

УДК 7.046.3:75.046

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.1>**Антоненкова Наталія Олександрівна**

аспірантка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-6222-2616

Natantonenkova787@gmail.com

**ХУДОЖНІ ТА ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
ІКОНОПІСУ СТАРОДУБЩИНИ**

Дослідження присвячене аналізу особливостей іконопису старообрядців на території Стародубщини. Метою роботи є систематизація ключових чинників, що вплинули на формування унікального іконографічного стилю цього регіону. У процесі дослідження виявлено та описано специфічні художні та техніко-технологічні особливості стародубського іконопису. Виявлені риси включають поєднання різних сюжетів на одній іконі, що є характерною особливістю даного регіону. Розглянуто унікальні художні та техніко-технологічні особливості стародубського іконопису, які поєднують традиційні методи з інноваціями, такими як «проскрібка» по золоту та застосування кольорових лаків, насичених кольорів та специфічної техніки виконання, які відзначає його серед інших регіональних шкіл.

Встановлено, що стародубська іконописна школа характеризується еkleктичністю стилю, поєднуючи православні традиції з елементами західноєвропейського бароко. Це проявляється у використанні прямої перспективи, реалістичного пейзажу та ордерної архітектури, що свідчить про культурні впливи, які розвивалися в умовах ізоляції та міграції.

Визначено стилістичну різноманітність стародубського іконопису, яка включає три основні напрямки: «південний» з українськими впливами, «центральний» з центральноросійськими рисами і «північний» з елементами високого стилю «годуновського» періоду. Кожен з цих стилів має свої унікальні художні риси, які сприяли розвитку різних традицій сакрального живопису.

Також розглянуто іконографічні особливості, серед яких присутні традиційні та рідкісні образи, що демонструють як збереження, так і адаптацію релігійних традицій. Ці результати мають значення для фахівців у галузі мистецтвознавства, музеєзнавства та реставрації, оскільки вони сприяють глибшому розумінню культурних контекстів і процесів розвитку іконопису на території Стародубщини, а також його впливу на українське малярство і культуру загалом.

Ключові слова: Стародубщина, іконопис, художні особливості, мультикультурність.

**Antonenkova Nataliia. ARTISTIC AND TECHNICAL-TECHNOLOGICAL FEATURES
OF ICON PAINTING IN STARODUBSHCHINA**

The study focuses on analyzing the characteristics of the Old Believers' iconography in the Starodub region. The aim of the work is to systematize the key factors that influenced on the formation of the unique iconographic style of this region. The research identifies and describes specific artistic and technical-technological features of the Starodub iconography. The identified characteristics include the combination of different scenes within a single icon, a distinctive feature of this region. The study examines unique artistic and technical-technological aspects of the Starodub iconography, which blend traditional methods with innovations such as "prospective" on gold and the use of colored lacquers, rich colors, and specific techniques that distinguish it from other regional schools.

It has been established that the Starodub iconographic school is characterized by an eclectic style that combines Orthodox traditions with elements of Western European Baroque. This is reflected in the use of direct perspective, realistic landscapes, and order architecture, indicating cultural influences developed under conditions of isolation and migration.

The stylistic diversity of Starodub iconography has been determined, encompassing three main directions: "southern" with Ukrainian influences, "central" with Central Russian traits, and "northern" with elements of the high style of "Godunov" period's. Each of these styles has its unique artistic features, which contributed to the development of various traditions of sacred painting.

The iconographic features are also considered, including both traditional and rare images that demonstrate the preservation and adaptation of religious traditions. These results are significant for specialists in the art history, museology, and restoration, as they contribute to a deeper understanding of the cultural contexts and development processes of iconography in the Starodub region and its influence on Ukrainian painting and culture as a whole.

Key words: Starodubshchyna, iconography, artistic features, multiculturalism.

Вступ. В історії православного церковного мистецтва особливе місце посідає іконопис історичного регіону Стародубщини. Територія на стику сучасної Брянщини, Гомельщини та Чернігівщини, українськими істориками розглядається як українська етнічна територія, що ототожнюється з адміністративними кордонами земель, які входили до Стародубського полку Війська Запорізького та в історію православ'я увійшла як земля «чернігівських розкольникських слобід», одна з найяскравіших сторінок культури старообрядництва.

Наукове вивчення традицій іконопису у Стародуб'ї та Ветці має давню історію. У XIX ст. про «розкольникські слободи» писали дослідники Ф. Булаєв, Д. Ровінський, М. Лілеєв, протоіереї офіційної церкви І. Бухарев і Т. Верховський. У XX та XXI ст. стародубсько-ветківською іконою займалися мистецтвознавці Г. Нечаєва, Т. Гребенюк, Р. Перехрестов, М. Чернов, Л. Корнюкова, О. Понаморецька, О. Травкіна та інші.

Проте у сучасному мистецтвознавстві досі зберігається певна термінологічна невизначеність. Зокрема, часто використовується термін «ветківська ікона» для позначення всього розмаїття пам'яток північного старообрядницького регіону, без урахування окремих районів або слобід. При цьому не враховується, що на території цих центрів існували окремі іконописні майстерні в різних посадах та слободах, як у Ветці, так і в Стародубі. Хоча деякі прийоми іконописців обох центрів були подібними через спільні витоки, між ними існували значні відмінності, особливо стилістичні.

Окрім цього серед мистецтвознавчо-історичних досліджень стародубського іконопису було не достатньо розглянуто техніко-технологічний та художньо-стилістичні аспекти створення ікон даної школи. Все це ускладнює атрибуцію твору, а інколи призводить до помилок у визначенні належності його до того чи іншого регіону. Отже метою дослідження є визначення чітких характерних ознак стародубського іконопису від інших подібних напрямків сакрального живопису.

Матеріали та методи. Методами дослідження стали аналітичний та системний – для

опрацювання мистецьких музейних і приватних колекцій та архівних джерел; компаративний – для встановлення взаємозв'язків між техніко-технологічними, сюжетними та іконографічними особливостями досліджуваних шкіл іконопису; метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу – для виявлення характерних особливостей творчої манери стародубського іконопису, його основних принципів та еволюції; індуктивний – для узагальнення результатів аналізу та формування висновків щодо стилістичних тенденцій та впливів у розвитку іконопису цього регіону. Матеріалами цього дослідження стали ікони з музейних і приватних колекцій, архівні документи, реставраційні звіти, а також наукові праці, присвячені аналізу іконописних шкіл.

Виклад основного матеріалу. Загальними передумовами формування художнього стилю Стародубщини стала реформа богослужбових книг і обрядової практики, проведена патріархом Никоном у 1650-х роках. Вона розколола суспільство на прихильників і противників змін. Виправлення були затверджені на соборі в Москві 1667 року, який засудив незгодних з реформами і оголосив їх «розкольниками», закликавши до їхнього переслідування. Через жорсткі репресії старовіри змушені були тікати на околиці країни або за її межі, щоб зберегти своє життя, віру, святі книги та ікони. Вже в другій половині XVII століття старовіри, переважно з північно-західних регіонів Московського Царства, почали переселятися на захід, на території Війська Запорізького та до Речі Посполитої.

Таким чином факторами становлення унікального художнього стилю Стародубщини можна назвати відособленість та міграцію населення Московського царства при збереженні мови, звичаїв, статутної віри, книжності. Складання стилю відносилось до часу роботи кількох поколінь перших переселенців. Окрім цього, формування кордонів мистецької течії супроводжувалися посиленням інтересу до ідей західноєвропейського вільнодумства французьких мислителів і проникненням у православну культуру принципів віротерпимості, хоча декларативно староо-

брядництво не прийняло європейських впливів, що спотворили традиційні риси [1].

Стародубська іконописна школа сформувала своєрідний еклектичний стиль як результат поєднання багатьох чинників. **Перший чинник** – середньовічна «дониканіанська» православна культура, яка була основою старообрядництва [2] і відображала художні традиції раннього християнства до реформ патріарха Никона у XVII столітті. Ця культура характеризується суворим дотриманням канонів православної традиції, аскетизмом, та збереженням старих богослужбових практик.

Другим чинником стало взаємопроникнення прийшлої культури московитів старовірів із культурою корінного населення що складалось з українців Стародубщини, а також із сусідньою культурою білорусів, що жили на заході од неї. З одного боку, це було наслідком давніх та стабільних контактів між старообрядцями різних регіонів; з іншого у XVIII ст. почалось переселення «польських» та «чернігівських розкольників» на степні території Північного та Північно-Західного Причорномор'я. Безпосереднє запозичення досвіду сприяли і нерідкі приїзди на Стародубщину майстрів з Чернігівщини, що займались як раз розповсюдженням готової продукції, так й виконанням заказів місцевих громад [3. с. 55]. В іконописі Стародубщини це відбилось в загальному яскравому та святковому колориті, а також багатством квітів, букетів, гірлянд та іншої орнаментики як на самих іконах, так й на шитих окладах, кіотах і рамах, властивих у першу чергу для східноукраїнської народної ікони [4, с. 70]. Зміна колориту обумовлено не тільки впливом місцевих іконописців, але і доступністю конкретних пігментів у даному регіоні.

Третій чинник – сильний вплив «фрязького», європеїзованого іконопису Оружейної палати та міст Поволжя другої половини XVII-початку XVIII ст. [2]. Звідти у живопис старообрядців прийшли барочні риси: пряма перспектива, більш реалістичний пейзаж, ордерна архітектура, окремі засоби світлотіньового моделювання – так зване «золотопробільне письмо» (греко-православна традиція), а також використання

таких художніх прийомів, як кольорові лаки, чорновий розпис, «ліновка/цировка» (техніка нанесення рисунку матовим золотом на лощену позолочену поверхню) і «проскрібка» по золоту [2 с. 245]. Обробка «в проскріб» використовувалась, в основному, для прикрашення вбирання: риза того чи іншого святого писались напівпрозорими лесуваннями по суцільному листовому золоченню; потім майстер тупою голкою продряпував в намічених місцях фарбовий шар, і, оголюючи таким чином приховане під фарбою золото, покривав усю потрібну площу багатим рослинним орнаментом. Окрім стилістичних особливостей у ранніх ветковсько-стародубських іконах відмічають і чисто технологічні засоби, ідентичні іконам царських живописців (наприклад, використання врізних торцевих шпуг).

Отже до **характерних стилістичних ознак** стародубської ікони можна віднести: насичені локальні тони із переважанням характерного винно-червоного або малинового відтінків в поєднанні із контрастним білим або золотим фоном, зображення різноманітних квітів та букетів, а також декоративні елементи у вигляді вінків та гірлянд на тлі, полях ікони, інколи і на архітектурі. Основними орнаментальними мотивами, окрім квіткових, являли гілки із листям і квітами яблунь, імітація листя аканту, виноградна лоза, раковини, ріг достатку [2].

До числа впізнаваних прийомів та прикмет письма художників, незмінно зустрічних на іконах різного часу і різних слобод Стародубщини і Ветки, входять: живописний позем з травами і білими квітами; оливкового кольору хмари з білою окантовкою; тип зображення коней, властивих іконопису Ярославля і Костроми; характерний рисунок складок убруса (архаїчного слов'янського головного убору замужньої жінки), підтриманого янголами, в іконографії Спаса Нерукотворного; форма та спосіб моделювання башмаків і чобітків, що зустрічаються на іконах Оружейної плати; а також зображення міста Єрусалиму у вигляді циліндричних будівель романського стилю, що сходять до мініатюри XVI-XVII століть [4]

В «личному письмі» – зображення ликів та інших оголених частин тіла – старообрядницькі митці також притримувались традиційних засобів. По кольоровому, як правило, оливковому підмальовку – «санкірю» – послідовно наносилися шари все більш розбіленої вохри – «плавів», за допомогою чого моделювалась форма, досягалась її рельєфність. «Личне письмо» різне: і контрастне вохрення, і максимально зближені кольори санкірю і вохрення; у них нерідко переважали теплі тони. Відмінними рисами стародубських ликів є сильні висвітлення коло роту та підборіддя, а також форма верхньої губи, як би нависаючої над припухлою роздвоєною нижньою. Місцеві майстри часто виділяли яскравою кіновар'ю місце між губами та кордон нижньої губи [6, с. 78].

До характерних ознак «личного» в іконопису Стародубщини можна віднести і зображення очей (правильно симетричного розрізу із слізниками і трохи припухлими верхніми повіками) і фактурних носів (з кулястими нависаючими кінчиками і такими ж крилами), що каже про пряме наслідування майстрам Оружейної плати. Цей загальний стиль личного письма існував як в монастирських та слобідських майстернях, так і в роботах сільських іконописців, працюючих у народній традиції [5, с. 11-12].

Дослідження простежують три стильових напрями в іконописі Стародубщини, відповідних зонам географічного розселення слобід певними згодами, – «північне», «центральне» – властиве ревнителю попівського спрямуванню, і «південне» – із переваженням безпопівців. Ікони «південного напрямку» найбільше зібрали у собі вплив української культурної традиції і складають найбільш поширену та впізнавану групу. Колір вохрення ликів сходять до пізнього стилю строгановських майстерень: із яскраво помаранчево-коричневими плямами з невеликими контрастними висвітленням. Лики мають округлий овал із дугоподібними високо піднятими бровами і подовженою верхню губу, що робить впізнаваний тип лику. Ці образи дуже експресивні, що свідчить про значний вплив народного мистецтва [5] (рис. 1, 2).



Рис. 1. Ікона «Спас Нерукотворний» поч. XIX ст. Приватна колекція

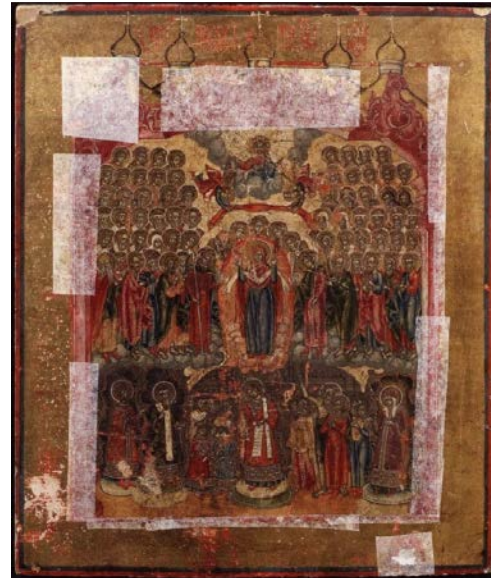


Рис. 2. Ікона «Покрова Пресвятої Богородиці» кін. XVIII ст. Приватна колекція

«Центральне направлення», орієнтоване на традиції Поволжя та центральної Росії, входять пам'ятки з Новозибкова та сіл Брянської області. Його репрезентують ікони із сильною розбіленістю верхніх шарів в «личному письмі», майже не залишаючи місця для світло-сірого санкірю. При цьому особливу увагу було приділено пластичній проробці деталей, побудові рельєфу носу, надбрівних дуг, зморшок. В цілому, образи «центрального напрямку» складніші та психологічно тонкіші. Орнамент, що складається з крупних роз у

вигляді куль, відрізняється тонкою графікою, на відміну від орнаменту північних регіонів, де він більш схематичний, і південних, де він більш живописний [7] (рис. 3, 4).



Рис. 3. Богородиця Боголюбська XIX ст.
Приватна колекція



Рис. 4. Господь Вседержитель XIX ст.
Приватна колекція

Майстри, котрі обслуговували північні слободи (Злинка, Клінци) – «північного» напряму, слідували манері, що сходиться до традиції високого стилю «годуновського» періоду. Про це свідчить «темноликість», благородні подовжені пропорції, тонка графіка лінійного опрацювання [7] (рис. 5).

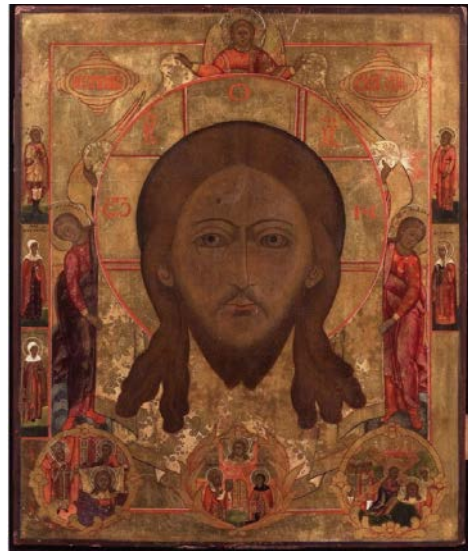


Рис. 5. Спас Нерукотворний поч. XIX ст.
Приватна колекція

Треба відмітити, що у багатьох кольорових сумішах ікон Стародубщини, включаючи застосовувані для написання ликів, використовувались кольорові лаки. З цього йде не традиційний, а чисто живописний ефект: написані різними кольорами плани, кольоровий лак об'єднує одним тоном [2]. При написанні ликів комбінувались прийоми традиційного пошарового письма – «вохрення» із живописними лесуваннями олійними лаками холодного узагальнюючого тону, що створюють оптичний ефект глибини простору. В доличному письмі можна споглядати аналогічну картину – традиційними пігментами (кіновар, індиго, глауконіт, свинцеві біліла) робилось розкриття кольорових площин, після чого усе лесувалося кольоровими лаками [7].

Різноманітність надписів на полях – характерна риса старообрядницьких ікон. Німби виконувались у вигляді точкового орнаменту, а також засобом цирування, інколи за західним типом: за допомогою поєднання прямих та зигзагоподібних променів, або ж кольором – товстою червоною лінією та тонкою білою [7].

Опуш (обрамлення ікони) символізувала кордон, що відокремлює земну реальність від небесної, і писалась у вигляді червоно-синьої кайми. Лузга (внутрішня рамка коло ковчегу) символізувала кордон між небесною реальністю (поля ікони) та божественним Вічним

(середник ковчегу). Лузга писалася червоною фарбою та тонкою білильною лінією. У центрі верхнього поля лузга часто підіймалось півколом, залишаючи місце для зображення Бога Саваофа в образі «вітхого денмі», або Ісуса Христа в хмарах, благословляючого святого (на одночастинних, рідше – на чотиричастинних іконах). На полях розміщували зображення святих, тезоіменитих членами сім'ї, що замовили ікону [8, с. 13].

Окрім іншого, для стародубського регіону характерно особливе розповсюдження доволі рідкісних для інших регіонів іконопису сюжетів – Богородиці Вогневидної, Миколи Відворотного (рис. 6), Нерукотворного образу Спаса зі страстями [9, с. 71]. Також вказує на вкрай поширене в старообрядницькому середовищі комбінування декількох сюжетів на одній іконі. Найімовірніше, це здійснювалось на вимогу замовника, відповідно із його потреб та смаків, частко поза зв'язком із внутрішньою логікою композиції. Таке комбінування погіршувало враження еклектичності. Окрім «економії простору» багаточасткові ікони мали свою специфічну естетику. Замовник, найімовірніше за все, бажав досягти максимальної «концентрації святості» на іконі, що зберігалась в його будинку [9, с. 79].



Рис. 6. Св. Микола Відворотний з вибраними святими. 1840 р. (?) ЧОХМ ім. Г. Галагана. ік-127

Техніко-технологічні особливості. Матеріали, які використовували художники Старо-

дубщини, традиційні для православного іконопису: дерев'яна основа, крейдяний ґрунт, покладений іноді на «паволоку» (армуючий тканинний прошарок), темперні фарби на яєчному в'язеві [7]. На ранньому етапі виготовлення (XVIII ст.) стародубсько-ветківські ікони завжди характеризувалися високим професійним рівнем виконання та суворим дотриманням традицій: обробкою дошки з «ковчегом» (неглибокою виїмкою на лицьовій площині дошки, що утворює по периметру вузькі опуклі поля, як раму зображення) та шпугами, паволокою під ґрунтом, багатошаровим темперним живописом, покриттям оліфою. Але поступово у технології виготовлення XIX ст. відбувалися зміни у бік спрощення: зокрема, ковчег, зазвичай, був відсутній [6].

Основа. У якості основи іконописці використовували дошки зазвичай з деревини м'яких порід – осики, тополі [4, с. 11], але зустрічалися і дошки липові та вільхові [6, с. 291]. Слід зазначити, що м'яка деревина особливо сильно схильна до впливу жучка-точильника, тому стародубсько-ветківські ікони практично завжди з'їдені жучком. Товщина дощок велика: 2-2, 5-3 см [8].

Для того, щоб дошку не деформувало, використовувалися шпуги, – як правило, дві, рідше одна або три поперечні планки, які або врізалися по задній поверхні дошки (наскрізні – через всю дошку, зустрічні – клиноподібні, що звужуються до середини, де жолобки для шпуг закінчуються за кілька сантиметрів від протилежного краю дошки), або з торця («торцеві»). Починаючи з кінця XVIII століття шпуги робилися фігурними та отримали назву «ампірних», як за часом, так і за стилем виконання (наявність канелюрів). Із середини XIX століття торцеві шпуги у майстернях Стародубщини практично не застосовуються [8, с. 12].

Паволоки на Стародубщині клеїли лляні, пізніше бавовняні промислового виробництва, виготовлені на місцевих мануфактурах, іноді із малюнком. І полотно, і промислові тканини використовувалися тонкі, дрібнозернисті, полотняного переплетення, рідше саржевого, з малюнком і без нього. Папір не застосовувався [8].

Левкас (іконний ґрунт) на іконах Стародубщини – клес-крейдяний, середньої товщини. І хоча паволоку поверх дошки клали не завжди, але левкас варили за традицією – навіть найдешевші ікони у старообрядницькому середовищі на неґрунтованих дошках не писалися. Граф'я була присутня завжди: малюнок продряпувався, карбувався по левкасу, і потім поверхня левкасу вкривалася сусальним золотом [4].

Золочення. Позолочене карбоване тло – одна з характерних рис класичної стародубської ікони. Золотом щедро оздоблювалися не лише тло та поля ікон, а й зображення риз святих, військових обладунків, зображені в інтер'єрах меблі, архітектурних деталей. Виконаний «твореним» золотом орнамент, як правило, суцільно вкривав яскраві тканини одягу і драпірування; золотом також опрацьовувалися їхні складки, наносилися «пробіли» (відблиски) на опуклих частинах фігур [7]. У деяких іконах зустрічається поєднання шліфованого та нешліфованого листового золота при золоченні німбів, (у західноєвропейському мистецтвознавстві цей прийом відомий як «глосування») [4].

Іноді застосовувалося імітаційне золочення («двійникові ікони», в яких замість золота використовується так званий «двійник» – сусальне срібло, оброблене особливими способами, з метою здешевити ікону, зробити її доступнішою, зберігши зовнішні ознаки «багатої» ікони) [2, с. 118].

Фарби найчастіше теж готували за давніми рецептами. У ході були такі пігменти та матеріали: кармін, бакан, світлий бакан, кіновар, білила, ультрамарин, крон зелений і жовтий, блакитна берлінська лазур, вохра, умбра, полімент, камедь. Пензлі застосовувалися з білки та борсукові, а також «зуби ведмежі, зуби кам'яні, мідні циркулі і залізні, ножі різної форми» [2].

Як і в інших іконописних центрах з масовим виробництвом, на Стародубщині широко використовувалися «прописи» – іконні композиції на паперових аркушах, малюнок з яких перекладався на дошки. Зразки прописів передавалися з покоління до покоління. Майстерні мали зразків на папері до 700 аркушів [10].

Результати дослідження. У ході проведеного дослідження було визначено та систематизовано ключові чинники, що вплинули на формування іконографічного стилю старообрядців на території Стародубщини. Зокрема, встановлено унікальні особливості Стародубського іконопису, серед яких варто відзначити практику поєднання різних сюжетів в одній іконі, що є характерною рисою цього регіону. Крім того, дослідження дозволило виявити та структурно описати техніко-технологічні та художньо-стилістичні особливості створення ікон досліджуваної школи, що надає глибше розуміння процесів та методів їх виготовлення.

Ці дані мають особливу цінність для фахівців у галузі мистецтвознавства, музеєзнавства та реставрації, оскільки вони сприяють глибшому розумінню історико-культурних контекстів, збереженню та точній атрибуції творів мистецтва.

Висновки. Іконопис Стародубщини представляє собою унікальне культурне явище, яке розвивалося під впливом різноманітних історичних, соціальних та культурних факторів. Результати дослідження дозволяють виділити кілька ключових художніх та техніко-технологічних особливостей, які вирізняють його серед інших регіональних шкіл.

Еклектичність стилю: стародубська іконописна школа поєднує православні традиції з елементами західноєвропейського бароко, що проявляється у використанні прямої перспективи, реалістичного пейзажу та ордерної архітектури. Це свідчить про культурні впливи, які розвивалися в умовах ізоляції та міграцій.

Стилістична різноманітність: іконопис включає три стилі: «південний» з українськими впливами, «центральний» з центральноросійськими рисами та «північний» з елементами високого стилю «годуновського» періоду. Кожен стиль має свої унікальні художні риси, що розвивають різні традиції сакрального живопису.

Техніко-технологічні прийоми: стародубський іконопис відзначається насиченими кольорами та специфічною технікою виконання, які вирізняють його серед інших регіональних шкіл. Майстри використовували традиційні матеріали та техніки, але

експериментували з методами, такими як «проскрібка» по золоту та кольорові лаки, що надає іконам особливий колорит і текстуру, демонструючи високий професіоналізм та інноваційність.

Символічне значення обрамлення:

Обрамлення в іконах символізує межу між земним і небесним. Використання декоративних елементів, таких як вінки та квіткові орнаменти, додає іконам виразності й сприяє створенню духовної атмосфери.

Іконографічні особливості: живопис Стародубщини демонструє унікальні сюжетні та

іконографічні особливості, що включають як традиційні, так і рідкісні образи, такі як Богородиця Вогневидна та Микола Відворотний, а також комбінуванням сюжетів на одній іконі, що свідчить про художню свободу і адаптацію до потреб замовників.

Таким чином завдяки проведеному аналізу вдалося виявити та систематизувати специфічні стилістичні риси, техніко-технологічні прийоми та іконографічні особливості, які надають цьому регіональному мистецтву його унікальний характер і дозволяють відрізнити його від інших шкіл іконопису.

Література:

1. Лилеев М. И. Из истории раскола на Ветке и Стародубье XVII–XVIII вв., № 1. Киев, 1895.
2. Могилевский Н. Несколько слов об упорядочении нашего иконописания. Прибавления к Черниговским епархиальным известиям. Чернигов, 1908. 288 с.
3. Жолтовський П.В. Український живопис XVII-XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 155 с.
4. Горбунов Ю., Херсонский Б. Липованская икона. Одесса, 2000. 172 с.
5. Попова Л. М. Деякі аспекти українського народного іконопису XIX ст. *Народна творчість і етнологія*. 1989. №2. С. 43
6. Горбунов Ю. Старообрядческая иконопись Юго-Западной Украины и Бессарабии XIX-первой половины XX вв. *Культура народов Причерноморья*, Кримський науковий центр НАН і МОН України, Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського МОН України. 2001. № 24. С. 201.
7. Пуцко В. Недріманне око – українська іконографічна тема XVIII ст. *Людина і світ*. 1995. № 11-12. С. 117.
8. Народна ікона Чернігівщини. Альбом. Упорядники О. Романів-Тріска, О. Молодий, А. Кісь. *Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ*. Львів. 2015. 426 с.
9. Адруг А.К. Живопис Чернігова другої половини XVII - початку XVIII століть. Чернігів. 2013. 182 с.
10. Пономаревська О. Центри народного іконопису північно-східного полісся: історико-культурні проблеми визначення. Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. Київ. 2009. № 16. С. 245.
11. Грушевський М. Чернігів і Сіверщина в українській історії. Чернігів і Північне Лівобережжя. Київ. 1928. С. 101.
12. Долуда А. О., Пукліч О.С., Манжелій Т.С. Дослідження об'єктів живопису та творів із кераміки. ННЦ «ІСЕ» ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса. Харків, 2021. 128 с.

References:

1. Lilejev, M. I. (1895). Iz istorii raskola na Vetke i Starodubye XVII–XVIII vv., [From the history of the schism on Vetka and Starodub in the 17th-18th centuries]. Kyiv: [in Ukrainian].
2. Mogilevskiy, N. (1908). *Neskol'ko slov ob uporyadochenii nashego ikonopisaniya/ Pribavleniya k Chernihivskym eparkhial'nym izvestiyam* [A Few Words on the Organization of Our Iconography. Additions to Chernihiv Eparchial News]. Chernihiv. [in Ukrainian].
3. Zholtovskiy, P.V. (1978). *Ukrains'kyi zhivopys XVII-XVIII st.* [Ukrainian Painting of the 17th-18th Centuries]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
4. Horbunov, Yu., & Khersonskiy, B. (2000). *Lypovanska ikona* [Lipovan Icon]. Odesa. [in Ukrainian].
5. Popova, L.M. (1989). *Deiaki aspekty ukrainskoho narodnoho ikonopysu XIX st.* [Some Aspects of Ukrainian Folk Icon Painting of the 19th Century]. *Narodna tvorchist i etnografiia*, 2. [in Ukrainian].
6. Horbunov, Yu. (2001). *Staroobriadcheskaia ikonopis' Iugo-Zapadnoi Ukrainy i Bessarabii XIX–pervoi poloviny XX vv.* [Old Believer icon painting of South-Western Ukraine and Bessarabia in the 19th and first half of the 20th centuries]. *Kultura narodov Prychernomoria, Kryms'kyi naukovyi tsentr NAN i MON Ukrainy, Tavriiskiy natsionalnyi universytet imeni V.I. Vernads'koho MON Ukrainy*, (24). [in Ukrainian].

7. Putcko, V. (1995). *Nedrimanne oko – ukrains'ka ikohrafichna tema XVIII st. [The sleepless eye – Ukrainian iconographic theme of the 18th century]*. *Liudyna i svit*, 11–12. [in Ukrainian].
8. *Narodna ikona Chernihivshchyny [Folk icon of Chernihiv region]*. (2015). Edited by O. Romanyv-Triska, O. Molodyi, & A. Kis'. Lviv: Institute of Collecting Ukrainian Artistic Monuments at NTSH [in Ukrainian].
9. Adruh, A.K. (2013). *Zhivopys Chernihova druhoi polovyny XVII – pochatku XVIII stolit [Painting of Chernihiv from the second half of the 17th to the beginning of the 18th century]*. Chernihiv: [in Ukrainian].
10. Ponomariovska, O. (2009). *Tsentr narodnoho ikonopysu pivnichno-skhidnoho polissia: istoryko-kulturni problemy vyznachennia [Centers of folk icon painting in the northeastern Polissia: historical and cultural issues of definition]*. *Ukrainska akademiia mystetstva: doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi*, Kyiv: [in Ukrainian].
11. Hrushevskiy, M. (1928). *Chernihiv i Sivershchyna v ukrainskii istoriia. Chernihiv i Pivnichne Livoberezhzhia [Chernihiv and Sivershchyna in Ukrainian history. Chernihiv and the Northern Left-Bank]*. Kyiv. [in Ukrainian].
12. Doluda, A.O., Puklich, O.S., & Manzhelii, T.S. (2021). *Doslidzhennia ob 'iektiv zhyvopysu ta tvoriv iz keramiky [Study of painting objects and ceramic works]*. Kharkiv: NNC "ISE" im. Zasl. prof. M.S. Bokariusa [in Ukrainian].