оздоблення Любецького синодика [6], що нині зберігається у Чернігівському історичному музеї ім. В. Тарновського. Те, як художник сміливо й неординарно підходить до розв'язання здавалося б закінченого у своїй композиції та іконографії сюжету «Дерево Ієсееве», свідчить про його непересічний талант і новаторські пошуки. Саме мистецтво бароко вимагає від митців посилення індивідуальних пошуків, розробки яскравих творчих композицій. Віднині кожний твір передбачає попередньо намальований проект. І. Щирський міг брати участь у створенні низки інших робіт гаптування, розробляючи для них свої малюнки. Він по-новаторському підходить до розв'язання художньо-стилістичних завдань, що висуває мистецтво бароко перед гаптарством. Замість саєту, на якому вишивались обличчя, він їх малює олійними фарбами, досягаючи психологічної виразності. Площинність, умовність пропорцій людської фігури, застиглість і трафаретність поз змінюються жвавистію природних жестів. Делікатне, тактовне використання золота й срібла, їхня певна рівновага, бажання урізноманітнити площини геометричними швами, що було характерним для попереднього періоду, у творах чернігівського осередку приводить до бажання виділити, підкреслити коштовність золотих дорогоцінних ниток; гаптовані поверхні орнаментів перетворюються на опуклі площини, що вирають блиском металу, а фігури, прорізані глибокими складками, набувають динаміки руху.

Говорячи про розвиток багатофігурних плащаниць, слід зауважити, що, починаючи з XVII ст., їх створення відбувається в контексті розвитку антимінсів. Найдавніший вишитий антимінс — уже згадуваний антимінс Михайла Копистинського 1603 р. [7], вишитий Катериною Копистинською. Він наслідує давню іконографічну традицію: хрест з Адамовою головою, оточений знаряддям страстей. Від XVII ст. розвивається іконографія антимінсів, плащаниць, воздухів, в основу яких покладено сюжет «Плачу над тілом Христа». Антимінс Петра Могили (близько 1633 р.), і антимінс, створений у Києві у 1642 р. і підписаний майстром В. Ф. З. [8], передає згаданий сюжет у західній інтерпретації. Ця традиція продовжена антимінсами гравера Іллі єпископа перемишльського й самбірського Антонія Винницького (1650 р.) та архієпископа чернігівського Лазаря Барановича (1657 р.) [9]. У Чернігівському історичному музеї зберігається антимінс Петра Могили київського гравера «Л. Т». Він належав одній із церков Чернігівщини, можливо, Думницькому монастирю, де й знаходився. За цим же зразком вигаптовано шитий воздух 1696 р. з церкви Різдва Богородиці Думницького монастиря, в основу якого було покладено його іконографію, і воздух 1731 р. з Вознесенської церкви Березного. Тут поєднано як історичний, так і символічний аспекти сцени «Покладення до гробу». У верхній частині воздуха 1696 р. — хрест і знаряддя страстей, у нижній — гроб з ангелом. Поясні постаті євангелістів уписані в овали і вміщені в кутах воздуха. Для того, щоб виявити і підкреслити візуальний центр усієї композиції, майстриня гаптує золотом покров, який тримають ангели. На його мерехтливому тлі завдяки застосуванню хвилястих прикріпів сухозлотиці виділяється фігура Христа, шита панцирним шитвом. Вона чітко графічно підкреслена чорним контуром шовкового шитва. Всі присутні об'єднані почуттям горя і це яскраво виявляється у схилених постатях Богородиці та Марії Магдалини, їхніх виразних молитовних жестах рук, скорботних обличчях, центральній постаті Іоанна Богослова. Гаптування, виконане технікою «в прикріп», виділяється особливою вишуканістю малюнка, в якому виявлено гармонійний сумний рух, побудований на глибокому відчутті ритму. Воздух був подарований головному храму Думницького монастиря Різдва Богородиці, який був освячений у 1698 р. святителем Феодосієм [10].

Воздух 1731 р. з Вознесенської церкви Березного повторює попередню іконографію, лише виконаний він на невисокому художньо-технічному рівні.

Антимінси широко друкувалися, здобутки граверів перебували у контексті розвитку гаптування плащаниць. Відомий гравер Іван Щирський виконав антимінс, який був освячений у 1697 р. чернігівським архієпископом Іваном Максимовичем. Саме його малюнок покладено в основу вже згаданого воздуха ігумені Фотинії. Обов'язковим атрибутом плащаниць були зображення місяця та сонця у вигляді царя і цариці в коронах, що не дають світла, оскільки в цю скорботну хвилину все завмерло і вкрилося темрявою. Ці алегоричні символи поступово втрачали свою символіку, часто перетворюючись на шестикрильця або звичайну зірку.

1. Архів С. Таранушенка. — ЦНБ. — Ф. 278, спр. 651; 957.
2. *Кара-Васильєва Т.* Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. — Львів, 1996. — С. 189–190.
3. *Филарет (Гумилевский).* Историко-статистическое описание Черниговской епархии. — Чернигов, 1873. — Кн. 4. — С. 130–131.
4. *Кара-Васильєва Т.* Літургійне шитво України. — С. 181–190.
5. *Куценко Т.* Образ Любецької Богородиці у творчості І. Щирського // Любецький з'їзд князів 1097 р. в історичній долі Київської Русі: Збірник. — Чернігів, 1997. — С. 200.
6. Там само. — С. 202.
7. *Ситий І.* Ким і коли було започатковано Любецький синодик, або останній твір Івана Щирського // Любецький з'їзд князів 1097 р. в історичній долі Київської Русі: Збірник. — Чернігів, 1997. — С. 196.
8. *Павличко Я.* Антимінс 1603 р. — рідкісна пам'ятка українського мистецтва: До пробл. вивчення групи пам'яток із Спас. монастиря // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. — Л., 1994. — С. 133–135.
9. *Юрчишин О.* Антимінси гравера Іллі // Родовід. — 1996. — № 12. — С. 22–24.
10. Там само. — С. 23–24.