

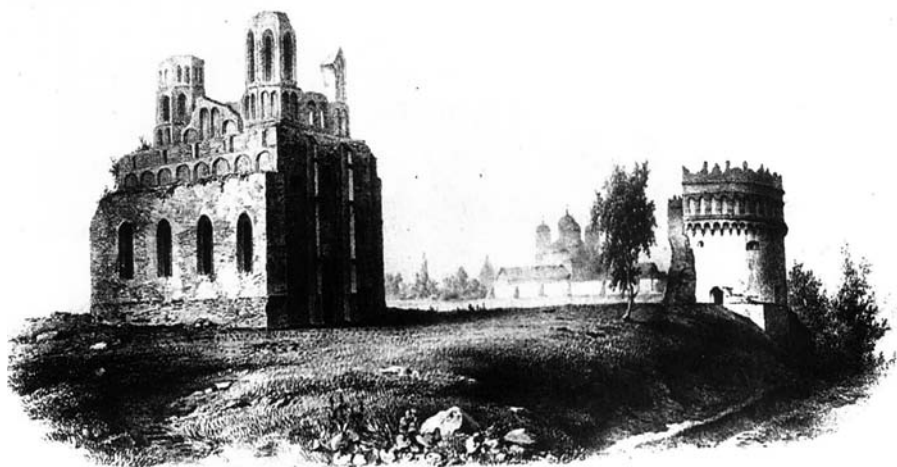


Микола
Бендюк



ЗОЛОТАРСТВО
ОСТРОЖЧИННИ

Золотарство Зострожчини



ББК 85.12 (4УКР)

УДК 739.2

Бендюк Микола „Золотарство острожчини”, Острог, 2009.— 89 с.

В книзі досліджуються маловідомі сторінки історії одного з видів декоративно-ужиткового мистецтва — золотарства XV — початку XIX століть. Основна частина дослідження присвячена періоду, коли місто Остріг було резиденцією князів Острозьких, столицею князівства.

Для істориків, мистецтвознавців та широкого кола читачів.

Автор Микола Бендюк

Коректор Марія Динилюк

© Микола Бендюк,
текст, оформлення обкладинки, фото, 2009
© Олександр Харват, фото, 2009
© Сергій Гонгало, фото, 2009
© Олександр Ващук, верстка, 2009

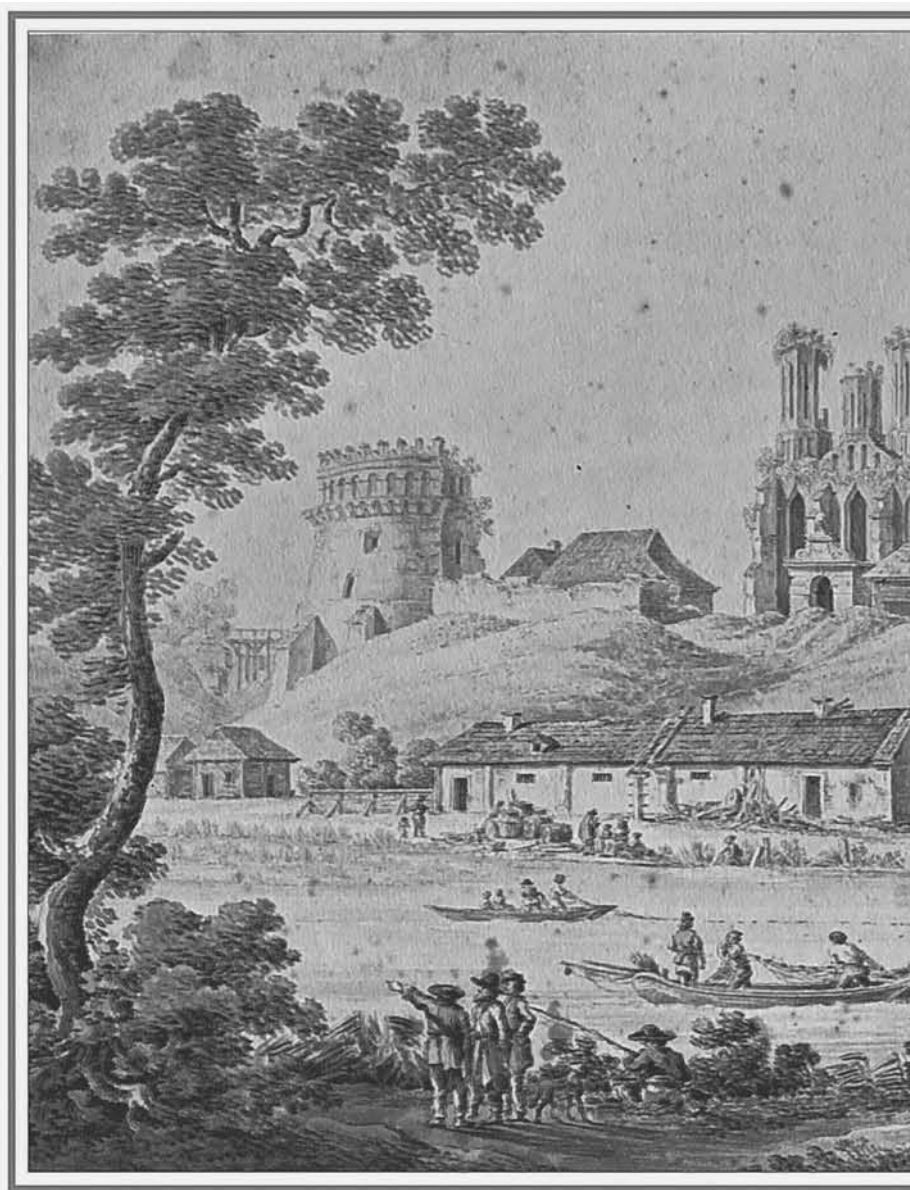
Зародження золотарства на Острозчині

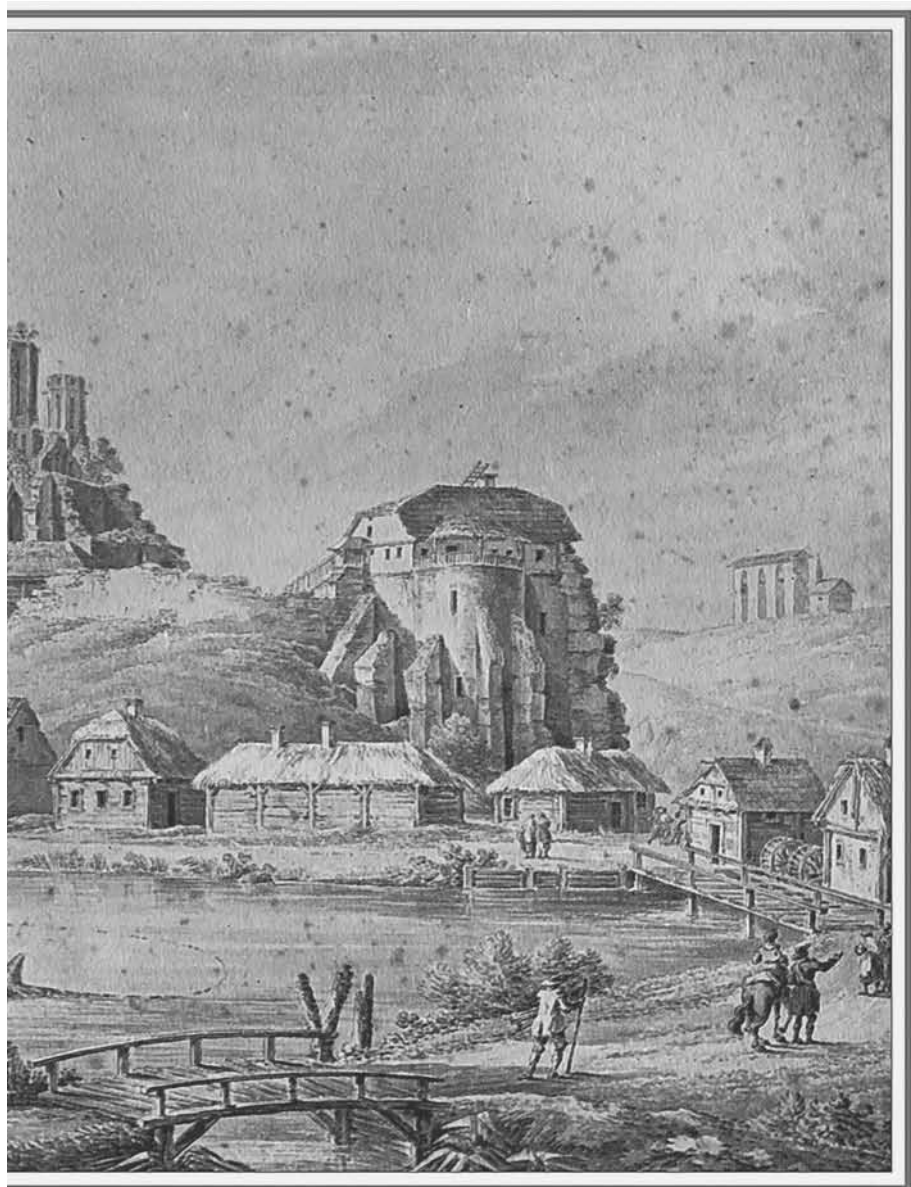
Євоєрідним гімном золотарству є похвальний вірш ченця Климентія „О золотарях”. Цей панегірик починається словами: „Золотаря треба б ангелам ровняти, же может небесний сосуди зробляти”. Далі можна прослідкувати цілий список золотарських виробів без особливого порядку: „Митри і патерици”, „вельможних гетманов булави” і всякі військові „клейноти”, срібні пояси, „євангельські бляхи” (оправи), печатки, прикраси „власительських лісок” (патериць — рос. посохів), „позлоцони” з срібла кубки, „річи престольні”, прикрашені „каменьми драгими”, панам — “перстені златії”, прикраси на сагайдаки і сагайдачні „остра”, для „кульбак” (сідел), для шабель і для піхов, „гузики” (гудзики), ножі, кадильниці, срібні ліхтарі і „лямпи”, вінці, корони та „ручки” до ікон* [18].

Термін „золотар” (золотарство), а також „злотник” (злотництво), і, нарешті, „серебреник” (сріблярство), все це назви одного і того ж ремесла — „ювелірства”. У давніші часи поділ професій за родом основного матеріалу був можливий, але одні й ті ж майстри могли працювати з різними металами (золото, срібло, мідь та їх сплави). Технологія виготовлення була практично однакова і різнилася лише температура плавлення та існували інші незначні відмінності. Якщо, наприклад, майстер робив оклад із срібла, то з мистецької точки зору оклад з міді нічим не поступався, і різниця була тільки у вартості матеріалу, тим більше, що мідь практично завжди сріблилася та золотилася. З точки зору виробництва, всі ці назви по суті не відрізняються і мають на увазі одну і ту ж професію. Вирази „серебреник”, „срібництво” походять від того основного, найважливішого матеріалу, на обробці

* Мабуть, мають на увазі вотивні підвіски у вигляді рук чи ніг.







якого базується все виробництво, тоді як „золотар”, „золотарство” передбачають вже не стільки роботу із золотом як основним матеріалом, скільки операцію золотіння, — дуже важливу, що в більшості випадків завершує виробничий процес.

Найбільш рання згадка про острозьких золотарів датується 1547 роком і записана до актових книг Холмського міського уряду [1. С. 141]. Але золотарство існувало й раніше, хоча, можливо, місцеві майстри і не були такими вправними як ювеліри Західної Європи, вироби яких князі Острозькі привозили з-за кордону. Дмитро Рихліцький — син острозького соборного священика, описуючи церковне майно Богоявленського храму в першій половині ХХ ст., згадує „воздвиженський” позолочений хрест, замовлений у Німеччині князем Костянтином Івановичем в 1525 році [29.С.109]. Натомість оправа Євангелія, яку кн. Костянтин Іванович Острозький подарував Дерманському монастирю разом з срібним визолоченим потиром*, дискосом** і лжицею, хрестом з мощами та іншим церковним начинням у 1507 році, була виготовлена вірогідно в Україні (або в Московії ?) [2. С.181-182]. Чільна сторона Євангелія — це металева пластина, вкрита синьою емаллю. На неї накладено чотири наріжники з гравійованими зображеннями євангелістів та середник прямокутної форми зі сценою „Розп’яття з пристоячими”. Вона утворена з накладного хреста та трьох теж накладних, окремо відлитої фігурок: розп’ятого тіла Ісуса Христа та двох пристоячих. Хрест з гладенькою поверхнею — чотириконечний. Ліворуч від його верхнього кін-

* Потир — чаша або келих, яким користуються під час виконання християнських релігійних обрядів.

** Дискос — тарілка для просфор (хлібів), яка використовується під час виконання християнських релігійних обрядів.



ця відходить вліво такої ж ширини смуга. Вона зігнута й перекинута праворуч так, що нагадує завиток. На ній гравіюванням був зроблений напис. Жодної з накладних фігурок середника не збереглося, від них залишилися тільки сліди. Зверху й знизу середника — накладні фігурки шестикрилих серафимів. По обидва боки середника та серафимів — високі гнізда з самоцвітами. Середник має досить широке профільоване обрамлення, його внутрішній високий валик прикрашений дрібним відтиснутим рослинним орнаментом. Із зовнішньої сторони — дрібний готичний орнамент. Високі п'ятикутні наріжники з одного боку прикрашає складний ажурний готичний орнамент. Як зазначає О.Р.Тищенко [3. С.31-32], готичні мотиви в українському декоративно-прикладному мистецтві, в художньому металі зустрічаються виключно на речах церковного вжитку. Нажаль де зараз знаходиться Євангеліє невідомо, існує тільки опис зроблений О.Тищенком, вірогідно під час реставрації у 50-х чи 60-х роках XX століття.

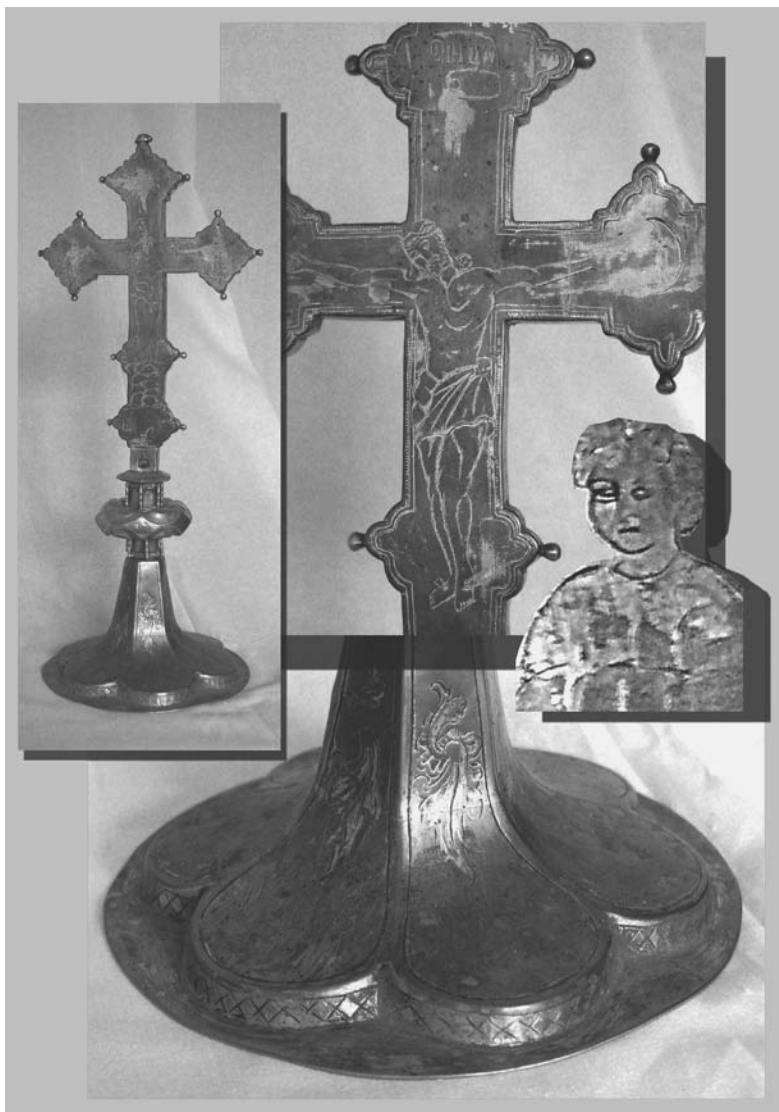
До XVI ст. можна також віднести нап্রেстольний хрест із Миколаївської церкви м. Острога (рис.1). Матеріал — срібло, латунь; техніка — карбування, гравіювання, лиття, позолота, посріблення, емаль — чернь. Седес* має форму видовженого конуса і складається з шести граней. Кожна з граней внизу має заокруглене лопатеве розширення. Підставка викувана із



Рис. 1. Нап্রেстольний хрест із Миколаївської церкви м. Острога

* Седес — підставка.





**Напрестольний хрест XVI ст. із
Миколаївської церкви м. Острога**



двох латунних пластин, спаяних горизонтальним швом посередині седеса. Кожна лопать прикрашена рослинним спіралевидним орнаментом. По нижньому обідку, де лопаті переходять в круглу основу, вигравіювано орнамент із невеликих ромбів. Яблуко* гармонійно врівноважує підставку та хрест, знизу та зверху воно підтримується литими колонками (балясинами). Своєю гранчастою формою яблуко ніби імітує дорогоцінне каміння, що ще в часи Київської держави та в романський період на Заході вставлялося в дорогі потири та хрести у цьому місці. Сам хрест має форму шестикінечного хреста, хоча підніжжя й стилізоване під східчасті розширення на кінцях, але невеликий нахил дає нам можливість віднести його до опори на якій стояв Христос. На кожній верхній частині східчастих розширень припаяні литі кульки, верхня має форму розетки. На лицьовій стороні зображено Христа, ноги прибиті двома цвяхами, що характерно православної традиції. По боках від Розп'ятого вигравіювані сонце та місяць, зверху — сувій з криптограмою ІНЦИ**, в нижній частині — череп на перехрещених кістках. Зворотню сторону прикрашає сцена хрещення. Ісус стоїть із схрещеними на грудях руками у воді із стилізованих хвильок. Праворуч від нього зображено Богородицю, яка благословляє сина, ліворуч — св. Івана, який тримає руки під рушником. Якщо подивитися на зображення святих, ми легко можемо помітити схожість з мініатюрами із Радзівілівського літопису XV ст.

Надзвичайно цікаво оздоблено хрест. На всю поверхню, як лицьової сторони (з зображенням розп'яття), так

* Яблуко — в золотарстві потовщення між седесом та емкістю або хрестом.

** ІНЦИ — Ісус Назарей цар Іудейський.



і з зворотної (зі сценою хрещення), нанесено своерідну м'яку емаль-чернь. Емаль-чернь була винайдена алхіміками Венеції приблизно в 1500 році [4. С.156]. В цій м'якій емалі, що має жовтуватий відтінок, штихелем вирізано рисунок, частково різцем майстер робив заглиблення і у сріблі, під емаллю. Після цього всі вигравіювані канавки були заповнені ртутним золотом. При підігріванні ртуть випаровувалася, а золото з емаллю та сріблом створювали одне ціле. Інший варіант заповнення канавок — це впресовування золотого дроту. На фоні жовтої емалі золотого малюнка практично не було видно. Щоб малюнок проявився, потрібно було створити умови для окислення емалі. Можливо це проходило у такий спосіб: священник під час відправи брав з престолу простий жовтуватого відтінку хрест без зображень і опускав його у воду з кислим середовищем, через деякий час емаль-чернь починала патинувати, і на темному фоні чітко проявлявся золотий малюнок. Так створювалося рукотворне „диво”.

Богослужіння покликане не тільки підносити душу того, хто молиться, але і давати йому естетичну насолоду. Все: особлива архітектура храму, символіка його внутрішнього простору, система розписів, декоративні прикраси, одяг священнослужителів, система освітлення, аромати, які наповнювали храм, і не в останню чергу — створення „дива” служило цим цілям. В процесі історичного розвитку церковна служба перетворилася на складну символічну драму, в пишну виставу-містерію з „красою” і „узорами” спектаклю.

Переважно хрест виконаний у готичному стилі і тільки в орнаменталізації вгадується вплив ренесансу, що на той час уже повністю панував у Західній Європі. Можливо майстер, який без сумніву виконував замовлення право-



славного вельможі,* проходив навчання в Німеччині або Польщі, звідки й перейняв специфіку виготовлення та оформлення подібних речей.



Рис. 2 Срібне обрамлення ікони
Межиріцької Богородиці

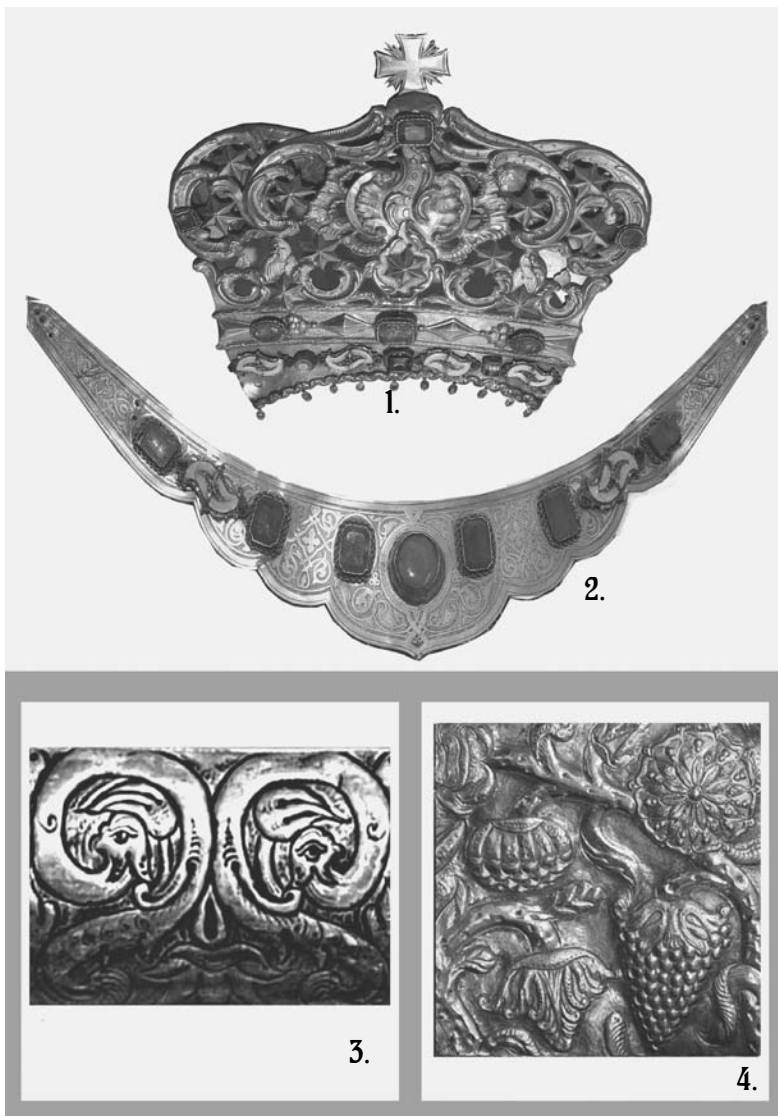
До ренесансного періоду відноситься срібне обрамлення ікони Межиріцької Богородиці (рис.2; кол. вклейка 1). За легендою вона вважається родовою іконою князів Острозьких, і належить за різними оцінками до кінця XV ст. або до першої третини XVI ст.[1. С.110]. Із архівних даних відомо, що 31 січня 1613 року львівський золотар Францішек Клюбчич (Клюбчик, Клюбцович, Клюбчиц або Купчик) уклав контракт на

виготовлення (за наданою йому моделлю) для костелу в Межирічі срібного вітваря з центральним образом Богородиці [31. С.254].

„Пан Станіслав Клюбчович зі своєю дружиною Регіною — львівською міщанкою, з велебним отцем Вінцентом Леополітом — настоятелем Межиріцького монастиря, тапи stipulata складають контракт і домовляються, що вищезгаданий міщанин і львівський золотар разом із вищезгаданою своєю дружиною бере з рук вищезгаданого настоятеля Межиріцького монастиря 900 злотих польських монет *realiter et in efektu as in numerate pecunia*, що зараз підтвер-

* Ноги в Ісуса Христа прибиті двома цвяхами, що характерно православної традиції.





1. Корона прислана Папою Римським Бенедиктом XIV, 1779 р.
2. Цапа подарована імператрицею Марією Олександрівною — дружиною Олександра II.
3. Фантастичні тварини з рами (змії), 1613 р.
4. Фрагмент ризи виконаної Яном Узевським, 1677 р.



джують цим контрактом. Щодо роботи вітваря Діви Марії, „трибованої” і багато оздобленої, який зобов’язується виконати разом зі своєю дружиною *inscribens se in et supra omnibus bonis mobilibus et immobilibus as summis pecuniariis nec non in persona ipsa*, і цей образ з усіма додатками має виготовити до дня святого Андрія апостола в тому ж 1613 році. Виконання вітваря Найсвятішої Діви Марії мусить бути зроблене відповідно до моделі або візерунка, який повинен подати ксьондз-настоятель: біля образу Діви Марії мусить бути два крила і верх зі щирого срібла. А на тих крилах такі постаті: з одного боку — святий Іоан, а з другого — свята Катерина. Зверху над образом, у срібній таблиці — святий Йоаким і свята Анна. Відповідно до того ж візерунка і моделі, окремо зазначено, що для тієї роботи потрібні столяр, слюсар і маляр. Тому на тих ремісників панові Станіславові і його дружині той же вищезгаданий настоятель дає 45 злотих. Пан Станіслав і його дружина зобов’язуються це все виконати *in et super omnibus et immobilibus et summis pecuniariis nec non in persona ipsa* і т.д. Відбулося це у Львові останнього дня січня 1613 року”.

На кіоті викарбувано орнамент з мотивами фантастичних тварин (змійів) та рослин, що поєднуються в гармонійному переплетенні й виконані в низькому рельєфі. Цей сюжет запозичений з давньоруських змійовиків як символ перемоги над нечистою силою. Зображення зміїв на рамі ікони Богородиці не випадкове. За народними уявленнями, тільки в образі Божої Матері не міг явитися диявол, тому вона завжди була надійною захисницею від диявольської сили. Інше значення змія як оберегу походить із Старого Заповіту, в якому сказано, що коли ізраїльтяни були покарані отруйними зміями в пустелі за невдоволення Богом та Мойсеєм, то Мойсей доручив зробити мідного змія і поставити його як прапор, щоб





Напрестольный хрест початку XVII ст.

кожен потерпілий, поглянувши на нього, залишився живим. У бесіді Господа з Никодимом мідний змії служить прообразом: „Як Мойсей возніс змію в пустелі, — каже Господь, — так повинен бути вознесений Син людський, і як ізраїльтяни, що дивилися на мідного змія, зцілювалися, так рівно спасуться і всі ті, які з вірою дивляться на Христа Розп’ятого. Подібні елементи можна помітити при перегляді мініатюр з рукописів й книжкової гравюри XVI ст. та їх зображення на завершеннях єпископських посохів — знаках влади єпископів. Згідно контракту Клюбчич



Рис. 3. Напрестольний хрест початку XVII ст.

мав виготовити на бічних крилах вітваря зображення святих Яна та Катерини (покровителів замовника — Януша та його дружини Катерини Острозьких), а в завершенні святих — Іоахима та Анни.

До „княжого”^{*} періоду Острога належить і напрестольний хрест початку XVII ст. із фондів Острозького Державного історико-культурного заповідника^{**} (далі ОДІКЗ) (рис.3). Матеріал — срібло, латунь, кольорове скло. Техніка — лиття, карбування, позолота. На відміну від попереднього хреста, який демонструє перехід від готики до ренесансу, цей має ознаки, характерні для ренесансу та нового для того часу стилю — бароко. Середині XVII ст. характерний поступовий пере-

^{*} „Княжий” період для Острога датується — XVII ст. час володіння містом князів Острозьких.

^{**} Можливо цей хрест згадується як той що був переданий собору Й.Новицьким і називається „Воздвиженським” (виготовлений на замовлення кн. Костянтина Івановича в Німеччині у 1525 році) [29.С.109].



хід до католицизму та греко-католицизму. Монастирі та церкви, які в часи кн. Костянтина Острозького служили опорою православної віри, перейшли на уніатські позиції. Все це вплинуло на форму та оформлення хреста, в якому відчутно прослідковується вплив заходу. Хрест чотириконечний з лопатевими розширеннями по краях, на седесі розділений трьома яблуками. Седес — трьохгранний, кожна сторона якого утворює декоративний картуш.



Рис. 3а. Напрестольний хрест початку XVII ст.
(фрагмент)

Основна частина картуша прикрашена канфаренням* а краї обведено відполірованою стрічкою. Седес, як і увесь хрест, прикрашено декоративними накладками із патинованого срібла, по центру — військова арматура, по боках — плоди овочів та фруктів. Арматура** з двох сторін різна, а на третій взагалі відсутня.

На мою думку, хоч накладки стилістично і підходять до даного періоду, але з огляду на те, як деякі з накладок виступають за межі матової основи і з деяким перебільшенням заповнюють простір на хресті, вони є пізнішим доповненням. Седес стоїть на трьох стилізованих левах з довгими гривами та хвостами закрученими наперед (пра-

* Канфарення — орнаментация мілкими крапками та штрихами.

** Арматура — орнаментация з використанням військових атрибутів: мечі, шаблі, щити і т. і.





Надгробок князя Януша Острозького (фрагмент)



воруч від тіла). Взагалі традиція використання опор у вигляді левів характерна для речей, які виготовлялися для князів Острозьких. Це і підсвічник (1575 р.), відлитий гданським майстром Лукою Фріделянтом на замовлення Василя-Костянтина Острозького (ОДІКЗ), надгробок (1579 р.) Костянтина Івановича Острозького в Успенській церкві Києво-Печерської лаври (автор Чешек?)* та надгробок (1620 р.) Януша Острозького в Тарнові (автор Я. Пфістер) також опираються на трьох левів. Роздільні яблука мають різну форму. Нижнє — сплющене — прикрашене випуклими пелюстками і розділене горизонтальним бортиком. Майже кругле середнє, також прикрашене випуклими пелюстками та горизонтальним бортиком. Верхнє — гладеньке витягнуте вгору. Хрест чотириконечний з лопатевими розширеннями по краях. Стояк та рамена прикрашені накладками та наскрізними отворами, в які вставлено зелене скло. Під час богослужінь, коли хрест ставився з врахуванням заднього світла від лампад, то створювалося враження сяючого хреста. Накладки, крім декоративних, мають також сюжетні композиції — св. Юрій, невідомий католицький святий, чотири євангелісти. Якщо порівняти якість та техніку виконання накладок, можна з впевненістю стверджувати що виконували їх різні майстри і поміщенні вони сюди пізніше.

Острожчина пов'язана ще з одним доволі цікавим предметом — чашею, що знаходилася в Новомалинському замку, недалеко від Острога. За легендою, ця чаша належала святому Володимирі з якої останній причащався [32.С.25.]. Чаша ця спочатку знаходилася в руках князів Четвертинських. З Четвертинськими породичалася ро-

* Скульптурний надгробок К.І. Острозького — унікальний витвір ренесансного мистецтва України, підірвали разом з усім Успенським собором комуністи-підпільники 3 листопада 1941 р. .



дина Сосновських і ці два роди розділили між собою цю чашу. На долю Сосновських дістався ковпак (зовнішня оболонка чаші), а підставка — Четвертинським разом із внутрішньою (золотою) частиною чаші. Рафальський Л. так описує ту частину чаші яку він бачив: „Ковпак срібний, всередині почорнілий (окислений); ззовні прикрашений гранатами* розміром з горохове зерно, між якими розміщено сірувато-білі схожі на перлини горошини. Гранати розміщені в чотирнадцять правильних рядів, починаючи від основи і до самого вінчика, деякі камінці вже втрачені. В місці де прикручувався седес посаджено шістнадцять гранат, а біля вінчика двадцять сім. Діаметр чаші два вершка, і приблизно така ж глибина.” (Переклад довільний М.Б.).

Процес виробництва.

Процес золотарського виробництва дуже складний. Він вимагає від майстра не тільки художнього таланту, а й досконалого володіння різноманітними методами обробки металу. Майстри користувалися такими прийомами, як кування, карбування, плавлення, лиття, паяння, різьблення. Для оздоблення виробів застосовували ритування, гравіювання, карбування, позолоту, філігрань, фініфть, чернь, емаль, тиснення, штампування. Кожна золотарська майстерня мала відповідне обладнання і великий набір інструментів. Так, наприклад, острозький золотар Грицько Щуревич мав цілу скриню ювелірних інструментів, за яку сплатив декілька десятків золотих[5.С.59].

Завжди перед початком роботи золотар приділяв велику увагу питанням композиції, про що ми можемо судити з оповідання А.Радивиловського, вміщеного в трактаті

* Гранати — напівдорогоцінний камінь насиченого червоного кольору



„Отгородок...”, виданого в Києві в 1676 році: „Єден з славних сницаров, прошений бил, аби на барзо малом перстения каменю одинадцат тисяч дів отрисовал і гди тую завзял роботу, почал собі мислити, як би на так стислом полю так великую лічбу дів виразил? Видячи реч неподобную в вираженню так много персон, ужил такого способу; учинил место, оздобленное мурами, вежами і двома брамами, оттуль із овуль; і на каждой із них по единой отрисовал діві, рошкву оливную в руці маючої. Так отрисовавши, рече: ово праві маєш, хтось просил! Речет до него господин перстения: что тут такого отрисовал? Единадцат тысячею дів где суть, покажи мні? Отповідь з единой сторони єсть остатняя, которая през браму входит до міста, се другая першая єсть, которая виходіт, іним зась внтръ суть, але не даются видіти для муров і будинков”.

Щоб виготовити ту чи іншу річ майстер брав злиток срібла і розплескував його до потрібної товщини. Дифована пластина ще не годилася для роботи. Підданий обробці метал втрачав пластичність і, щоб повернути її, потрібно було зробити „пожигання”, тобто відпалювання на вогні. Після цього золотар приступав до карбування. Суть цієї техніки полягає в тому, що за допомогою стальних брусків — пуансонів (чеканів) і молотка срібло розтягувалося в малих площинах, внаслідок чого виходили потрібні візерунки. Кожен майстер мав великий набір пуансонів, які відрізнялися один від одного формою і розміром робочого кінця. Щоб при карбуванні срібло не ламалося, виріб клали на пружний м’який матеріал, зазвичай то був смоляний вар, який наливався по вінця в спеціальну металеву ванну у формі півкулі або на свинцеву подушку. На одному якісному окладі могли бути сліди до трьох сотень різних пуансонів. Для збагачення декоративного звучання поверхні низькі ділянки рельє-



фу заповнювалися трав'яним та іншим орнаментами. Ділянки шліфованого срібла чергувалися з „приглушеним” дрібною штриховкою — канфаренням. Часто на випуклі поверхні наносилося вогняне золотіння. Золото розчинялося в ртуті, наносилося на відповідне місце окладу і підігрівалося на вогні, коли ртуть випаровувалася, золото надійно прикріплялося до срібла чи іншого металу. В українському золотарстві техніка карбування стала домінуючою з другої половини XVII ст., коли карбований рельєф почали застосовувати не тільки для рослинних орнаментів, а й для сюжетних композицій. Карбування дає великі переваги, воно дозволяє уникати шаблону, який можна спостерігати в ливарництві. Масивні частини виробів, зокрема фігури людей, тварин, птахів, ніжки кубків, дарохранительниць, ручки келихів не кували, а відливали. Для цього кожна майстерня мала цілі колекції різних моделей і форм. Найскладнішим у процесі лиття було виготовлення моделей, що вимагало від майстра вміння ліпити та мати художній смак. Найкращі майстри справлялися з цим завданням досить успішно, але чимало було й таких, що користувалися готовими зразками або копіями із зразків, виготовлених скульпторами.

За моделлю що робилася з гіпсу або воску, виготовлялася форма, яка заповнювалася розплавленою масою металу. Холодний метал виймали з форми і обробляли: знищували нарости і шви напилком, шліфували поверхню, прикрашали орнаментом. Золотарські вироби зрідка, але все ж прикрашалися емаллю, про що свідчить опис раніше згадуваного окладу Дерманського Євангелія. Емаль — це скловидний сплав з домішками барвників — окисів металів. Коли речовини, що входять до складу емалі, розплавляються в горні і потім охолонуть, їх розтирають в порошок і замішують водою. Одержаною пастою запо-



внюють малюнок, зроблений на металі різцем, після чого річ випалюється і потім шліфується до блиску.

У XVI — першій половині XVII ст. для оздоблення виробів майстри в основному користувалися технікою гравіювання. Перед гравіюванням, як і перед карбуванням, на річ переносили малюнок, який потім вирізався спеціальним різцем — штихелем. Щоб інструмент заглиблювався і знімав стружку, його треба було притискати рукою до металу і рухати вперед. Ця техніка вимагала від майстра великого хисту, твердої руки і пильного ока. Гравіюванням та інкрустацією золотом прикрашалися й клинки шабель. Інкрустація золотом на сталі була дуже поширеною на Західній Україні так, як і в Туреччині. Дарія Зуб вважає, що: „Інкрустація на сталі була у Львові відома раніше ніж у Європі, бо навіть Бенвенуто Челліні, дуже відомий майстер у всіх галузях золотарства в Римі, не знав її. У 1530 році, коли йому потрапили в руки турецькі кинджали, оздобленні таким способом ... він присвоїв собі секрет цієї декорації. Ще навіть у 1560 році інкрустацію на сталі вважали в Італії новинкою” [31.С.319].

Для більшої виразності вироби не рідко прикрашали черню, яка являє собою особливий сплав темно-сірого кольору. Готується цей сплав з однієї частини срібла, двох частин міді, трьох частин олова і невеликої дози сірки. Суміш цих металів розплавлюється в тиглі декілька разів, аж поки сплав стане однотонною масою. Після цього його розбивають і розтирають на порошок, потім насипають у вигравіюваний малюнок, і виріб ставлять у горно. Щоб маса покрила рівним шаром весь малюнок, майстер розмішує її кінцем тоненького дроту. Як тільки вийнята з печі рідина застигне, її зрівнюють напилком і полірують. Ця техніка в острозькому золотарстві широ-



ко не застосовувалася. Існував й інший спосіб покривати вироби із срібла, описаний вище. Це щось середнє між емаллю та черню, коли сплав робився прозорим та мав жовтуватий відтінок, а темнів тільки при патинуванні під дією кислоти.

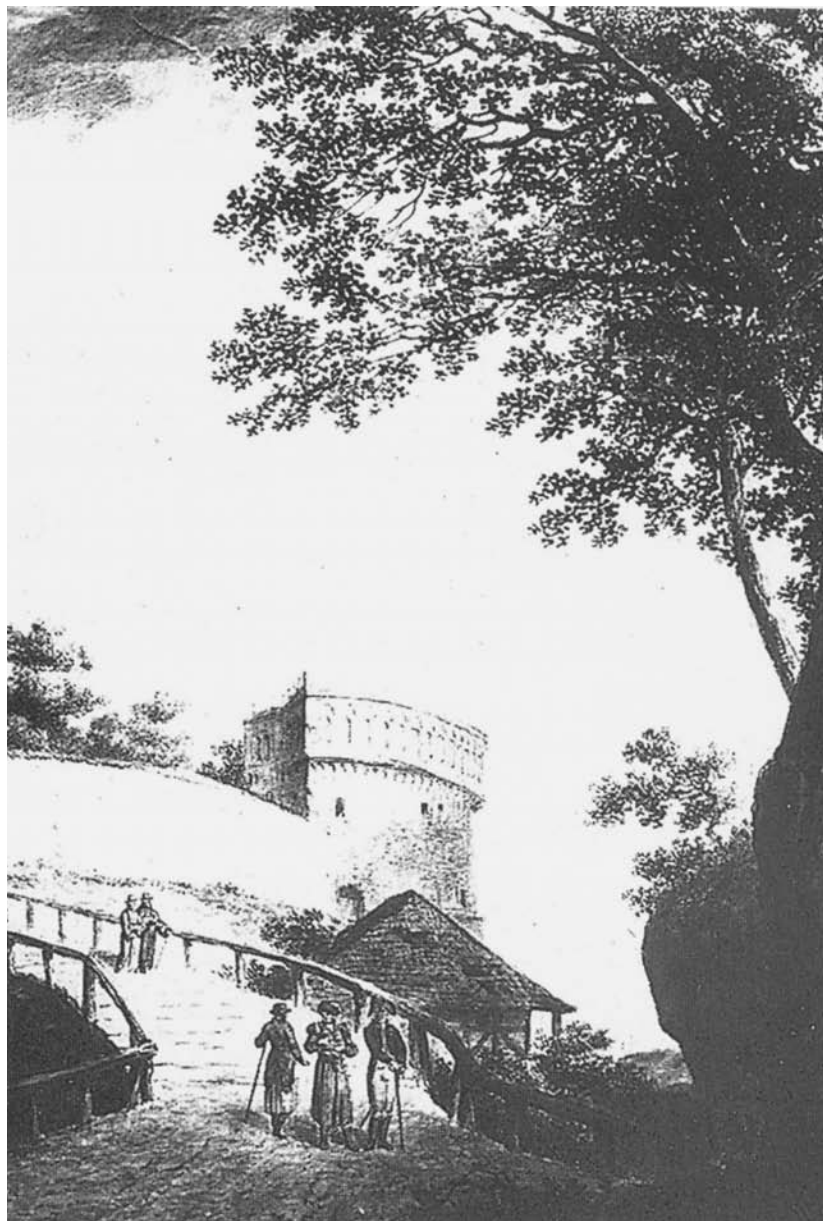
В Україні зустрічалася і філігрань, проте дуже рідко. В період Київської Русі філігрань набула поширення в таких містах як Київ та Галич, але після татаро-монгольської навали ці навички були втрачені і відродженні знову в епоху бароко. Філігранна робота пов'язана з технікою витягування дроту, для чого використовувався спеціальний верстат, який мав вигляд стола. На одному кінці верстата закріплювалася сталевна пластина з великою кількістю отворів різного діаметру, на другому — вал, який приводився в рух за допомогою хрестовини або маховика. Щоб легше було тягти дріт та щоб він не ламався, його періодично змазували воском. Для філігранних робіт з двох або трьох дротяних ниток на спеціальній дрелі скручувався мотузок, з якого виготовлялися ажурні або напаяні на металеву основу візерунки.

Острозький золотарський цех

Значна частина виробів золотарів є продуктом українських цехових майстрів. Зародження інституту ремісничих цехів в Україні, на думку їх дослідника П.В.Клименка, бере початок у XIV, якщо не у XIII ст. Вперше цехова організація ювелірів Острога згадується в документах за 1624 р. [5.С.65]. Проте з цього запису невідомо, чи золотарі мали в Острозі самостійний цех, чи, як це було в інших містах, входили до спільного цеху разом з майстрами інших спеціальностей. Згадка за 1648 рік вже реєструє золотарів, як окремий цех [6.С.26].







Ось як описує Остріг XVI ст. Симон Пекалід у творі „Про Острозьку війну під П'яткою”:

„ ... Ремісників у цім місті багато

Різних: сюди їх покликали ниви врожайні і війни.

Тут виробляють всю зброю: кольчуги, і стріли, і мідні Панцирі, списи, шоломи з султаном, щити різнорідні, Луки криві і роги, розмаїтті прикраси з металу.

В кожній господі у місті сагайдака знайти можна.

Де тільки глянеш, то скрізь на ковадлі у русів з заліза Зброю кують смертоносну, усюди палає Мульцібер.

Правом литовським живе височенна

Острозька фортеця...”

Кожен цех сплачував до міської „скриньки”^{*} щорічний податок, сума якого визначалася на підставі грамот короля та князя. Цехи сплачували податок церквам або костелам, наприклад, у вигляді воску. Розмір податку кожному члену організації встановлював цехмістер спільно з „почесним товариством”. Золотарі, що лишалися поза цехом, називалися „партачами”. Вони змушені були брати роботу у цехових майстрів і виконувати її під чужим знаком або просто виготовляли речі поза цехом.^{**} Майстри-золотарі, незалежно від того входили до цеху чи ні, мали підмайстрів і учнів віком від восьми до шістнадцяти років.

На жаль, статут острозького золотарського цеху не зберігся, тому цікаво провести аналогії із львівським цехом, статут якого частково можемо прочитати:

^{*} Скринька — міська скарбниця. Знак або як його називали в часи пізнього середньовіччя „гмирка” — це клеймо майстра, яке він ставив на виготовлену ним річ чим і підтверджував своє авторство.

^{**} Знак або як його називали в часи пізнього середньовіччя „гмирка” — це клеймо майстра, яке він ставив на виготовлену ним річ чим і підтверджував своє авторство.



„... Кожний уряд з ласки і благословення божого є спокійний, і тому золотарське ремесло вимагає людей доброго сумління, яке може бути тільки в католицькій вірі, і тому не повинні львівські майстри терпіти між собою або приймати майстром єретика або схизматика, тільки католика, за винятком, якщо б якийсь русин чи вірменин повернулися до римського костюлу. Служба Божа, замовлена братством, один раз у квартал має проводитися в присутності всіх членів братства, а якщо хтось не пішов, то буде покараний півскойцем* срібла...

Братство створене для того, щоб уникнути всяких підробок, ошуканства, яке виникає через помилки в роботі; ні майстер, ні товариш не можуть робити роботу з латуні і міді, не можна їх позолочувати і стверджувати, що це золото. За порушення вони повинні бути вигнані з цеху. Виганяються з цеху також за крадіжки золота і срібла...

Майстри не мають права забирати замовлення один в одного, переманювати учнів, а якщо знайдеться такий майстер, буде покараний срібною гривнею — тому що золотарів у Львові є достатньо, щоб кожен з них мав замовлення. А щоб золотарів не було надто багато, то кожен майстер має право мати трьох товаришів і чотирьох учнів. Якщо хтось приховає кількість челядників, то буде покараний брилою воску...

* Півскоець (скоець) — спочатку, мабуть, одиниця ваги, далі — лічильна грошова одиниця, що дорівнювала 1/24 гривні, тобто становила відповідник 10 динаріям (польська лічильна гривня в XI-XIII ст. дорівнювала 4 фертонам — або вярдункам, які в свою чергу рівнялися 24 скойцям або 240 динаріям). Коли ж у XIV ст. почали карбувати гріш, скоєнь відповідав еквіваленту 2 грошів (польська лічильна грошова гривня дорівнювала 48 грошам).



А так як з добрих товаришів бувають добрі майстри, а кожна досконалість мусить мати час і досвід, то якщо товариш хотів би стати у Львові майстром, він змушений три роки працювати в одного майстра (або не більше, як у двох майстрів), у яких він набереться досвіду в ремеслі і звичаях. Після цього може бути допущений до виготовлення предметів мистецтва. Має виготовити два кнорованих (опуклих) кубки, один в другому, золотий перстень, оздоблений дорогим камінням, печатку певної форми. Це все має бути зроблене без допомоги іншого товариша або майстра. Якщо б йому майстер допомагав, то був би покараний гривнею срібла, а якщо б товариш допомагав, то був би покараний штрафом у півгривни срібла і тюрмою. Зроблені вироби мають бути розбиті. Цехмістер повинен простежити, щоб це було зроблено і дає дозвіл на повторне самостійне виконання. Якщо робота буде невдала, то товариш змушений їхати в інші міста і далі навчатися, бо ніхто не може бути прийнятий в майстри без досконалого виготовлення контрольних предметів. Якщо ж завдання буде виконане і прийняте, майстер, у якого працював товариш, повинен запросити всіх майстрів на вечерю. Або майстер може відкупитися від прийому сумою 30 злотих, віддавши їх до церкви. А коли новоприйнятий майстер відкриє магазин, то має внести до братської скриньки 4 злотих; якщо товариш заручився або оженився до виконання випускної роботи, то він буде покараний гривнею срібла.

Оскільки часто до золотарів для продажу приносять чужі речі або крадені, і якщо майстер знав би про це, то він повинен повернути чужу річ власнику...

Син майстра, який має намір працювати золотарем, повинен навчатися не менше, ніж чотири роки, а вдова золотаря,



яка не одружилася вдруте, повинна себе добре поводити, дотримуючись правил братства. Якщо б вона поводитися по-іншому, тоді від ремесла золотарства відпадає...

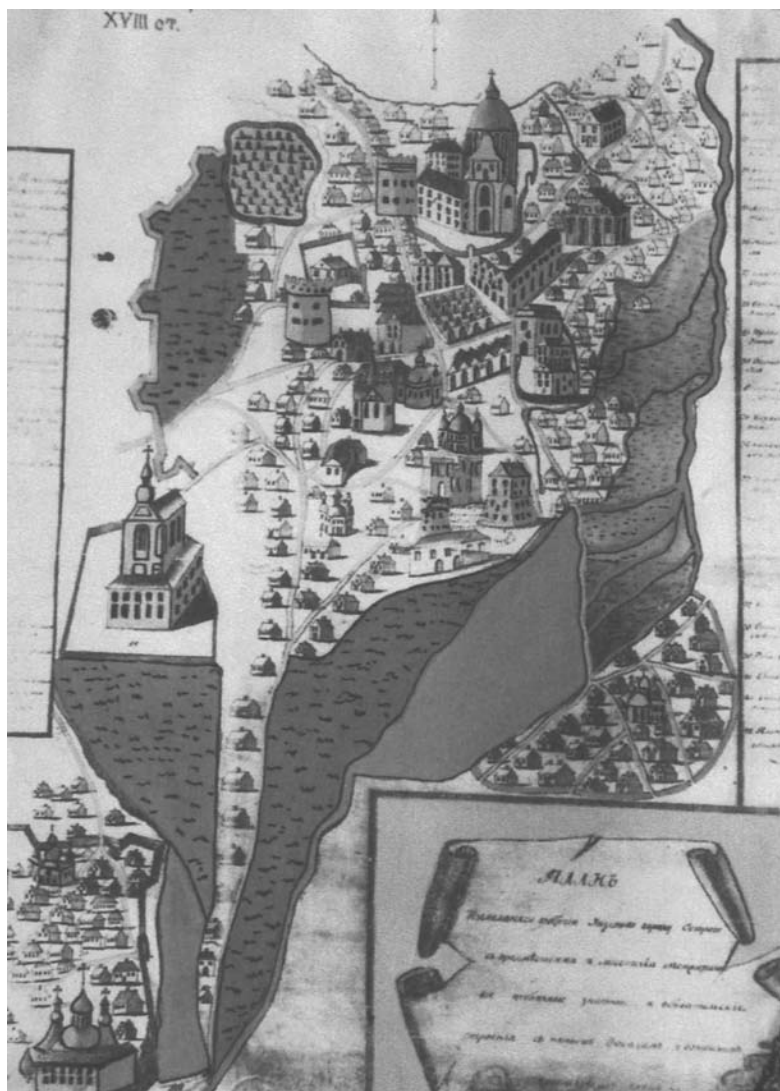
Львів є місто пограничне, яке мусить остерігатися ворогів, тому дозволяється привозити золотарські вироби на офіційні ярмарки, згідно з правом і привілеями міста Львова. А якщо хтось порушить це, то його вироби будуть забрані і віддані королю і на потреби міста порівну. Якщо на ярмарку у вазі срібла або золота знайшли порушення, то винуватець має бути покараний урядом ради. Щоб цього не допускати, кожен золотар має поставити на своєму виробі клеймо. Оскільки золотарство ґрунтується на клеймуванні, то золотар, допустивши фальш, перший раз повинен внести до цеху 6 скойців, на другий раз — 12 скойців, на третій раз — 24 скойці, а вчетверте — його магазин закривають і забороняють працювати. За цим слідкують цехмістри цеху і три рази на квартал відбирають проби...

Оскільки жиди купують крадене срібло і золото і, щоб його не впізнали, розтоплюють в злитки, чим завдають великої шкоди костьолам, багатим людям. Тому якщо у Львові який-небудь жид наважиться продати зливок без гмирки (особистого клейма) або без знака цеху і присяжного золотаря, тоді це срібло або золото повинне бути конфісковане і віддане королю і місту порівну” [31.С.178].

Про рівень освіти ювелірів свідчить запис про Миколу Поробовецького, який, після навчання у Павла Каленковича*, помандрував у „науці своїй до міст славніших до Польщі для науки ремесла”, залишивши вчителю в опіку власний будинок на Зарванській вулиці. Він мав би ман-

* Помер у 1629р. в Острозі.





друвати до тридцятого року життя, який йому добігав, очевидно, у 1629-му, бо не пізніше початку червня того ж року Микола повернувся до Острога [5.С.65.].

Щоб стати майстром, підмайстер, як уже згадувалося раніше, повинен був скласти іспит, тобто під наглядом майстра або групи майстрів, виділених цехом, зробити самостійно з срібла якийсь виріб і дати грошей для частування „братчиків”. При зарахуванні до цеху він також вносив певну суму до цехової скриньки. Після того, як підмайстер успішно складав іспит, йому видавалося спеціальне свідоцтво на право самостійної роботи. З того часу підмайстер ставав повноправним членом цеху. Його можна було обирати на всі цехові посади і навіть до органів міського самоврядування. Зокрема, у 1609 році острозький золотар Лука був обраний лавником [5.С.65.]. Майстри з інших міст приїздили до Острога виконувати певні роботи і передавали свої знання та вміння місцевим золотарям. Так, у 1613 році вже згадуваний львівський ювелір Францішек Клюбчич уклав контракт на виготовлення для костелу в Межирічі срібного вівтаря. Можливо, у нього вчився острозький золотар Павло Похилий, який згадується в документах за 1616 р. а за рік до того разом з „братією” виконував на замовлення князя Януша якісь золотарські роботи в Троїцькому храмі Межиріча і підозрювався у крадіжці золота. Як свідчить перелік парафіян острозького костелу за 1622 р., Павло Похилий жив на вулиці біля замку, був одружений вдруге. Його дружину звали Анною. Від першої дружини мав синів: Адама та Шимона. В актах костелу зберігся також запис про дарування в липні 1642 р. срібної „пушки”* Павлом-золотарем. Проте чи відноситься ця згадка до

* Пушка — чаша з покриттям для зберігання дарів



Павла Похилого, чи до кого іншого, — не відомо. Про зв'язки острозьких та львівських ювелірів свідчить і той факт, що Ян Вишимірський — львівський золотар у 1618 р. возив на продаж товари до Острога [31.С.296].

Як довго проіснував золотарський цех в Острозі невідомо. Скоріш за все на початку XVIII ст. він не працював, вочевидь на це вплинула пожежа 1699 року, що знищила більшість споруд і спровокувала занепад міста. В описі міста за 1707 р. згадується тільки один золотар. Але судячи з кількості окладів та інших речей, що дійшли до нашого часу і зберігаються в музеї та навколишніх церквах, з другої чверті XVIII ст. в Острозі знову мав би працювати цех золотарів. На жаль, золотарі української національності зазнавали значних утисків з боку офіційної влади і поступово з переважної цехової більшості перетворились на виняткову меншість. Це зумовило їх замінити робочий матеріал із золота на срібло. Не зважаючи на це, українське золотарство розвивалося під двома помітними впливами: західним — з Аусбургу, Нюрнбергу та східним — з Туреччини через посередництво Кракова та Любліна. Останній теж знайшов добрий ґрунт у поєднанні з староруськими мотивами.

Восени 1722 року в костелі єзуїтського колегіуму відбулися траурні церемонії по перепохованню праху Яна-Кароля Ходкевича та його дружини Анни-Алоїзи, останки яких привезли із Кракова. Весь костел було „вдягнуто” траурною тканиною, для внутрішнього оздоблення в чотири ряди встановлено було 3 000 свічників. Шестикутний в плані катафалк висотою в 15 ліктів*, підтримував дві мідні труни з останками подружжя. Ще вище, над катафалком, попід склепінням розпростер свої крила ангел



* 15 ліктів — близько 8,5 метрів.

слави з сурмою в устах та з розгорнутим сувоєм в руці, на якому був напис: „Carolus Chodkiewicz Dux — Anna in Ostrog Princeps — Nomina imortalia”. Над ангелом слави розташовувалася князівська корона з червоного адамашку, прикрашена лампадами на кшталт рубінів. Під митрою — портрети гетьмана та княжни. По боках катафалку — два величезних канделябри з численними свічками та замаскованими тканиною лампами. На шести кутах катафалку — людські скелети, які тримають різноманітні емблеми, написи, сентенції, похвали на адресу небжчиків. На стінах — два великих полотна із зображенням обох костелів: ярославського та острозького, заснованих на кошти Анни-Алоїзи, а також погруддя її князівських предків. Шість колон по боках головної нави були оздоблені гербовими щитами та емблемами[7.С.80]. До факту діяльності єзуїтів і Анни-Алоїзи Ходкевич та золотарів в Острозі можемо додати ще й факт написання останньою тестаменту у 1651 році, в якому окремо наголошується на виготовленні до костелу колегіуму чорного вівтаря (можливо, із чорного мармуру М.Б.), оздобленого сріблом. [23.С.297]

Високий попит населення на сакральні речі у XVIII ст. мав би залучати до роботи значну кількість золотарів з їх цеховою організацією.

Шати

Досить поширеними ювелірними виробами на Волині і, зокрема, на Острожчині були оклади. В народному розумінні — це одяг для ікон, тому і називали оклади шатами. Виготовлялися оклади з дорогоцінних або кольорових металів, інколи з дерева чи тканини з інкрустацією дорогоцінним камінням. Перша спроба прикрасити ікону





Вотиви XVII-XVIII ст.

відноситься до VIII ст. У той час проводились гоніння на християн. За написання теологічних праць Івану Дамаскіну відсікли руку, а після молитви вона приросла на місце. Тому він замовив срібну модель руки і прикріпив її до образу Божої Матері. Від цього випадку нібито з'явився відомий іконографічний тип „Богородиці Троеручиці”. По суті це ще був не оклад, а лише — вотив (вотум).

Звичай приносити до чудотворних ікон металеві пластини із зображенням того, чого вони просять у Бога або дякують йому, народився в середньовічній Західній Європі. Пізніше, в XVI ст. він набув поширення в Галичині та на Волині, а в XVII ст. був запозичений Центральною Україною, у XVIII ст. — з'явився на Лівобережжі. На вотивах зображалися образи святих та хворі частини тіла: серце, голова, очі, руки, ноги, а також домашні тварини, які потребували лікування.

Паралельно з розповсюдженням вотивів ще в IX — XII ст. в Візантії, Сербії та Грузії з'явився звичай прикрашати поля ікон срібними накладками — створювати своєрідну раму, яка згодом розширилася на саме зображення. Існування окладів, повністю закриваючих зображення або більшу його частину, підтверджуються розповіддю новгородського архієпископа Антонія, який бачив в одній із церков Константинополя обковану позолоченим сріблом ікону: „...а когда царь приидет и тогда открывают серебро и целует царь во главу и паки покрывают серебром”. В Іпатіївському літописі розповідається про обковані сріблом ікони, „поставлені” згідно заповіту Володимира Васильковича (1285 р.) [8]. Призначення окладів, під якими повністю ховався живопис ікони, можливо служили „засувою” і виконували роль сакрального покрову. Живопис тим самим набував значення святого дару, а ікона в





Шати з ікон, виготовлені в
Острозькій золотарській майстерні у XVIII ст.



цілому уподібнювалася релікварію. В католицькому обряді існував звичай чудотворну ікону ховати за копію, яка називалася „засувою”. Лише в найбільші свята віруючі могли бачити реліквію. Все це сприяло створенню ще однієї „перепони” — окладу, яка закривала повністю образ. Потрібно згадати про велику роль, що в християнстві відведена „перепоні”. Вона зберігає дистанцію між святиною і тим, хто молиться. Шати є частиною цілого комплексу, який ускладнює доступ до ікони. Віруючий повинен пройти сходинок, завісу, огорожу, і, нарешті, темну оліфу живопису на шляху до реліквії. Старообрядці в ХІХ ст. навчилися експлуатувати тягу віруючого до „захованого” в образі, виготовляючи спеціально затемнені ікони. Вони демонструють таку схему: „чорнота” — давність — благодатність, що дуже вдало виражало відчуття таїни церковних дійств.

Оклади бувають двох типів — набірні та суцільні. Набірні оклади монтувалися із декількох частин, які в свою чергу поділялися на: вінець — прикрасу у вигляді корони та німба навколо голови, тло, що повторює тло ікони, ризу — імітує одяг, рама, та інколи цату — прикрасу у вигляді півмісяця, яка підвішувалась у вигляді намиста.

Про найдавніші шати Острожчини свідчить заповіт князя Іллі Острозького від 16 серпня 1539 року, в якому він заповів два срібні панцирі на окування, крім намісних ікон Богородиці та Богоявлення в іконостасі острозької замкової церкви, ще й ікони Архангела Михаїла в тому ж храмі і, якщо вистачить, — другої його ікони в Межирічі. В експозиції ОДІКЗ виставлено оклади ХVІІ — ХІХ ст. Фактично більшість шат має місцеве походження і виготовлені вони острозькими майстрами.



Прикраси

Від самого початку прикраси не тільки задовольняли естетичні потреби людини, але виконували функції амулетів або талісманів, були показниками соціального стану та матеріального становища їх власників. Надалі значення прикрас, як естетичної форми накопичення багатства, зберігалось і навіть зростало. Про прикраси та світські вироби золотарів острозького князівського періоду ми можемо судити з портретів, які до нас дійшли в основному в пізніх копіях, та з описів замкового майна. В інвентар Дубнівського замку вписані князівські шаблі, оправлені золотом з рубінами й смарагдами та інші дорогоцінності.

Про виготовлення в Острозі зброї, а також оздоблення її дорогоцінними металами та про продаж її, як в Острозі так і на польських теренах свідчить повідомлення за 1565 р. Острозький міщанин Плескач систематично продавав на люблінському ярмарку вишукані й дорогі товари, серед яких зустрічаємо „сагайдаки, седла коштовніе, саблі, ряди острозкоє роботи”. Шляхта також купувала в Острозі зброю для своїх потреб. Так, Логвин Яневський придбав в Острозі для батькового „зверхника” Яна Паца такі речі „на войну до Литви” (1596 р.): 5 сідел, 5 сагайдаків зі стрілами звичних та один сагайдак зі стрілами оправлений сріблом, а також дещо з одягу [9.С.34]. Про одну із найдорожчих шабель, що належала кн. Василю-Костянтину Острозькому, згадано в описі замкового майна за 1616 рік. Ця шабля коштувала 6 тисяч талерів, в той час як проста шабля вінницької роботи коштувала до двох золотих [10.С.169-170]. Місцевої сировини для виготовлення шабель в Острозі не було і тому метал завозили з інших регіонів [28.С.70]. Так вже згадуваний



острозький торговець Плескач у 1565 р. привіз із Любліна до Острога велику кількість олова та сталі. [27.С.110]. Метал до Острога з Любліна везли й інші острозькі купці: Грицько Щуревич у 1564 р. та Тарас Шимкович у 1569 р. [27.С.59]. В 1573 р., луцький купець Дахно Горайнович продавав на острозькому ярмарку олово, сталь, біле залізо [27.С.155]. Натомість клинки шабель острозької роботи купували золотарі Львова для опрацювання їх у благородні метали та камені [31.С.318].

Серед ювелірних виробів даного періоду значне місце займали елементи костюмного комплексу. Однією з найстаріших прикрас слід вважати нагрудну підвіску — так званий канак*. Її носили як жінки (часто з намистом), так і чоловіки на стрічці чи ланцюжку. За формою та оздобленням О. Р. Тищенко серед них вирізняв три типи. Перший — із зображенням людини в орнаментальному обрамленні або без нього**. Другий — з орнаментально-декоративною композицією в рельєфному виконанні з великим самоцвітом у центрі або без нього. Третій мав форму орла зі складеними крилами, був густо вкритий дорогоцінним камінням („канак орликом зделаний”, як зазначається в описах майна). Цих виробів до нашого часу збереглося дуже мало, але їх можна побачити на портретах Беати Костелецької, Софії Острозької та ін. (рис.4).

Цікавий опис Беати Костелецької знаходимо у вірші польського поета з українського роду Андрія Крицького. Подаємо в прозовому перекладі І.Франка: „О Беато, оздоблена незвичайною красою та чеснотою, о учтива та скромна лицем, словами та рухами! Гідні й негідні поспо-

* Канак — назва східного походження.

** Нагородна або пам'ятна медаль, від якої бере початок надзвичайно популярний в Україні в XVII-XVIII ст. дукач.



лу все дивляться на тебе; старі та розумні задля тебе відходять від розуму. Всім серцем, найвищим бажанням горнутья до тебе невідступні благородні молодці, бажуючи знайти в тобі не приятельку, але подругу; горнутья оздоблені поясами та ланцюгами, багаті та вродливі, майже всі найвизначніші палають до тебе любов'ю. У короля та королеви ти заслужила на таку ласку, що зробили тебе товаришкою при шлюбі своєї дочки. Отже ж уважай, одержавши з ласки божої такі дари, що ти далеко вища від них, і уникай ось яких гріхів: не показуй себе гордою та невдячною для тих, хто тебе люблять, але будь чемною та взаємною, і всі будуть завше хвалити тебе”.



Рис. 4. Портрет Беати Костелецької дружини князя Іллі Острозького.

В заповіті князя Іллі Острозького за 1539 рік згадуються: „зброя моя сребреная, которая тут у скарбі моім єсть на чорном оксамите, і пояс Тодоровській, і другая зброя на чорном оксамите, которая єсть у пана Кгабриеля Тарла, і которое сребро мое єсть у Тарла ж, остроги, шкофея, тую зброю одну і тоє сребро... і тот пояс Тодоровській ободравши іс того сребра” він відказав на окування ікон; тут же згадуються два намиста — княжий подарунок Беаті — які не можуть бути продані й мали б дістатися їхній доньці або сину[11. С.95-97]. Можливо, що якраз ці намиста з канаком зберіг для нас пензель художника. (рис.4) Їхня донька Гальшка веліла роздати слугам після своєї смер-





«Межиріцька Богородиця»,
родова ікона Князів Острозьких



Канак



Беата Костилицька,
дружина Кн. Іллі Острозького



Аграф



Перстні
кн. Януша Острозького



Тодоровський пояс



НИКЕЛАС МІЕ ЗАВУТРО БОСІЕ ОВІЕСА ІВТРО

Келих, чарка та ложка XVII ст.



Острозька Богородиця, кінець XVII ст.



Арабська Богородиця,
XVIII ст.



Шати до ікони Арабської Богородиці





Богородиця Одигітрія, XVIII ст.



Оклад до ікони Богородиця Одигітрія



KOPIA OBRAZU
NPMARYI W KOSCIELE W W. O. O.
FRANCISZKANÓW, PROWINCYI RUS
KIEY NA WOŁYNIU W MIĘDZYRZE
CZU POD OSTROCIEM ŁASKAMI
CUDAMI SŁYŃĄCEGO, POD CZAS KO
MISYI DUCHOWNEY ROKU 1777. DNIA
2 GO MAJA ODMALOWANEGO.

MAŁOWAŁ JAN MOKRSZEŃSKI Z OSTROCA.

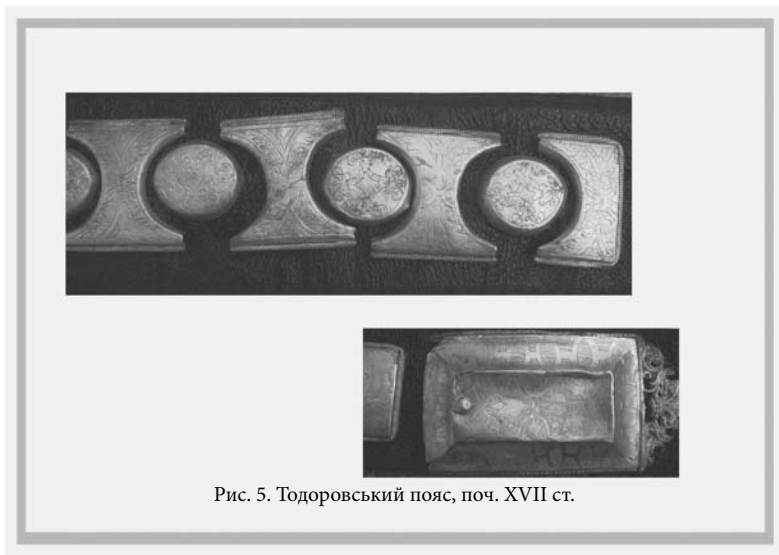


Рис. 5. Тодоровський пояс, поч. XVII ст.

ті „гроши готовіє, золото, сrebro, клейноти”. В заповіті Іллі Острозького згадується тодоровський пояс, срібло з якого пішло на виготовлення окладів до ікон. Такі пояси набули значного поширення серед української та польської шляхти у XVI — XVII ст. Поверхня шкіряного пояса вкривалася накладними круглими або овальними срібними пластинами з ритованою, карбованою або литою орнаментациєю, нерідко з позолотою (рис.5). Якщо раніше пряжки та накладки декорувалися гравіюванням, то пізніше — в першій половині XVII ст. — карбуванням та литтям. Стінки пряжки декорувалися риткуванням, а центральна, видовжена площина, містила сцени, картуші, маскарони*; вужча сторона — литі, наскрізні накладки. При цьому всі інші деталі поясного набору прикрашались ускладненим пластичним декоруванням: круглі накладки прикрашалися ритмічно зображеними квітковими мотивами, завершення яких були повернуті то в одну,

* Маскарони орнаменти та прикраси у вигляді різноманітних масок.



то в другу сторону, створюючи відчуття руху, мотив сонця що обертається. Такі ж срібні та золоті пластини використовувались як аграфи* (рис.6).

Цікава доля дорогоцінностей останньої з роду князів Острозьких Анни-Алоїзи — доньки кн. Олександра Острозького. В

1707 р. острозькі єзуїти звернулися до генерала Тамбуріні за дозволом продати ті коштовності, котрі подарувала їм перед смертю фундаторка, щоб вирученні кошти використати на опорядження костелу. Частина речей вже була раніше продана на інші цілі, що було порушенням заповіту. Провінційна конгрегація 1707 року дала такий дозвіл. Продаж коштовностей дав єзуїтам близько 35 000 золотих, що й дозволило монахам завершити будівництво[12.С.1284].

Доля ж самого праху Анни-Алоїзи разом з труною золотарської роботи теж зазнала знищення. Ось як протоієрей Аврамії Яворський описує знаходження і знищення труни: „Я видел её останки по следующему случаю. Преосвященный Стефан, епископ Волынский, в Острожском поезуитском здании, обращённом в православный



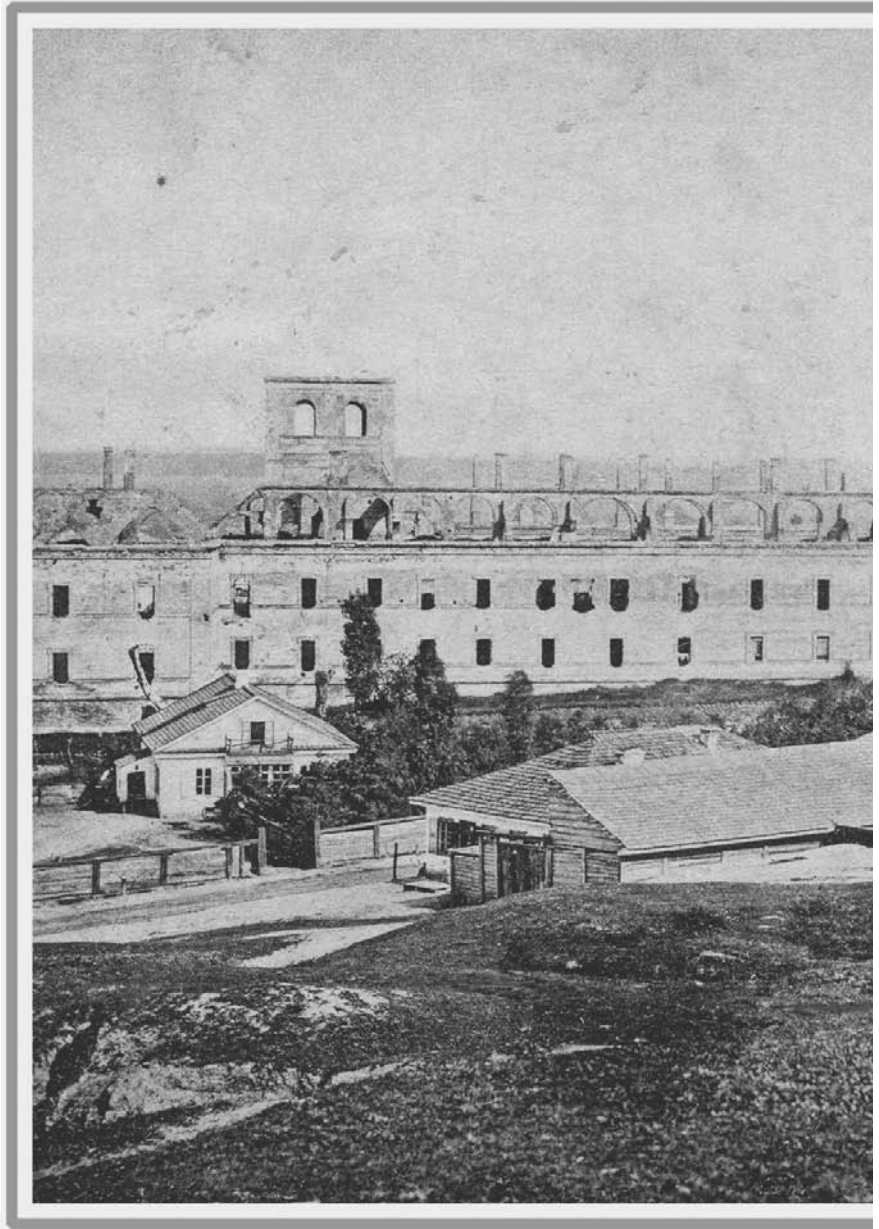
Рис. 6. Аграф, поч XVII ст.

* Аграфами називалися заціпки на жупанах, пряжки на поясах та кріплення для пір'їн на головних уборах.



монастырь (уже обобранном от сокровищ своих, прежде самими иезуитами при изгнании их в 1773 году, потом базилианами), заблагоразсудил устроить для ранней службы Божией по православному обычаю, придел из бывшей иезуитской ризницы (sacristia) около 1815 года. Когда представилась необходимость, для этого пробито в ризничной стене три пролома: для царских врат, северных и южных дверей иконостаса, то при взломе стены неожиданно показались два заделанных было в ней гроба, величиною в средний рост человеческого, выкованные из желтой меди, изрядной работы. Оба гроба стояли на земле и покрыты были из того же материала крышками, подобно ящикам. Оба были внутри и снаружи весьма хорошо вылужены особенно внутри и казались как бы, новыми; снаружи же на белом поле выбиты были цветки в разводы, бледно-зелёного цвета наподобие рытого плица. Но во время нахождения в каменной стене, листки цветов в некоторых местах протёрлись, и сквозь полуду видна была жёлтая медь. По вскрытии первого гроба, по истлевшему на костях убору, все признали, что то была Анна (Aloizia): портрет её ещё висел на правой стене высоко, в позолоченной овальной раме, над гробницею черного мрамора, выдавшеюся на половину из каменной стены, где, как полагали находится её тело. Но открытие гробов в ризничной стене показало, что это мнение было ошибочное. Когда разнеслась об открытии молва, то множество народа обоих вероисповеданий ... сбежалось в монастырь... На портрете Анна изображена не тою красавицею, какою она была в молодых летах, когда за нею ухаживали гетман, князья и королевич, а в зрелом возрасте с черными глазами и бровями, с круглым, полным ничего особенного не выражающим лицом, в одеянии католической монахини, в какое облекли её по-







клонники Лойолы, которое она обыкновенно нашивала и в котором во гроб положена, в шапочке, опушенной соболем и с крестиком на груди. По прикосновению к одежде, в перстах оставался только прах. Череп с зубами покрывала истлевшая шапочка, тело осунулось и истлело. Грудная кость была покрыта сплетенною из волос сеткою с узлами, ещё довольно крепкою, на коей лежал металлический крестик, как изображено на портрете.

Что же касается другого гроба то открыв его, увидели только одни отвалившиеся от остова с черепом кости, одежда же с телом истлели. И как ни на одном гробе не было надписи, то о находящихся костях в дугой гробнице мнения были различны...

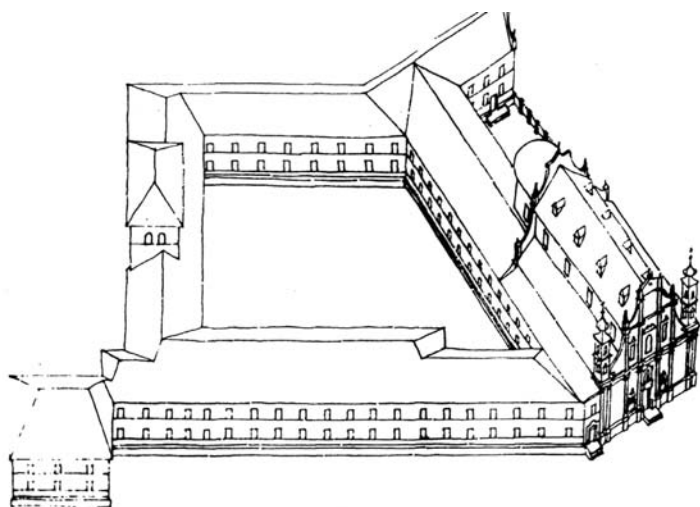


Рис. 7. Преображенский монастырь (Бывший Єзуїтський колегіум)

На третий день Преосвященный Стефан велел поставить оба гроба в склеп в коморке...под церковью. Через два или три месяца после того, прибыв в Острог, узнал я что новобрачная княгиня Заславская с мужем сво-



им сенаторовичем Островским и графом Ходкевичем испросила у епископа позволения видеть гробы, и склеп открыть; в то время, присоединившись к незначительному числу людей, пошёл, и я по отделениям склепа и видел множество гробов с костями людей светских и иезуитов, и базилиан, и одного бывшего настоятелем Острожского монастыря архимандрита Авдия, переведённого из Курской Коренной пустыни. Большой зал находящийся под церковью, светел, но штукатурка вся осыпалась; в каморку же надобно входить со свечами. Граф Ходкевич, заметив, что в другом гробе лежит предок его, знаменитый гетман Ходкевич взял, с дозволения епископа, сердце гетмана, в каморке стоявшее в сосуде, похожем на чашу и повёз его с собою в фамильный склеп графов Ходкевичей. Вышедши из склепа, я ещё раз взглянул на портрет знаменитого гетмана, висевший около фундаментки на стене. Хотинский герой изображен в латах, смотрящим в сторону голубыми своими глазами, с булавою в руке, с бритою бородою и головою, но не с запорожским оселедцем, а с ляшскою чёрною наполовину седою чуприною. Он глядел марсом; впрочем в этом взоре ничего не было отвратительного, а мужественная приятность, хотя лоб морщиноват, а седоватая чуприна несколько поднялась вверх.

Теперь когда последний пожар 1820 года опустошил до конца, как внутри, так и снаружи, здание Острожского монастыря, когда оно епископом, консисториею и семинариею оставлено и передано в заведывание городской полиции, — приходит оно со дня в день в большее разрушение. (Рис. 7.) Солдаты живут в каменных стенах, если они представляют убежище, удобное для помещения; говорят, что обе гробницы похищены из склепа и кости выброшены из них на землю”[32.С.15-19].



Французький мандрівник де-Лабуерер так описує українську та польську шляхту, яку він вперше побачив, відвідавши Річ Посполиту: „З величністю, викликавши загальне захоплення, виступив загін з двох сотень чоловік шляхти, які належали до найзначніших польських (також українських М.Б.) родів. Вони були одягнуті та екіпіровані як герої. Одяг їх був в основному перським, золототканим, з квітковим орнаментом або з оксамитів різних кольорів, найрідкісніших з усіх, які тільки можна знайти на Леванті. Одяг був підбитий цінними хутрами: там були соболіні спинки і пантери, які цінуються тим дорожче соболів, чим більше кружків на їх шерсті. Під доломанами одягнуті дорогі туніки, котрі називають жупанами, майже суцільно із золототканого матеріалу або оксамиту, золота, срібла або шовку, вишиті руками дам цієї країни. Так само й головні убори оздоблені були хутром куниці, а кіти (плюмажі) — з пір'я чорної чаплі або одне яструбине перо стягнуті були (в залежності від багатства) аграфами з діамантів ціною в десять, двадцять, а то й тридцять тисяч талерів... Коні були покриті різнокольоровими оксамитовими попонами, розшитими золотом і сріблом, майже в усіх вудила були з чистого золота, деякі із позолоченого срібла та суцільно прикрашені різними дорогоцінностями. До сідлової луки був прикріплений великий меч в золоті або позолоченому сріблі, прикрашений перлами або діамантами, рубінами, бірюзою, смарагдами або іншим дорогоцінним камінням. Також і шаблі, які носилися збоку були багато оздоблені. Сагайдаки у тих, хто користувався стрілами, були обтягнуті шагреневою шкірою, на кутах і посередині прикрашені золотою і срібною вишивкою. Майже у всіх були гудзики ювелірної роботи — золоті, прикрашені дорогоцінним камінням. І у гайдуків були подібні, але з масивного срібла. Словом, все, що греки писали про багатство і розкіш давніх



персів, навіть приблизно не можна порівняти з тим, що ми бачили, а тепер не можемо повірити, що насправді бачили це своїми очима” [13.С.245]. Відношення тогочасної освіченої аскетичної частини населення до багатіїв зустрічаємо в „Апофегматах”, виданих Беняшем Будним у Вільні 1599 р. В одному з оповідань говориться, що Сократ, побачивши дуже багатого чоловіка, який ніякими достоїнствами не вирізняється, сказав про нього: „Це звичайний кінь, в срібло вбраний”. Тут же слідує коментар Будного: „Люди нерозумні, одягаючи на себе шматки срібла та золота, не розуміють того, що золото дурню мудрості не добавить, рівно як коню срібна амуніція швидкості придати не може”.

Слово „клейноди” в українському домашньому побуті вищих класів міцно закріпилося за іменними коштовностями (нім. *medaillenkleinode*) [14.С.30]. Так, писар у 1610 році, описуючи скарб, знайдений в с. Ласкові, побачивши серед золотих монет та прикрас римського часу великі золоті медалі з вушком для привішування, легко здогадався про їх

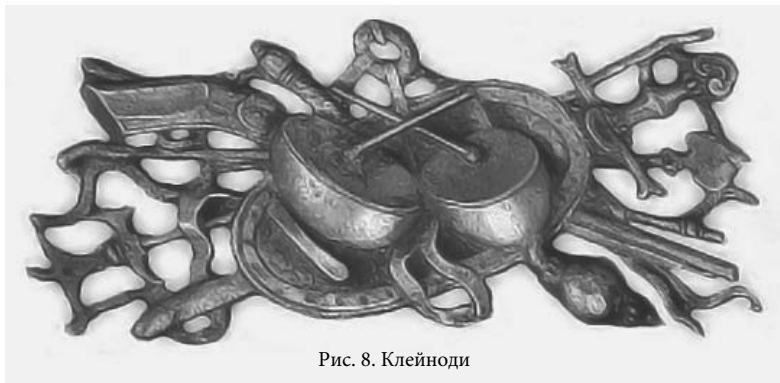


Рис. 8. Клейноди

призначення і назвав їх клейнодами [15. С.81]. Ще одне значення цього слова — символ влади. (Рис. 8.) Так, гетьман обов’язково на усіх прийомах мав тримати в руках булаву,





Рис. 9. Золота медаль князя Василя-Костянтина Острозького,
кін. XVI - поч. XVII ст.ст.



полковнику належав пернач, бунчужному — бунчук і так далі. В Україні завжди існував звичай дарувати в церкву клейноди та коштовності, як вотивні підвіски до чудотворних ікон. Завдяки цьому звичаю до нас дійшло чимало золотарських виробів. На старих фотографіях з ікон можна розгледіти медалі та дукачі, підвішені прочанами. Так само дарували церквам „коралі”^{*} та намиста із золотих монет і медалей. Різноманітні коштовні пожертви церковним святиням становили важливу статтю прибутків храмів. Зазвичай, склад привісок систематично поновлювався. Частина старіших дарів час від часу забиралася в казну храму. Привіскам монетного характеру (червоні золоті та золоті дукати) з часом поверталася функція грошей і витрачалися на потребу церкви. Немонетне золото і срібло — вотиви, різноманітні клейноди — переплавлялися і використовувалися також на церковні потреби; нового призначення набувало коштовне каміння, іноді і воно зрештою оберталося в гроші.

В народному середовищі, ще з часів Київської держави, як оберіг носився на грудях змієвик, що згодом набув значення прикраси та нагороди. В Україні жінки носили змієвики як амулети, що нібито допомагали при хворобах та пологах. Існували повір'я, що коли на хворе місце покласти змієвик, то біль одразу відійде [16].

Небагато визначних предметів, здатних привертати увагу своїм виглядом, чи, може, пов'язаних з ними спогадами, могло зберігатися більш-менш довгий час: вони примножували славу святині і своїм виглядом закликали богомольців до нових подвигів благочестя. Так, уцілили окремі дійсно унікальні речі Лаврського скарбу. З цього скарбу походить і знаменита медаль князя В.-К.Острозь-

^{*} Коралі — коралове намисто.



кого (рис. 9). Цікава історія приховання цього величезного скарбу в 1717 р. з інсценізацією в наступному році пожежі, що нібито знищила все золото лаври і зробила неможливим виконання вимог, поставлених Петром I перед церквою. Як відомо, „погорільцям” навіть вдалося отримати у царя грошову допомогу. Відому лише в одному екземплярі золоту медаль князя Острозького знайшли між монетами скарбу, відкритого під час ремонту Успенської церкви Києво-Печерської лаври 26 листопада 1898 року, в ніші, біля лівого бокового вівтаря св. Феодосія, недалеко від надгробку кн. К.І. Острозького. Скарб складався з 6184 золотих монет та медалей вагою приблизно 27 кг та 9895 срібних — вагою 267 кг 16 грудня 1899 р. скарб завдяки наполегливості А.К. Маркова, працівника Ермітажу, був викуплений у Лаври за 65 тис. рублів і став власністю Ермітажу. Після того, як він був розібраний і вивчений, незначну кількість дублетів продали на аукціоні в Амстердамі. Декілька дублетів медалей дісталася Історичному музею. Цікаво, що в збірці Ермітажу знаходяться чудові світські медалі Лаврського скарбу, але з медалей релігійного змісту немає жодної. Складається враження, що вище лаврське духовенство добилося дозволу залишити релігійні медалі в монастирі.

Професор Лукомський, який досліджував цей скарб, зробив такий опис: „Медаль золота, діаметром 40 мм, важить коло 10 червінців. На лицьовому боці медалі маєтья погрудне зображення князя К.К. Острозького з головою трошки праворуч, на плечах — хутро з великим коміром; навкруги — напис: „CONSTANTIN, CO.D: G. DUX. OSROGIAE. P. KIO. M. T. WO; C. W.”, який читаємо в перекладі: „Костянтин Костянтинович, Божою милістю князь Острозький, воевода Київський, маршалок землі Волинської, староста Володимирський”. На звороті



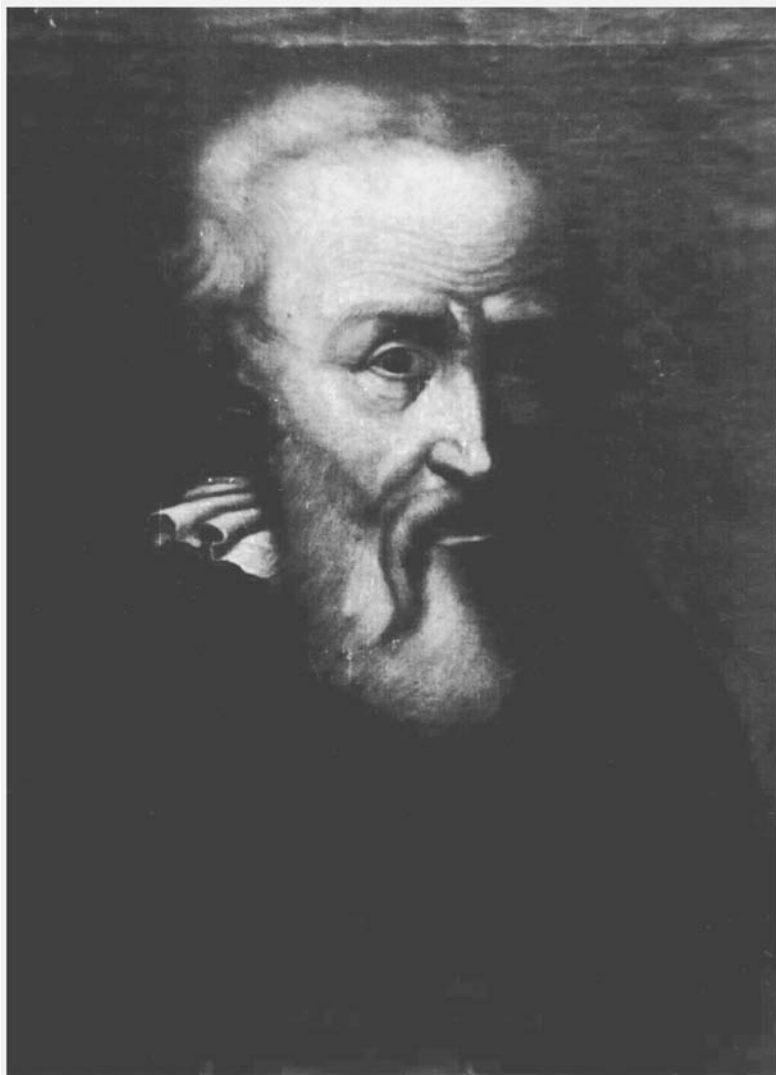


Рис. 10. Портрет князя Василя-Костянтина Острозького



медалі герб й анаграматичний латинський напис навкруги: ANAGR: Ep. Vt. Vox. Insons.Ducit IN.Astra. SVOS. „от як невинний (громогласний) голос веде своїх на небо”. Можливо, ця медаль згадується в інвентарі Дубнівського замку 1616 р. Її, як зазначається в документі, завжди брав з собою, вирушаючи в дорогу, син Василя-Костянтина — князь Януш.

Портрет на аверсі дуже цінний з іконографічної точки зору, тому що реалістично трактує зображення князя. Майстер точно передає характерні риси обличчя старого князя, без жодної спроби ідеалізації, а в чомусь навіть у різкій і грубуватій манері: виступаючі скули, втомлений і важкий погляд, на що вказують набряки під очима. Важко назвати країну в портретному мистецтві якої ми зустрінемо стільки правдивих та негарних облич як на території України та Польщі. Не випадково сучасник Кшиштоф з Ковіліна написав епіграму:

„Хоч обличчя отримали назву дзеркала душі,
Але в погано написаних ця душа зникає.
Хоч, правда, рідко випадає в портретах,
Щоб, будучи правдивими, вони зачаровували красою.”

В той період просто не вміли сприймати портрет інакше, як дослівний повтор. Найпишніші парадні портрети часто виконані іноземцями або місцевими „цеховими” майстрами, зберігають цю рису „протокольної відповідності” натурі. Якщо порівняти відомі нам живописні портрети князя із зображенням на медалі, то перевагу можна надати останній (Рис. 10). До речі, на деяких копіях портретів, що збереглися в основному з XIX ст., бачимо князя, який пересипає з руки в руку золоті монети. Можливо, копіїст не помітив, що монети або медалі були



скріпленні між собою ланцюжком у намисто чи чотки, популярні й пізніше. Це підтверджується таким фактом: у 1789 році з Нікопольської Покровської церкви було викрадено різні цінності, що незадовго до того надійшли із закритої церкви Запорізької Січі. Крім великих золотих медалей запорізької старшини, тут були разки перлів, „на коих больших червонцев 2, да маленьких польских 2; червонцев разного сорта на четырех ланцюжках 153, в том числе больших 9”. Традиції виготовлення іменних медалей здавна існували в сім’ї князів Острозьких. Так, відомо, що в Дерманському монастирі ще в XIX ст. знаходився дерев’яний хрест, в який була вмонтована медаль 1516 р. з портретом батька князя Василя — гетьмана Великого Князівства Литовського Костянтина Івановича [1.С.143]. Ця медаль, мабуть, була відлита в честь перемоги, яку отримав гетьман 8 вересня 1514 р. в битві під Оршею. В результаті бою Костянтин Іванович розгромив 80-тисячне московське військо, взяв в полон багатьох московських воєвод і дворян. Медаль „князів Острозьких” згадується серед медалей що пропали з Острозького музею після відвідування замку польськими солдатами 7-8 липня 1920 року [25.С.44].



Печатка міста Острога, 1700 р.

В 1910 році М.А. Тучемським та іншими братчиками створено братське давньосховище, яке започаткувало формування музейних колекцій. Серед найцікавіших



експонатів, які були придбані — „Острозька Біблія” (1581 р), два латунні п’ятисвічники (1575 р), печатка з гербом міста Острога (1700 р). В давньосховищі крім речей зберігалися світлини предметів, які належали родині князів Острозьких, але не могли бути придбані для давньосховища, як, наприклад, чаша з гербом князя Василя-Костянтина Острозького, що зберігалася в Острозькому костелі. Нажаль цієї світлини, як власне і самої чаші, у нашому розпорядженні немає і ми можемо судити про неї тільки із цієї згадки [26.С.10].

Окрема хотілося б згадати персні — найбільш розповсюджений вид прикрас. У своїй первісній функції перстень був розпізнавальним атрибутом. Винахідником першого персня з каменем за давньогрецьким міфом вважається Зевс. Саме він наказав Прометею, як пам’ять про перенесені муки, носити перстень із залізного ланцюга з каменем від тієї скелі, до якої був прикутий Прометей. У колишній Речі Посполитій шляхтичі носили на другому пальці правої руки перстень-печатку зі своїм гербом. Заможна частина шляхти виготовляла печатки з золота, бідніші — срібла або бронзи. Такий перстень був не лише печаткою, що заміняла особистий підпис, але й сам виконував функції посвідки, що підтверджувала особу власника[17].

ВXVI ст. з’являється нова козацька шляхта — старшина, яка, не маючи власного герба, виготовляла собі персні-печатки з уявним, абстрактним гербом. Такі печатки називають псевдогеральдичними (рис. 11, 12). В лицарських середньовічних турнірах вправність шляхетного воїна перевіряли його вмінням на скаку влучити списом у підвішений перстень. Поряд з перснем-печаткою, перснем, як знаком гідності, символічними перснями,





11.



12.



13.



14.



15.



16.



ще в сиву давнину з'являється перстень-прикраса, який супроводжував розвиток ювелірного мистецтва впродовж тисячоліть (рис.13, 14, 15, 16). Цікавим зразком перснів маньєристичного періоду початку XVII ст. є персні, які належали кн. Янушу Острозькому і походять із поховання князя в кафедральному костелі міста Тарнова (рис. 17). Персні виготовлені із золота: плоска з середини та напівовальна з зовні шинка* розширюється з наближенням до касту**, в якому закріплене каміння у вигляді кабошона***. Один із перснів прикрашений кабошоном із туркуса****, інший — кабошоном із світло коричневого каменя. У XVI — XVII ст. надавалась перевага персням з великим каменем в центрі. В той час ювеліри ще не вміли по-справжньому обробляти каміння, щоб посилити його блиск та колір. Як правило, камінь лише злегка шліфувався і полірувався, не змінюючи неправильної форми. Для такого каміння робили масивні касти-гнізда, які суттєво приховували камінь. Тому поява перших огранених привізних діамантів була зустрінена з великою цікавістю. З'явилися майстри з гранування діамантів та кольорового каміння. Це примусило

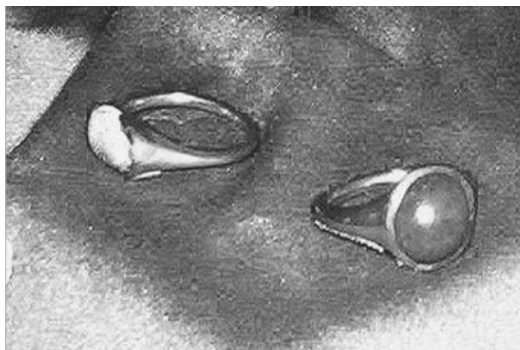


Рис. 17. Персні кн. Януша Острозького

* Шинка — центральне місце в персні, куди вставляється камінь.

** Каст — кріплення для каменю.

*** Кабошон — кругла без граней обробка каменю.

**** Туркус — напівдорогоцінний камінь — бірюза.



ювелірів звернути увагу на важливість поєднання „за-ново відкритого” каменю з металом.

Столове срібло було також дуже поширене як в князівському, так і міщанському середовищі і, напевне, більшість цього посуду виготовлялося місцевими майстрами. Про величезну кількість столового срібла згадується в інвентарі за 1616 рік (рис.18). З архівних документів відома велика різноманітність столового посуду, особливо були поширені парні шлюбні і подарункові кубки. В роботах майстрів форма тогочасного світського європейського посуду і прикрас часто поєднується із місцевими декоративними та функціональними ознаками. В XVI — XVII ст. панував звичай ходити на гостини зі своєю ложкою, що носилася за поясом. Такі ложки виготовляли ювеліри зі срібла з тонким гранчастим держаклом, оздобленим литим маскаронном або лицарем. На держаках ложок вирізьблювали девізи, афоризми, моральні сентенції або прислів'я.



Рис. 18. Ложка з девізом XVII ст.

У 1714 році після невдалих спроб відбудов острозького єзуїтського колегіуму (знищені пожежами і буревіями) розпочались якісні роботи з будівництва. Для накриття



колегіуму черепицею ректор Адам Лотинський привіз до Острога форми для виготовлення черепиці, розвідав кар'єри з якісною глиною, і розпочав роботи по виготовленню та укладки черепиці. Для покриття витрат на виготовлення черепиці і покриття нею костелу Лотинський продав у Вроцлаві столове срібло яке залишилося від фундаторки колегіуму А.-А. Ходкевич [23.С.298].

Зберігся цікавий опис предметів виготовлених із дорогоцінних металів, що зберігалися в єзуїтському колегіумі і були вивезені до м. Торуня під час Визвольної війни в 1649 році:

„Золото: хрест прикрашений рубінами — 2 малих хрести — 2 персні з рубінами — 11 гудзиків золотих з діамантами — 4 золоті вотивні таблиці — 2 тарілки золоті.

Срібло: дві монстранції — 34 чаші з черню позолочених — чаша срібна позолочена з емаллю та черню — релікварій на подоби монстранції — 2 чаші з покришками (puszki) позолочені — 10 великих ліхтарів — 6 різного роду ліхтарів — 8 ліхтарів салонних — 2 малих канделябри — 2 великих лампи — хрест великий з розп'яттям — 3 великі чаші з покришками (puszki) для зберігання святих дарів — дзбан срібний з мистецьким різьбленням одне вухо в якого зламане — 2 посудини для вмивання рук (lavabo) — релікварій св. Розалії у вигляді труни — 10 таблиць вотивних до Станіслава Костки — 12 „блях” і 24 „наріжників” з вітваря св. Станіслава Костки — 9 таблиць вотивних до Матері Божої Лоретанської — 7 таблиць вотивних і корона до св. Алоїзія — 3 корони і промені до ікон ... 29 квітів срібних — 44 срібних зірки — ланцюг золотий — 2 гудзика — велика „galka” і дві бляхи від хоругви гетьмана Ходкевича — дві малі „galki” від намету Ходкевича ... ”[30.С.1263-1264.].





Портрет Анни-Аллоізи Ходкевич — княжни Острозької



Більшість із згадуваних в описі речей подарувала коле-гіуму Анна-Алоїза. Так в 1633 р. вона подарувала чашу золоту з дорогоцінним камінням вартістю в 12 тисяч зо-лотих, в 1637 р. — два канделябри роботи аугсбурзької* і т. ін. [30.С.1254.]. Як бачимо з описів предмети виготов-лялися не лише місцевими золотарями, а й привозилися з інших міст Європи (Аугсбург — нім. Augsburg).

Оклади другої половини XVII та XVIII ст.

Якщо говорити про другу половину XVII та XVIII ст., тобто вже у „після княжий” період Острога, то може-мо знову звернутися до найбільш поширеного виду зо-лотарства — окладів. В експозиції ОДІКЗ представлено оклади XVII-XIX ст. Фактично більшість шат місцево-го походження і виготовлені острозькими майстрами. Стилiстично шати відносяться до періоду бароко, влас-не завершальної його стадії — рококо. Починаючи з дру-гої половини XVII ст. гравіювання, яке було характерне попередній епосі — ренесансу, поступається високому рельєфу, сухість переходить у соковитість й життера-дісну декоративність. Розвиваються барокові тенденції в національній інтерпретації, багатство декоративних форм, перевага акантової орнаментики. Даний етап до-бре прослідковується на окладі Межирицької Богороди-ці (рис. 19; кол. вклейка 1).

На замовлення монахів-францисканців золотар із Крако-ва Ян Узевський (Ужевський) в 1677 році виготовив нову ризу для ікони, так як попередня, зроблена в Замості, була невдала і не відповідала розмірам [20.С.133-137]. Із описів відомо, що краківський оклад був зроблений із срібла, крім



* Аугсбург — місто в Німеччині.

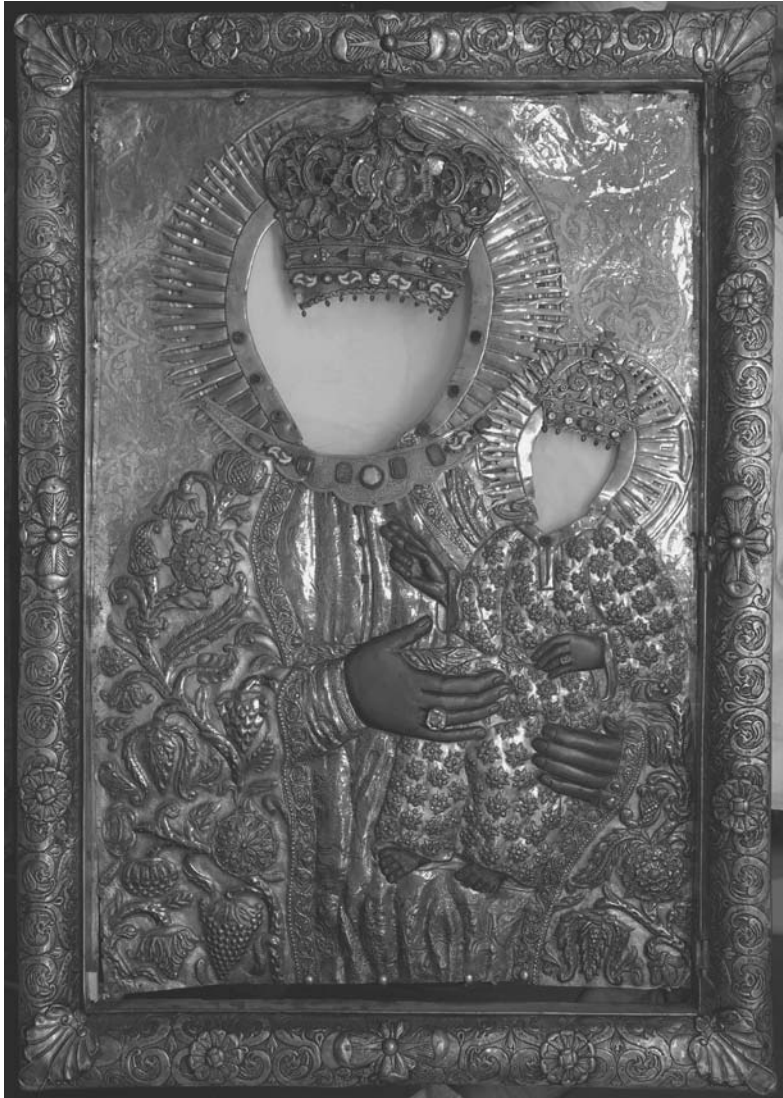


Рис. 19. Оклад ікони Межиріцької Богородиці



того, на всі викарбувані тридцять дві квітки було нанесено позолоту. На начільник, що був прикріплений під короною Богородиці, вмонтовано два діаманти, груди прикрашав великий „turkus” (туркіз — бірюза), а серце — діамант. Ісусу на начільник було прикріплено три рубіни турецьких і два діаманти. Дві частини, що відтворюють мафорій Богородиці, можливо, були виготовлені Яном Узевським. Ці деталі викарбувані в достатньо високому рельєфі з використанням двох кольорів: срібла та золота, яке нанесене на випуклі частини. В малюнку використані елементи квіток в розрізі, грон винограду, початків, листя аканту, котрі виростають з однієї гілки. Потрібно відмітити високу якість виконання роботи, проте майстер не зумів передати в металі складки, які б відтворили форму тіла та положення рук. Спроба показати зігнуту руку відчувається в орнаментованій смузі, що окантовує мафорій. Ювеліри XVIII ст. вже вміли досить добре передавати драпування одягу [19.С.81].

В 1779 році Папа Римський Бенедикт XIV уповноважив суфрагана луцького Франциска Комарницького коронувати Межиріцьку Богородицю і прислав для цього золоту корону*. Обряд коронування був проведений 15 серпня 1779 року[21.С.211].

За повідомленням із „Волинських епархіальних відомостей” за 1889 рік, після передачі храму до православної церкви російська імператриця Марія Олександрівна подарувала для ікони цату (шийну прикрасу) з шістьма смарагдами та ще шість смарагдів на папську корону[22.С.156].

* Корона, яка й нині знаходиться на іконі Межиріцької Богородиці відповідає стилістиці другої половини XVIII ст. і тому, найімовірніше, ця корона і є справжньою папською 1779 р. Про те корона не золота, а лише мідь позолочена.





Вотиви з ікони Межирицької Богородиці



Окрема потрібно згадати вотиви, які прикріплені на зворотній стороні ікони Межиріцької Богородиці. На дошці знаходиться більше 60 вотивів, виготовлених у формі невеликих прямокутних табличок із срібла або посрібленої латуні. На них викарбовано та вигравірувано зображення святих (св. Антоній, Богородиця з немовлям, св. Трійця), а також хворих частин тіла (серце, голова, очі, руки, ноги тощо). Дуже цікавий вотив із зображенням табуна коней, які біжать утворюючи динамічний ритм, наче хвилі, які заповнюють всю поверхню. Ця пам'ятка, можливо, пов'язана з мором худоби, який стався наприкінці XVII ст. Окрему групу вотивів складають таблички з зображеннями людей. Так на двох із них вигравіювано козаків з шаблями при боці, одягнених в кунтуші, один із них має довгі вуса. На деяких табличках зображено міщан як чоловічої так і жіночої статі.

Наступною розглянемо ікону Острозької Богородиці з Нового Міста Острога (рис. 20). Насамперед хочу зупинитися на історії Воскресенського храму для точнішого датування ікони. Нам відомо-



Рис. 20. Ікона Острозької Богородиці з Нового Міста Острога



мо, що в XVII ст. в Острозі діяло щонайменше п'ять дерев'яних церков. З них найдовше проіснувала Воскресенська, що на Новому Місті, яку замінили масивним мурованим храмом у псевдовізантійському стилі на самому початку XX ст.

Передивляючись архів Свято-Михайлівської церкви в с. Оженин, я натрапив на цікаве свідчення. В реєстрі за 1805 рік сказано, що куплено готовий іконостас в Новоміському храмі і зібрано в Оженині.

Оглянувши тепер Вознесенську церкву, можна помітити, що всі ікони належать до XIX — XX ст. і лише Богородиця Одигітрія, про яку піде мова далі, відноситься до більш раннього періоду.

Згадки про цю ікону зустрічаються в літературі кінця XIX — початку XX ст. доволі часто. Так, М.Теодорович в „Історико-статистичному описі церков і парафій Волинської єпархії” за 1889 рік називає ікону Богородиці „Благодатною”. Є.Поселянин в „Іконографії Богородиці” називає її „Месточтимою”. В збірнику, присвяченому 900-літтю православ'я на Волині, є також згадка про цю ікону. Звучить вона так: „ В Новоместской, что на предместье города Острога, церкви есть Благодатная икона Божьей Матери. Народ почитает эту икону как чудотворную и по временам во множестве собирается на поклонение ей. Но о происхождении этой несомненно древней иконы ни письменных документов, ни определенных устных преданий не имеется”. Висновок про „несомненно древнее” походження не викликає сумнівів, вже на той час образу було більше 200 років.

Основа ікони складається з трьох соснових дощок оброблених скобелем, верхня та нижня шпуги різні, на-



скрізні; середня, яка знаходиться ближче до нижньої — врізна, лівостороння. Щілини між дошками заповнені паклею. Під час дослідження зворотньої сторони дошки образу та методу її обробки, як власне і самої конфігурації основи (овальне завершення), можна зробити висновок, що ікона, ймовірно, відповідає 1672 року — часу попередньої перебудови церкви.

На іконі зображена Богородиця Одигітрія з маленьким Христом на лівій руці. Правою Матір Божа вказує на Христа, ледь торкаючись його коліна, вказівний палець Богородиці загнутий за великий. Христос в лівій руці тримає ледь розгорнутий сувій, а правою благословляє. Лики зображуваних видовжені, покладені трьома тонами: коричнево-вохриста санкир, поверх — світліша санкир, на щоках — підрум'янок. Великі мигдалевидні очі світло-коричневого кольору з чорними круглими зіницями. Кутики очей підведені білилом, брови дугоподібні. Ніс довгий, прямий, з потовщеннями; губи: верхня — тонка, нижня — товстіша й округла. Ікони такого письма були характерні для XVI століття. Коли придивитися ретельніше, можна помітити, що Острозька Богородиця (як її називають парафіяни) є довільною копією більш ранньої ікони (Межиріцької Богородиці).

На образ накладено шати з низькопробного срібла, можливо в кінці XVII ст. Срібляр старався передати в металі візантійську площинність взірця, що можна помітити на правому плечі Богородиці (в складках мафорію різкі повороти), але в усіх інших складках відчувається рука вправного барокового майстра. Своєрідно трактовано синдон (стрічка, що оперізує тіло Христа — архієрейське облачення, яке одягають під час освячення храму). Синдон був зрозумілий для попередніх поколінь, його пояс-





Рис 20. Христос в жупані

ювелір трактував його по своєму. На окладі Ісус Христос зображений в жупані та візерунчастому кунтуші, орнамент якого імітував дорогу золототкану парчу. Таким одягом користувались як багата шляхта, так і заможні міщани. Орнамент парчі ще носить ренесансний характер, одяг Спаса схожий на кунтуш, в якому зображено кн. Костянтина Костянтиновича Острозького на золотій медалі з Лаврського скарбу (рис. 20).

Острозька Богородиця з Нового Міста прославилась як чудотворна ще з кінця XVIII ст., про що можна судити з вотивних прикрас, які розміщені по обидві сторони ікони. Якщо поглянути на вотиви із зображенням людей, то можемо з їхнього одягу зробити висновок про можливу приналежність їхніх дарувальників до XVIII ст., що підтверджується і орнаментикою привісок.

нення знаходимо у творах візантійського богослова Симона Солунського: „ І оперізується синдон трьома поясами у славу Трійці: за ший — заради розуму і в знак служіння Богу, під руками на грудях — заради сили словесної, на поясі — заради чистоти й міцності[1.С.111]. Подібний одяг можемо бачити на Ісусі в Межиріцькій Одигтрії та Волинській Богородиці. Можливо, в кінці XVII ст. вже не розуміли цього значення, тому



До кінця XVII ст. можна віднести як ікону, так і оклад Арабської (Коптської) Богородиці (рис. 22). В літературі та переказах ця ікона згадується як подарунок Вселенського патріарха Єремії князю Василю-Костянтину Острозькому і вважається чудотворною [29.С.107]. На мою думку, ікона була переписана в Острозькій іконописній майстерні, про що згадувалося вище, в кінці XVII ст. з оригіналу, що був на той час вже в поганому стані. Ікона написана на полотні, що в XVI ст. для нашої території було нехарактерно і, якщо придивитися, то можна помітити деякі стилістичні особливості, притаманні вже іконопису пізнішого часу. Місцевий іконописець, який малював копію, ніколи не бачив негрів і, хоча й зберіг товсті губи й ніс та чорний колір облич, все-таки наблизив зображення святих до людей, які його оточували в повсякденному житті. Оклад ікони виконаний зі срібла позолоченого, карбований, з частковим гравіюванням. В орнаментах використано квіти та листя аканту.



Рис. 22. Оклад ікони Арабської (Коптської Богородиці)

До початку XVIII ст. відносяться трунний портрет Яна Ротарія (помер в 1708 р.) та вотив, прикріплений до зворотної сторони ікони Межиріцької Богородиці. Рами обох творів виконані вправним майстром, робота якого вражає безпосередністю та довершеністю художніх форм. Цікаве також гравіюване зображення козака з шаблею





Рис. 23. Козак з вотива XVIII ст.

на вотиві. Він стоїть в молитовній позі, одягнений у кунтуш і підстрижений „під макітру” (рис. 23).

Вотиви мають дуже широкий зміст, що охоплює події не тільки особистого, але й суспільного життя, відображають елементи побуту, зразки одягу. Звідси й цінність вотивів, як

пам’яток мистецтва та історії.

Золотарство другої половини XVIII ст.

Помітні зміни в золотарстві Острожчини з’являються з початку другої половини XVIII ст., коли на зміну пишному бароко приходить рококо. Як стилістичний напрям, рококо виник у Франції в другій чверті XVIII ст. Він вдало відповідав настроям французької дворянської верхівки, яка прагнула забути в насолодах та розкоші. Звідси й грайливо-манірний стиль з його легкими асиметричними формами. В орнаменталі рококо переважають не рослинні мотиви, а мотиви черепашок (мушлі) — так званий рокайль, вогники та гусениці. Також їй притаманні химерна вигнутість, легкість мотивів. Важливо зазначити, що в Україні стиль рококо виявився переважно в орнаменталі, а самі форми залишалися бароковими. В окремих випадках в них вже вгадується зародження класицизму.

Тут доцільно згадати ікону, яку багато хто з дослідників, особливо Польщі, вважає оригінальною „Богородицею Одигітрією” з села Межиріч (рис. 24).



Ікона другої половини XVIII ст., написана в Острозькій іконописній майстерні, походить із П'ятницької церкви міста Острога. За стилем виконання художник повністю відійшов від візантійського площинного типу. Тут ми бачимо характерні об'ємні риси та деталі, які властиві даному регіону: стрілчаті брови, пухка нижня губа, лагідний вираз обличчя. На цей образ накладено шати, які мають такий напис: „Справлена шата ця благословенням пречесного отця Василя Голіковського — протопресвітера Острозького, пресвітера церкви Святоп'ятницької стараннями братства тієї ж церкви, за старшого брата Григорія Ковальського ключника, року божого 1774, має в собі срібла гривен 16 лотів 4 коштує золотих XXII”. Риза залишилася бароковою, тільки орнаментация мушлею вказує на новий період — рококо.



Рис. 24. Оклад ікони Богородиця Одигітрія

До другої половини XVIII ст. належить хрест із фондів ОДІКЗ (рис. 25). Таких хрестів до нашого часу дійшло багато і, мабуть, не треба було б зупинятися на цьому, якби не одна особливість: на стороні хреста, де зображено сцену хрещення, по боках від Ісуса Христа зображено здавалося б типовий сюжет — з однієї сторони погрудний образ Богородиці, з іншої — Іван Хреститель. Але в даному випадку Іван зображений як козак запорожець з вусами та оселедцем, а Богородиця як проста сільська жінка — матір, котра склала руки під фартухом, в який одягнута і покірно чекає сина, котрого в цей момент хрестять во-





Рис. 25. Крест надпрестольный, XVIII ст.



дою. Такі неканонічні типажі могли виникнути тільки в народному мистецтві.

Народний іконопис на металі (власне, як і увесь іконопис) був обумовлений соціально-економічними, політичними та релігійними факторами. Це явище було характерне для образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва ще Київської Русі і пов'язане з утворенням класової структури, яка й привела до поділу загальнонародної культури на культуру елітарну і культуру соціальних низів.

У народному іконописі, по своєму, через призму народного бачення відбилосся розуміння навколишнього світу. Хоча не завжди іконопис-примітив отримував підтримку збоку церкви. Наприклад, широке розповсюдження народної ікони на металі, дереві, папері і т. д. в Росії в XVI ст. так стурбувало духовну владу, що питання про „іконників неуків” стояло на порядку денному „Стоглавого Собору”, в рішеннях якого від 1551 року це явище було піддане різкому осуду: „А которые иконники неучи по се время писали, не учася, самодовольством и самоволкою и не по образу тех иконы променяли дешёво простым людям поселянам невежам, и тех положили в запрещении...”

Подібне ставлення до народних майстрів було й в Україні, але тут церква не мала можливості забороняти, як це було в Росії, де сакральні речі завжди контролювалися церквою, котра стежила за дотриманням іконографічних канонів. Іконопис в Україні розвивався в більш демократичному, народному руслі. На розвиток мистецтва жодного народу вплив фольклору не позначився такою мірою, як на українському.



Розвиток народної ювелірної справи не проходив ізольовано від професійного. Інколи навіть важко розмежувати народне і професійне. Зберігаючи власний світ художнього бачення, народні митці орієнтувалися на твори визнаних майстрів і провідних малярів. Все нове вони засвоювали на свій лад, використовуючи графічну лінію, площинно-декоративне трактування форми. Народному золотарству властиві тонка спостережливість у викладі теми, виявлення найбільш характерного, без зайвих подробиць, експресивна виразність образів.

В народній іконі на металі втілилася любов до штрихів, контрастність яких підкреслена лаконізмом малюнка. Добрі округлі обличчя персонажів — один з майже незмінних покажчиків естетичного канону, який у народному іконописі переважав над каноном іконографічним. Хоч у зображенні святих іконографія дотримувалася, проте вона має приблизний характер і повністю підпорядкована зображувальним прийомам народного смаку. Це проявляється не лише в малюнках, а й в невід'ємному від народного іконопису орнаментуванні.

В іконописі примітиву відчутно виявляється свіжість і наївність народного світосприймання, поетичність образного мислення, яскрава та соковита декоративність. Вони не обмежували себе у виборі релігійних сюжетів, вільно трактували складні композиції. Не скуті традицією образи святих, серед яких були улюблені — Богородиця, Микола-чудотворець, Юрій-змієборець, а також не зовсім канонічні сюжети, які можна було зустріти лише в народному примітиві — „Недремне око”, Козак Мамай, Йосип з маленьким Ісусом та інші.



Символічне зображення козака на хресті можна ототожнити з народним улюбленцем козаком Мамаєм, образ якого вдало описано в романі Олександра Ільченка „Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця”. „...Козак Мамай, своєрідне втілення українського характеру, образ волелюбності, стійкості та невмирущості народу. Козак Мамай, котрий на протязі століть, од нападників усяких одбиваючись, плекав одвічну мрію: не воювати, не гарбати, не ярмити нікого, а в себе вдома риштувати, мурувати, будувати, — Козак Мамай — мандрівний запорожець, вояка і гультай, жартун і філософ, бандурист і співак, бабій і zarazом — чернець, простодушний і мудрий чаклун, безстрашний лукавець, що його і в ступі товкачем не влучиш, — народний герой, котрого чи не споконвіку знають між людьми на Україні...

Прославили Козака простолюдні художники. Обабіч славного Дніпра, по старезних козацьких та селянських хатах — на кленових та дубових полотнищах дверей, на кахляних грубах, на мальованих олійними фарбами полотнах, навіть на липових колодах вуликів частенько можна було бачити розмаїті парсуни Мамаєв, тисячі відмін його поличчя з новими раз по раз подробицями пригод, з новими щораз підписами, які вільно трактува-



Рис. 25а. Зображення з хреста XVIII ст





Рис. 26. Оклад Євангелія, 1745 р.



ли діяння і вдачу героя, тисячі сюжетів, що підносили в народі славу Козака.

Народні художники малювали Мамаю не в січі з ворогом, не верхи на коні, а в спокійній, споглядальній позі: тільки зброя лежить напихваті, тільки лиш кінь басує, а сам Козак, схрестивши ноги, спокійнісінько сидить під деревом, — бо ж він передусім був чоловік мирний, якщо звісно, його не займали, якщо не зазіхав ніхто на волю й на славу простих людей України, — а коли вже й зачіпав Козака хтось, то зразки народного малярства часом являли і лють розплати з ворогом.

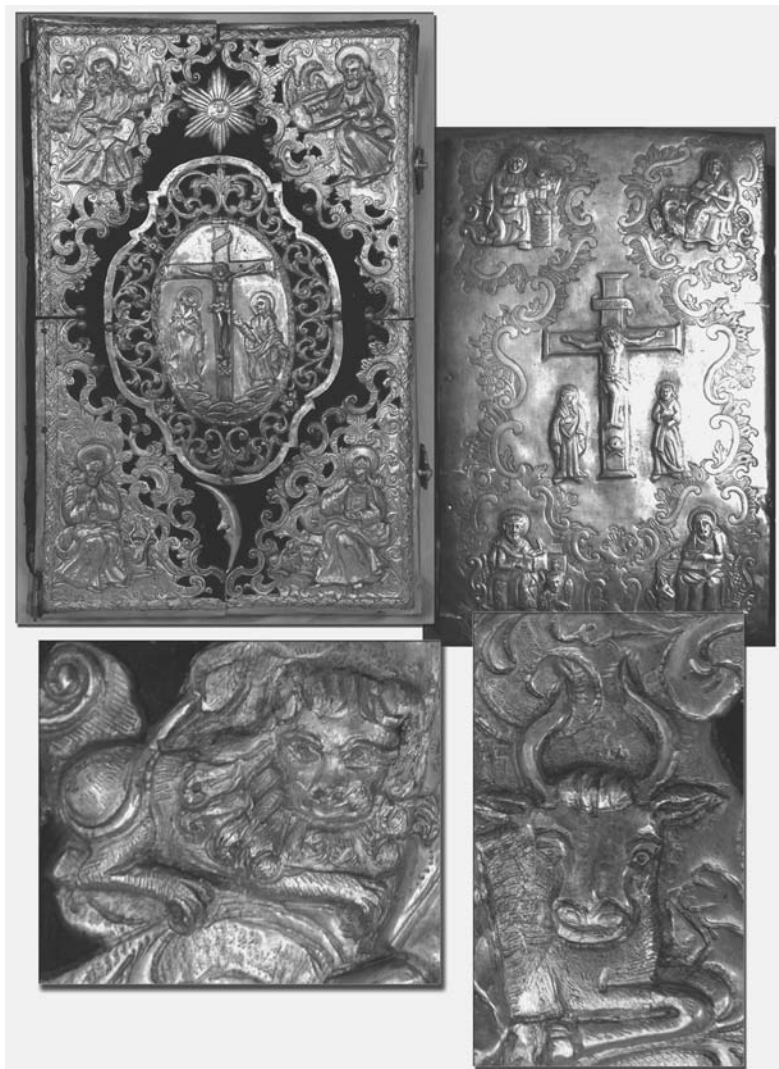
Чи не на всіх полицях Козак Мамай — вродливий січовик, де трохи старший, де молодший, дядечко невеликий, кремезний чорнявий вусань, з козацьким оселедцем, у жупані, коли багатшому, коли й простому, здебільшого з бандурою чи кобзою в руках, щира вдача — співак і музика...”

Окладами прикрашали не лише ікони, а також і книги — в основному Євангелія. Звичай прикрашати Євангеліє шатами розвинувся, мабуть, спочатку від тиснених на шкірі палітурок. Потім на палітурку кріпили окремі дробниці*, а вже наступним етапом було створення окладу, яким власне й замінялася палітурка.

Узбірці ОДІКЗ знаходиться багато Євангелій в дорогочінних шатах, але ми розглянемо тільки ті, які мають підпис і дату виготовлення. Напис на окладі : „Це Євангеліє до храму святого отця Миколая за превелебного отця Георгія Стояновського, брата Івана Іаяшевича? і за ключника Івана Скотевича? НКСЕТО? братства року 1745 грудня

* Дробниця — невелика металева накладка із зображенням когось із апостолів або власне самого Ісуса Христа.





Оклади книг виготовлені у XVIII ст.
Острозька золотарська майстерня



місяця” (рис. 26). Чільна сторона Євангелія прикрашена зображеннями чотирьох євангелістів зі своїми символами, та по центру сценою розп'яття. На звороті зображено по кутках апостолів св. Якова, св. Василя, св. Івана, св. Григорія — по центру — св. Миколая. Всі ці зображення вписані в овали, які, в свою чергу, об'єднані декоративним бароковим орнаментом. Зверху та знизу від центральної дробниці викарбовано херувимів. Защіпки в книзі виконані у вигляді апостолів Петра та Павла.

Ще одне Євангеліє з фондів ОДІКЗ має такий напис: „Це Євангеліє за благословління і приклад священика Василя Голіковського кап: (капелана) кат: (катедри) Луцьк(ої) протопресвітера і пароха св. П'ятницької Острозької церкви за благословління Федора Волчков(а) і за ключн(ика) Василя Хито...? дом? Владом? всього братства року божого 1771 місяця грудня дня 9”.

Золотарство кінця XVIII — поч. XIX ст.

З кінця XVIII ст. цехове ремісничє виробництво у містах занепадає. Погіршується і його мистецька якість, яка проте зуміла ще набути ознак класицизму. Класицистичні мотиви ми можемо прослідкувати на окладі копії Межиріцької Богородиці*, виконаної Яном Мокренським — художни-

* Можливо ця ікона писалася для того, щоб замінити чудотворну ікону Богородиці на час коронування. Оригінал повинні були вивезти в поле за містечко Межиріч, де були побудовані декорації і могли поміститися багато віруючих. Про цю подію і до нашого часу нагадує коронаційний стовп, що стоїть в тому місці, на полі. Пізніше копія слугувала „засувою” і ховала оригінал Межиріцької Богородиці від парафіян, а відчинялася „засува” лише в часи найбільших свят. Ікона до нашого часу зберігається в Межиріцькому монастирі. При огляді копії було виявлено, що власне першооснова, на якій написано ікону, здубльована на нове полотно, на якому і читається зараз напис, датований 1777 р. Можливо, реставрація образу



ком з Острога в 1777 році (рис. 27). Вірогідно, оклад до цієї ікони виконувався дещо пізніше — на поч. XIX ст. Шати викарбовано у високому рельєфі з використанням типових для класицизму орнаментів: натуралістичних квіток, хвильок меандру, синдон Христа оздоблено геометричним меандром. Мафорій Богородиці та корони прикрашено кольоровим склом, що імітує дорогоцінне каміння.



Рис. 27. Оклад копії ікони Межирицької Богородиці

У XIX ст., а особливо у другій його половині, коли виникли великі фабрики в Києві, Петербурзі, Москві, попит на продукцію місцевих золотарів значно скоротився. Асортимент виробів острозьких майстрів носив в основному побутовий характер: хрестики, обручки, персні, „серги”, гудзики, ложки, стопки, чарки, вотиви. В основному в цей період золотарями були євреї. Остріг відносився до смуги осілости, де для них царський уряд дозволяв проживати. В ті часи євреї становили більшість міського населення, тому вони тримали основні промисли в своїх руках і дуже неохоче допускали туди представників інших національностей. Єврейське ремесло об'єднало ювелірну справу з годинникарством і пропонувало також свої послуги церкві. Найсоліднішими виробами в асортименті останніх провінційних ювелірів залишилися дукачі.

виконувалася в XIX ст. і напис був перенесений на дублювальне полотно, але можливий інший варіант: ікона більш раннього періоду, а в 1777 р. Ян Мокренський реставрував і частково дописував зображення на іконі.



Ночаток XIX ст. також ознаменувався новим винаходом — гальванічним покриттям. Тепер золото наносилося на річ без шкоди для здоров'я людини. Гальванічним методом можна було також виготовляти точні копії предметів золотарства, тому в цей час розпочався процес виготовлення копій, які дуже складно відрізнити від оригіналів.



Література:

1. Ричков П.А., Луц В.Д. Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких. — К.: Техніка, 2002.
2. Ярушевич А. Ревнитель православия князь К.И. Острожский (1461-1530) и православная литовская Русь в его время. — Смоленск: Тип. С.Гуревича, 1896.
3. Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII-XVIII ст.). — К.: Либідь, 1992.
4. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. — Прага: Артия, 1980.
5. Александрович В. Мистецьке середовище Острога епохи Академії (1570 — 1630 рр.) Острозька давнина: дослідження і матеріали. — Львів: Вид. інституту українознавства, 1995. — Т.1.
6. Петренко М.З. Українське золотарство XVI — XVIII ст. — К.: Наукова думка, 1970.
7. Ричков. П.А. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. До історії спорудження єзуїтського колегіуму в Острозі.
8. Гордиенко Э. А., Трифонова А. Н. „Каталог серебряных окладов Новгородского музея — заповедника”. // Музей. — М. 1986. №6.
9. Заяць А. Острозька давнина: дослідження і матеріали. Економічний розвиток Острога в XVI — першій половині XVII ст.— Львів, 1995.
10. Тоїчкін Д. Козацька шабля 17-18 ст. — К., 2007.
11. Каро Я. Беата і Гальшка //Киевская старина. — 1890.
12. Zaleski S. Jezuci w polsce. T. IV Czesc III Krakow. 1905.
13. Labourer Jeha de. Relacja z podrozy krolowej polskiej. Cudzoziemcy o Polsce. Pelacje i opihie,. — Krakow T. 1.
14. Спаський І.Г. Дукати і дукачі України. Історико-нумізматичне дослідження. — К.: Наукова думка, 1970.
15. Де Витте Е.И. Археологическая находка в с.Ласкове



в 1610 г.: рефераты научно-исследовательских работ за 1945 г. — М.-Л., 1947.

16. Гнутова Е.Я. Зотова. Кресты, иконы, складни. — М, 2000.

17. Gloger Z. Encyklopedia staropolska. — Warszawa, 1985.

18. Куліш П. „Обзор украинской словесности”. // Основа. — 1861.

19. Бендюк М. Розвиток золотарства з XVII ст. на прикладі окладу ікони „Богородиці Одигітрії” з Межирицького монастиря. Волинська ікона: дослідження та реставрація. /Матеріали X міжнародної наукової конференції. Луцьк, 17-19 вересня 2003 року.

20. Kalamajska-Saied M. Krakowski zlotnik w Miedzyreczu Ostrogskim // Sztuka kresow wshodnich: materialy sesji naukowej. — Krakow. — 1994. — Т.1.

21. Kardaszewicz St. Dzieje dawniesze miasta Ostroga: materialy do historii Wolynia. — Warszawa, Krakow: G.Gebethner I spolka. — 1913.

22. Теодорович Н. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии // Волынские епархиальные ведомости. — 1889. — №5. — Часть неофициальная.

23. Pashenda J.Sj. Architektura kolegium jezuitow w Ostrogu. Cztuka pogramiczny rzeczypospolitej w okresie nowozytnym od XVI do XVIII wieku. ARX REGIA. — Warszawie. — 1998.

25. Завадська О. Сторінками історії Острозького краєзнавчого музею в 1919-1920 рр. //Острозький краєзнавчий збірник. Випуск 1. Острог. 2004. (Фонди ОДІКЗ. Збірник документів за 1919-1920 рр.).

26. Устав Братства имени князей Острожских под покровом преподобного князя Фёдора. — Почаїв, 1909.

27. Сас П. Торгівля на Україні XIV — середина XVII: Волинь і Наддніпрянщина. — К.: — 1990.



28. Кулаковський П. Остріг та князі Острозькі в поемі С. Пекаліда „Про острозьку війну...” // Матеріали VII-IX науково-краєзнавчих конференцій „Остріг на порозі 900-річчя” 1996-1998 роки. — Остріг. — 2000.
29. Руй О. Невідомий реферат острозького гімназиста про Богоявленський собор в Острозі // Острозький краєзнавчий збірник. Випуск 2. — Острог, 2007.
30. Zaleski S. Jezuci w polsce. T. IV. Cz. III. Krakow. 1905.
31. Зуб Д. Нариси з історії Галичини. Львів, 2003.
32. Рафальський Л. Путешествие по острожскому уезду Волынской губернии в 1864-65 г.г. — Почаїв 1872.



Зміст

1. Зародження золотарства на Острожчині	5
2. Процес виробництва.	21
3. Острозький золотарський цех	25
4. Шати	35
5. Прикраси	40
6. Оклади другої половини XVII та XVIII ст.	64
7. Золотарство другої половини XVIII ст.	73
8. Золотарство кінця XVIII — поч. XIX ст.	82
9. Література:	85





Бендюк Микола Миколайович народився 7 березня 1967 року в с. Оженин Острозького району Рівненської області, громадянин України, за національністю — українець.

З 1988 року працює з перервою в Острозькому Державному історико-культурному заповіднику, спочатку — на посаді молодшого наукового співробітника, пізніше — художником-реставратором.

З 2005 року за сумісництвом працює також художником-реставратором та мистецтвознавцем в Національному Університеті «Острозька Академія».

