

ЦЕРКОВНА СТАРОВИНА

Василь Пуцко

●

ІКОНИ ЧЕРНІГІВЩИНИ

Давня Сіверщина становить важливу частину Північного Лівобережжя. Вона безпосереднє межує з Росією, і тому так чи інакше має певні з нею спільні риси культури. Мабуть, найбільше вони виявилися в останні століття, в умовах Російської імперії та так званого Синодального періоду церковної історії. А до того тут існували інші умови і свої шляхи історичного розвитку. Здебільшого вони відбилися в давньому церковному будівництві, мурованому та дерев'яному,¹ в типології іконостасу,² й нарешті в іконах, зокрема тих, котрі шанували як чудотворні.³

Від давнього церковного живопису Чернігівщини частково збереглися лише деякі фрески XI—XII століть, досить пошкоджені.⁴ Ікони ж від того часу загинули. Добре відомо, що в разі, коли з якоїсь причини зникав оригінал чудотворної ікони, його заступало пізніше відтворення, і все, що було історично пов'язане з давнім образом, мимоволі переходило на новий твір. Тому зайве дивуватися, коли йдеться про ікони доби Хрещення Руси-України, а наявні зразки малярства XVIII століття. Здається, що всі ікони, виконані до середини XVII століття, як у самому Чернігові, так і в цілому регіоні, навмисно знищували: важко припустити, аби вони цілком зникли самі по собі. Складається враження, ніби Сіверянщина була суціль спустошеною, не полишивши будь-яких слідів попереднього мистецького життя.

Щоправда, варто врахувати той факт, що з початку XVI століття Сіверська Україна входила до складу Російської держави, і це мало позначитися на загальному характері церковного мистецтва. Однак за Деулінським перемир'ям 1618 року Чернігово-Сіверська земля знову дісталася Речі Посполитій. Відповідно це викликало масову втечу місцевого населення до Московщини. Зокрема, за свідченням сучасників, того ж часу «пустий монастир Елецкій, зоставивши законники московскій пошли в свою землю з московским войском», і після того монастир «през многие літа пустый зоставал». Спробували було на Чернігівщині утворити католицькі кляштори різних орденів, але невдовзі почалися козацькі війни під проводом Богдана Хмельницького, наслідком яких стало приєднання до Росії. Від того часу розвиток іконопису на Сіверщині стає можливим простежити, хоча б в загальних рисах, спираючись на конкретні приклади.

У 1658 році дубенський маляр Григорій (в чернецтві Геннадій) Константинович написав ікону Богородиці Одигітрії, можливо, замість щойно втраченої давньої, що була реліквією чернігівського Богородичного монастиря, пізніше відомого як Троїцько-Іллінський.⁵ Очевидно, цей твір волинського митця, виконаний в досить реалістичній манері,

визначаючись органічним сполученням візантійської іконографії з ренесансним стилем, справив велике враження на сучасників. У 1662 році на цій іконі було помічено сльози («Плакашесья тоді Пресвятая Діва жалуючи православних християн малоросіянов»), і відтоді починають спостерігатися «чуда», докладно описані Дмитром Тупталом (пізніше ростовським митрополитом) в його книзі «Руно орошенное», вперше надрукованій в Чернігові у 1680 році.⁶ Ікону починають відтворювати у гравюрах, ретельно фіксуючи також її золотарське вбрання; з часом його доповнено розкішно оформленим кіотом на замовлення гетьмана Івана Мазепи.⁷ Гравюри значно сприяли популярності образу навіть поза межами України. Однак вони ніяк не віддзеркалювали художні особливості ікони 1658 року, а лише запозичували від неї загальну композиційну схему.⁸

Про те, як саме в цей час в Чернігові відновлювали іконографію славнозвісних образів, може свідчити приклад ікони Богородиці Єлецької, нині званої лише за відтвореннями кінця XVII — початку XVIII століть.⁹ Проте відома іконографічна формула, попри всі зафіксовані перекази, ніяк не може вважатися відповідною до взірця, котрий з'явився на ялині в XI столітті. Доречно тут пригадати, що елецький архімандрит Йоаникій Галатовський у своїй книзі «Скарбница потребная», надрукованій у Новгороді-Сіверському в 1676 році, цілком слушно зауважує такі прикметні риси: «Сидячая есть намальована Родителька Божая, на свої колінах Дитяtko Христа сидячого, под пахи левою рукою, за ноги держить, а Христос в левої руке держить хартію звитую». Такий образ, як відомо, в 1676 році привезено до Чернігова з Володимиря на Клязьмі, а в ньому впізнали той, що зник в 1611 році. Не виключено, однак, походження останнього з другої половини XV століття, коли буцімто ікону знайдено замурованою в стіні монастирського храму. Звичайно, зображення ялини й краєвид належать до оформлення власне ікони, відтвореної на портреті генерального обозного Василя Дуніна-Борковського, виконаному близько 1701—1703 років. Прототип елецького образу, вірогідно, походив від італійських ренесансних творів, таких як зображення Мадонни з дитиною і ангелами пензля Маєстро ді Сан Франческо аль Прато, з Умбрії.¹⁰ Але безпосереднім взірцем, радше за все, була ікона італо-критського походження, подібна до триптиху середини XV століття в Празі.¹¹ Звичайно, чернігівські маляри запозичений іконографічний тип значно переосмислили відповідно до власних естетичних смаків.

Про те, якими були ці смаки, донедавна свідчили нечисленні ікони, котрі містилися в іконостасі собора Єлецького монастиря, виконані в останню третину XVII століття.¹² Вони виказували ті ж самі особливості щодо своїх ренесансних джерел.

Остання чверть XVII століття стала для Чернігівщини часом утворення її локальних іконописних традицій, помітно пройнятих західними впливами. Тож неможливо вважати випадковим те явище, що якраз до кінця того ж XVII століття належить більша частина відомих в регіоні чудотворних ікон Богородиці. Деякі з них можна вважати відтвореннями славнозвісної ікони Богородиці ченстохівської, і тут насамперед слід згадати Руденську (відома від 1687 року), а також її копію — Мохнатинську (відома від 1691 року).¹³ До них подібна Дубовицька, хоча, за місцевими переказами, її знайдено неначе загублену військовим обозом ще наприкінці XV століття.¹⁴ Та іконографія (з характерними коронами) й стиль свідчать таки на користь зазначеного часу. Тоді саме в 1698 році ігуменом Інокентієм Щирським написано ікону Богородиці Любецької.¹⁵ Цей перелік зайве продовжувати, бо досить й наведених прикладів, аби зазначену спрямованість вважати реальним явищем.

Дещо складнішою була ситуація у північній частині Сіверянщини, котра межувала з Росією: тут серед чудотворних ікон наявні також відтворення чи «подобія» московських, а то й самі завезені з Москви твори. Такою, зокрема, була ікона Богородиці Дегтярівської, поблизу Новгород-Сіверського, прикрашена гетьманом Іваном Мазепою срібною шатою з його гербом.¹⁶ На Стародубщині, де помітний відсоток населення становили російські старообрядці, вшановували як ікони візантійсько-московського, так і виразно західного взірця.¹⁷ Наприклад, ікону Богородиці Мглинської знайдено у березні 1664 року поруч з тим місцем, де щойно відбулася військова сутичка з військами польського короля Яна Казимира: це московський твір початку XVII століття. Але ікона Богородиці Баликінської, з оголеною дитиною на колінах матері, «малоросійським письмом», з оселі значкового товариша, Стародубського полку Тимофія Дульського, має свої італійські прототипи. Їх можна вказати, зокрема, у венеціанця Джованні Белліні, у Джованні Беккаті, П'єрматтео да Амелія, Джироламо да Тревизо, Андреа Белунелло. Ікони з села Чубковичі та Мишковки репрезентують Мадонну з непокритою головою, з дитиною, яка тримає державу й скипетр. Схоже на те, що ці три ікони походять з однієї стародубської майстерні, де їх виконано близько 1700 року.

Ясна річ, на цей час на Чернігівщині мали бути місцеві кадри малярів. Але поки годі шукати відповідь на питання щодо їх походження. Кілька ікон в Успенському соборі Новгород-Сіверського прикметні тим, що вони органічно поєднують надихану якоюсь мірою західними гравюрами іконографію з традиційними рисами та цілком реалістичним елементом, котрий найбільш помітний в композиції Покрови.¹⁸ Не викликає сумніву, що документально точним є, зокрема, відтворення різьбленого іконостасу: як свідчить його намісний ряд з Миколаївської церкви. Не виключено, що до утворення сіверянських мистецьких осередків зазначеного часу якоюсь мірою спричинилися львівські чи жовківські малярі.¹⁹ Напевно, дві намісні ікони, із зображеннями Спаса і коронованої Богородиці з дитиною, що були у Чернігові, можна розглядати як типові для іконопису початку XVIII століття.²⁰ Вони вирізняються добрим малюнком, вишуканими пропорціями й наголошеним декоративним елементом, який знаходить свій прояв у орнаменталізації одягу і тла. Разом з живописом було виконано й дерев'яне різьблення кіотів, котрі варто вважати невід'ємною складовою частиною цих творів.

Брак датованих ікон першої половини XVIII століття помітно утруднює висвітлення процесу розвитку церковного малярства на Чернігівщині: твори з датами їх виконання стають відомими переважно з останньої третини того ж століття, коли все більше відчувається вплив петербурзької «моди». Отже, в історії іконопису ніби утворюється велика хронологічна прогалина, заповнити яку мали б датований 1734 роком іконостас Миколаївського собору в Ніжині, пензля Василя Реклінського, а також іконостас церкви св. Миколи у Новому Ропську, спорудженої в 1732 році гетьманом Данилом Апостолом. Але перший давно знищено, а другий перемальований: можливо, що колись реставрацією буде відкрито щось подібне до ікон в іконостасі побудованої тим же гетьманом двома роками пізніше Спасо-Преображенської церкви у Великих Сорочинцях.²¹ Як вважав П. М. Жолтовський, у тій самій майстерні створювалися також ікони для побудованої в 1761 році Вознесенської церкви в містечку Березна біля Чернігова.²² Все це зразки елітарного церковного малярства, позначеного світськими тенденціями. Тому не дивно, що такі ікони часом чимсь нагадують польські шляхетські портрети.²³ Мабуть, найбільше це стосується двох ікон з Конотопа із зображеннями мучениць Юлінії та Анастасії, Варвари та Катерини. За припущенням того ж П. М. Жолтовського, ці твори мали походити з

Варваринської чи Анастасіївської церков Глухова.²⁴ Дивне враження справляють подібні образи. Якщо в творах мазепинської доби барокові форми ще залишали місце для відчуття сакрального змісту, то тепер декоративні якості стають переважаючими, і вишукані художні форми радше спонукають до замилювання привабливістю людської краси. Неважко уявити, яким дисонансом лунали такі ікони поруч з традиційним старообрядським малярством на Стародубщині. Та, звичайно, на це вже ніхто тоді не звертав ніякої уваги.

Дещо пізніше церковне будівництво Розумовських викликало появу кількох майстерно виконаних іконостасів, зокрема в козелецькому соборі, церкві у селі Лемеші та Воскресенському соборі в Почепі.²⁵ Ікони в усіх випадках виконано на високому фаховому рівні, явно за активною участю майстрів, котрі працювали майже постійно в гетьманській резиденції. Проте, роль західної гравюри в якості взірця стає визначальною, і митці помітно втрачають досвід вільної інтерпретації наслідуваної схеми. Дедалі посилюється вплив петербурзького бароко, причому настільки, що, скажімо, стосовно почепських ікон важко бути впевненим навіть в тому, що вони не потрапили сюди з російської столиці. Цілком природно, що подібна денаціоналізація передусім позначилася в елітарному мистецтві: значно складніше було її здійснювати в демократичному середовищі. Варта уваги ікона з Конотопа із зображенням св. Миколи, датована 1751 роком. Виконано її досить ремісничче, але вона явно відтворює якийсь добрий оригінал, можливо, з того самого гадяцького монастиря, про який йдеться у вміщеному нижче образі вірші:

Гадяцькій Красногорській Николає Святе;
Монастир Твої убогій снабдій пребогате.
Ктитором попережнему яснєве/ль/можним паном;
Кирилом Розомовским нинішним гетманом
Сей Обитель и храм Твой воздвигиет упалии,
Кой гетмани издревле всегда помогали.
1751 сентября 8²⁶.

Здається, ці надії лишилися марними, а сам монастир невдовзі припинив своє існування, як і безліч інших в Україні.

Ще кілька десятиліть тому по церквах колишніх гетьманських столиць на Лівобережжі можна було бачити невеличкі за розміром аналойні ікони з композиціями празникового циклу або ж із зображеннями таких святих, як Микола та Варвара. Звичайно, вони ретельно виконані в сріблясто-зеленкуватій гамі, а живопис оточує золотисте обрамлення в стилі рококо. Кілька таких зразків пізніше потрапило до московських музеїв.²⁷ Схоже на те, що це продукція певної майстерні, котра діяла десь упродовж 1760—1770-х років і постачала ікони головним чином для міських церков, а також до небагатьох заможних приватних осель.²⁸ За стилістичними ознаками вона максимально наближена до живопису, як в іконостасах, виконаних на замовлення гетьмана Кирила Розумовського.

Якби існувала впевненість в тому, що знайдена у Бахмачі ікона Покрови, кінця XVII століття,²⁹ не завезена туди колись з Галичини, слід було б говорити про поширення на Чернігівщині тієї ж самої іконографії, і навіть мистецької течії.³⁰ Але поки згаданий твір на тлі відомих зразків місцевого іконопису сприймається цілком ізольовано. Важко також сказати про те, якого саме характеру релігійні композиції поширювалися в цьому регіоні у «середніх» верствах населення, себто у козацькому та міщанському середовищі. Йдеться передусім про кінець XVII та початок XVIII століть. Упродовж другої половини XVIII століття вже досить чітко визначається коло найбільш популярних сю-

жетів у малярстві, котре посідає місце ніби поміж власне іконою і народною картиною. Зокрема, до їх числа належать такі теми, як-от «Христос-виноградар», «Недріманне око».³¹ Перша з них в українському мистецтві (насамперед в гравюрі) набуває популярності ще наприкінці XVII століття,³² друга — вже у XVIII столітті, головним чином на східних українських землях.³³ На Чернігівщині її трактовка засвідчена кількома композиційними варіантами. Поряд з тим можна бачити оригінальну за іконографічною схемою картину «Страждаючий і літургисаючий Христос», із зображенням розп'ятого Христа в архієрейських шатах,³⁴ і символічну трактовку Розп'яття в образі птаха пелікана поряд з хрестом та знаряддям страстей.³⁵ Вельми ускладнена композиція Коронування Богородиці Христом-дитиною з Покровської церкви села Мощонки колишнього Городнянського повіту³⁶ свідчить про те, що й наприкінці XVIII століття західна гравюра під пензлем місцевих малярів тут перетворювалася мало не на фантастичну картину, в якій власне сакральний образ залишався напівпомітним. Це було результатом послідовної, хоча і подекуди позасвідомої, профанації іконопису, його широкого прилучення до світської картини.

Ікони давно знищених іконостасів останньої чверті XVIII століття мали б засвідчити, як саме на Чернігівщині поступово, але невпинно нова академічна течія витискувала все, чим могло пишатися мистецтво українського бароко. Почалося з запровадження елементів рококо, про що свідчить іконостас 1774 року Іллінської церкви в Чернігові.³⁷ А певні наслідки можна бачити, зокрема, у переробленому в 1864 році іконостасі Миколаївської церкви в Глухові, де нові ікони було виконано італійцем П. Нерушеллі, котрий прибрав собі прізвище Неруша.³⁸ Національні традиції українського церковного малярства в таких витворах, звичайно, вже зведено нанівець. Не кращим пошуком порятунку стало пізніше й виникнення «синодального» іконопису: власне еkleктики з претензією на відновлення візантійської спадщини. Тож, це був радше іконопис за функцією, але не за його загальним характером.

Поряд з тим на Чернігівщині в XVIII—XIX століттях набуває широкого розвитку народний іконопис, осередки якого знаходилися в селі Семенівці, недалеко від Новозибкова, а також поблизу Новгород-Сіверського. Його твори, звичайно, становлять спрощені відтворення найбільш популярних зображень та композицій, зокрема святих Миколи, Варвари, Георгія Побідоносця.³⁹ Виробництво та збут народних ікон продовжувалися також в пореволюційні роки, а покупцями були переважно селяни. Дещо пізніше ці примітиви заступають копії літографованих ікон: їх чимало молена було бачити на базарах в перші повоєнні роки. Звичайно, мистецька вартість таких творів була невисокою: вони становили суто ремісничі вироби. Але мали якийсь попит, бо кращих ікон було не придбати. Близькими до того зрештою були також ікони іконостасів, відроджених у воєнні роки церков, серед яких порівняно рідко трапляються написані на високому фаховому рівні.

Схоже на те, що іконописний модерн, котрий набув поширення наприкінці XIX та на початку XX століть, не полишив помітних слідів на Чернігівщині. Якраз в цей час в самому Чернігові виникла потреба налагодити виготовлення ікон святителя Феодосія Углицького, канонізованого восени 1896 року. Створено було його іконописний образ на підставі старовинного портрета.⁴⁰ Писали його ікони великі за розміром і малі, а то й зовсім мініатюрні, ретельні за виконанням і помітно спрощені, наближені до схематизації взірця.⁴¹ Здебільшого портретність заступала узагальнена типологія, як це властиво іконописанню взагалі. Такі ікони нині можна знайти в найвіддаленіших місцях колишньої Російської імперії, а на декотрих з них навіть позначено, що ікону освячено на гробниці святителя й прикладено до його мощей.

Нашим безпосереднім завданням було лише накреслити загальну схему розвитку іконопису на історичній Чернігівщині (тепер дуже пошматованій), яким можна його бачити завдяки відомим творам. Звичайно, не йдеться як про повноту залученого матеріалу, так і його суворий відбір: належало, насамперед, дати уявлення про шлях сакрального образотворчого мистецтва за певних історичних умов, часом складних і подекуди незрозумілих. На превеликий жаль, чернігівським іконам досі бракує уваги з боку фахівців, і тому слід сподіватися, що у майбутньому про іконопис Північного Лівобережжя ще буде сказано те, що залишається нам невідомим нині.

Джерела та література:

1. Лашкарев П. А. Церкви Чернигова и Новгорода-Северска // Труды XI Археологического съезда. М., 1902. — Т. II. — С. 146—164; Таранущенко С. А. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. — Київ, 1976.
2. Таранущенко С. Український іконостас // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. — Львів, 1994. — Т. 227. — С. 152—164; Пуцко В. Чернігівські іконостаси XVII—XVIII ст. // Сіверянський літопис. — 1996. — № 2—3. — С. 87—91.
3. Відтворення див.: Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории. — Киев, 1911.
4. Див.: Макаренко М. Найдавніша стінопись княжої України // Україна. 1924. — Кн. 1—2. — С. 7—11; він же. Старгородська «божниця» та її малювання // Чернігів і Північне Лівобережжя. — Київ, 1928. С. 205—223; Ігнатенко І. М. Нові дослідження Успенського собору в Чернігові // Слов'яно-руські старожитності Північного Лівобережжя. — Чернігів, 1995. — С. 35—38.
5. Архиеп. Филарет (Гумилевский). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. — Чернигов, 1873. — Кн. II. — С. 30—33; свящ. Ефимов А. Черниговско-Ильинская чудотворная икона Божией Матери. — Чернигов, 1906. — Про монастир див.: Руденок В. Я. Черниговский Богородичный монастырь после монголо-татарского нашествия // Святой князь Михайло Чернігівський та його доба. Чернігів, 1996. — С. 104—105.
6. Перед тим в 1677 році у Новгороді-Сіверському вийшла друком книга того ж автора під назвою «Чуда Діви Марії». «Руно орошенное» потім мало перевидання 1683, 1689, 1691, 1696 і 1702 років.
7. Пуцко В. Мазепина срібна шата в Чернігові // Родовід. — 1996. — Ч. 2 (14). — С. 112—116.
8. Куценко Т. Богородичні гравюри «Руна орошеного» // Родовід. — 1996. — Ч. 2 (14). — С. 117—120.
9. Адрю А. Чернігівська чудотворна ікона Єлецької Богоматері // Родовід. — 1996. — Ч. 2 (14). — С. 106—111.
10. Докладніше: Пуцко В. Г. Ренессансные схемы русских икон Богоматери: Елецкая и Казанская (друкується).
11. Hlavackova H. An Unknown Italo-Cretan Triptych from the Former Figdor Collection, now Held in the National Gallery in Prague // Stephanos. — Praha, 1995 (Byzantinoslavica. T. LVI). — P. 713—719. Pl, XVII, XX.
12. Модзалевский В. Л., Савицкий П. Н. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов // Чернігівська старовина. — Чернігов, 1992. — С. 118—119.
13. Карпинский К. О Руденской чудотворной иконе Божией Матери и о Мохнатинском местнотимом списке ее // Черниговские епарх. известия. 1907. № 2. Ч. неоф. С. 45—51; Воробей Р. Чудодійні ікони Божої Матері з Рудні (Редьківки) та Мохнатина // Сіверянський літопис. — 1995. — № 5. — С. 34—35.
14. Архиеп. Филарет (Гумилевский). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. — Чернигов, 1873. — Ч. VII. — С. 306.
15. Міляева Л. Чудотворні ікони Богородиці в Кисві XVII століття та образ Любецької Богоматері пензля Івана Щирського // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. — Львів, 1994. — Т. 227. — С. 129—139.
16. Арустамян Ж. Г. Видатний твір українського барокко — срібна шата до ікони Дегтярівської Богоматері // Мистецька спадщина: Матеріали та дослідження. — Київ, 1993. — С. 71—74.
17. Докладніше: Пуцко В. Г. Чудотворные иконы Богоматери из черниговских районов Брянщины (друкується).
18. Логвин Г. Чернигов, Новгород-Северский, Глухов, Путивль. М., 1980. С. 178—179. — Илл. 91—93; Тимошенко В. І. Ікона «Покрова» Новгород-Сіверського Успенського собору // Архітектурні та археологічні старожитності Чернігівщини. — Чернігів, 1992. — С. 131—133.

19. Порівн.: Овсійчук В. А. Майстри українського бароко: Жовківський художній осередок. — Київ, 1991.
20. Труды XIV Археологического съезда в Чернигове. — 1908. — М., 1911. — Т. II. — С. 121. — №№ 1534—1535. — Табл. XVII—XVIII.
21. Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст. — Київ, 1978. — С. 68—70.
22. Там само. — С. 70—72. Див. також: Історія українського мистецтва. — Київ, 1968. — Т. III Іл. 161 (Деїсус).
23. Див.: Gdzie Wschod spotyka Zachod: Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej. 1576—1763. Warszawa, 1993.
24. Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст. — С. 72—75.
25. Горностаев Ф. Ф. Строительство графов Разумовских в Черниговщине // Труды XIV Археологического съезда в Чернигове. — Т. II. — С. 169, 182, 194. Табл. XXXIV—XXXVII, XLII, XLV—XLVI.
26. Труды XIV Археологического съезда в Чернигове. — Т. II. — С. 106—107. — № 86. Табл. XIII.
27. Русская живопись XVII—XVIII веков. Каталог выставки. Л., 1977. — С. 113, 116 (з відтвореннями).
28. Див., наприклад, в козелецькому домі В. Дараган (Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Киев, 1914. Т. 1. Рис. 49) або на відомому портреті Долгорукова, 1769 року, де, одначе, ікона в ювелірному оздобленні, і це свідчить про те, що саме стало взірцем для живописної орнаментики згаданої групи ікон (відтворення: Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв. — Л., 1981. — Илл. 100).
29. Українське народне малярство XIII—XX століть: Альбом. Авт.-упорядн. Свенцівська В. І., Откович В. П. — Київ, 1991. — № 63.
30. Докладніше див.: Gebarowicz M. Mater Miseriordiae-Pokrow-Pokrowa w sstuce i legendsie Srodkowo-Wschodniej Europy. Wroclaw-Warszawa-Krakow-Gdansk-Lodz, 1986.
31. Труды XIV Археологического съезда в Чернигове. — Т. II. — С. 99, 101—102. — №№ 17, 18, 36, 37, 188, 1237, 1252, 1253, 1513, 1514. Табл. XII.
32. Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві: 1. Виноградна лоза // Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства. Київ, 1921. Вип. 1. С. 55—74; Медакович Д. Барокне теме српске уметности // Зборник за ликовне уметности. — Нови Сад, 1979. — Књ. 15. — С. 343—353.
33. Редин Е. К. Икона «Недреманное Око» // Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда. — Харьков, 1902. — Т. 1. С. 153—159, 344—347.
34. Труды XIV Археологического съезда в Чернигове. — Т. II. — С. 111. — № 194. — Табл. XIV.
35. Там же. — С. 119. — № 1274. — Табл. XVI.
36. Там же. — С. 104. — № 53. — Табл. XIII.
37. Гаркуша А. В. Иконостас Іллінської церкви // Архітектурні та археологічні старожитності Чернігівщини. — С. 133—135. Відтворення: Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории. Табл. після с. 16.
38. Пуцко В. Г. Дещо про творчу спадщину художника П. Неруша // Північне Лівобережжя та його культура XVIII — початку XX століття. Суми, 1991. С. 70—73. Відтворення: Пам'ятки України. — 1994. — № 3—6. С. 60. Дату наведено за інвентарем Миколаївської церкви.
39. Див.: Попова Л. М. Деякі аспекти українського народного іконопису XIX ст. // Народна творчість та етнографія. — 1989. — № 2. — С. 43—47.
40. Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории. Табл. після с. 88.
41. Докладніше: Пуцко В. Феодосій Углицький в портреті та в іконі (друкується).

