

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І  
АРХІТЕКТУРИ

ФАКУЛЬТЕТ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА РЕСТАВРАЦІЇ  
КАФЕДРА ТЕХНІКИ ТА РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕЦТВ

На правах рукопису

ЗДОР КАТЕРИНА ВІТАЛІЇВНА

**ДИПЛОМНА РОБОТА**

на тему

**ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ ХІХ СТ.  
«ХРИСТОС-ВИНОГРАДНА ЛОЗА»  
(МУЗЕЙ МИСТЕЦТВ КІРОВОГРАДСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ)**

На здобуття кваліфікаційного рівня «Бакалавр»  
за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація

Науковий керівник  
Тимченко Т. Р., кандидат  
мистецтвознавства, доцент

Дипломна робота допущена до захисту перед ДЕК рішенням кафедри техніки та реставрації творів мистецтва, протокол №\_\_ від «\_\_\_\_\_» 2026 р.  
Завідувач кафедри \_\_\_\_\_ доцент Тимченко Т. Р.

Київ-2026

## АНОТАЦІЯ

**Здор К.В. Дослідження та реставрація ікони ХІХ ст. «Христос-Виноградна Лоза» (Музей мистецтв Кіровоградської обласної ради)». Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня бакалавра за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», освітньо-професійної програма «Реставрація творів станкового та монументального живопису». Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2026.**

Диплом присвячений комплексному дослідженню та реставрації ікони ХІХ століття «Христос – Виноградна Лоза» з колекції Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради (місто Кропивницький). У роботі розглянуто особливості формування та розвиток даного іконографічного типу у європейському та українському сакральному мистецтві, а також здійснено аналіз його символіко-алегоричного змісту. У першому розділі проаналізовано історіографію та охарактеризовано джерельну базу дослідження, а також визначено основні методи наукового аналізу. Другий розділ присвячено дослідженню самого іконографічного типу «Христос – Виноградна Лоза», зокрема його походження та розвитку, символічному значенню та особливостям побутування в українській культурі.

У третьому розділі розглянуто техніко-технологічні особливості досліджуваної ікони, включаючи характеристику основи, ґрунту та живописного шару. Проведено аналіз стану збереженості пам'ятки, виявлено характерні пошкодження та визначено ймовірні причини їх виникнення. На основі отриманих результатів обґрунтовано вибір консерваційно-реставраційних заходів, спрямованих на стабілізацію стану твору та збереження його художньої й історичної цінності. У роботі застосовано комплексний підхід, що поєднує мистецтвознавчий аналіз, техніко-технологічне дослідження та практику реставрації.

*Ключові слова: ікона, Христос – Виноградна Лоза, іконографія, сакральне мистецтво, реставрація, техніка живопису, консервація.*

## ABSTRACT

**Zdor K.V. Research and restoration of the icon of the 19th century «Christ – The True Vine» (Museum of Arts of the Kirovograd Regional Council)». Qualification work for obtaining a bachelor's degree in specialty 023 «Fine art, decorative art, restoration», educational and professional program «Restoration of works of easel and monumental painting». National Academy of Fine Arts and Architecture. Kyiv, 2026.**

The diploma is devoted to the comprehensive research and restoration of the icon of the 19th century «Christ – The True Vine» from the collection of the Museum of Arts of the Kirovograd Regional Council (Kropyvnytskyi city). The work examines the peculiarities of the formation and development of this iconographic type in the European and Ukrainian sacred capes, as well as analyzes its symbolic and allegorical content. In the first chapter, historiography is analyzed and the source base of the research is characterized, as well as the main methods of scientific analysis are determined. The second chapter is devoted to the study of the iconographic type itself «Christ – The True Vine», in particular its origin and development, symbolic meaning and peculiarities of life in Ukrainian culture.

In the third chapter, the technical and technological features of the studied icon are considered, including the characteristics of the base, soil and painting layer. An analysis of the state of preservation of the monument was carried out, characteristic damage was discovered and probable causes of their occurrence were determined. On the basis of the obtained results, the choice of conservation and restoration measures aimed at stabilizing the state of the work and preserving its artistic and historical value is substantiated. The work uses a comprehensive approach that combines art analysis, technical and technological research and restoration practice.

*Key words: icon, Christ– The True Vine, iconography, sacred cape-fatherland, restoration, painting technique, conservation.*

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1. Історіографія за тематикою дослідження.....	9
1.2. Джерельна база дослідження.....	12
1.3. Методика дослідження.....	13
Висновки до першого розділу.....	15
<b>РОЗДІЛ 2. ІКОНОГРАФІЧНИЙ ТИП «ХРИСТОС-ВИНОГРАДНА ЛОЗА» У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ.</b>	
2.1. Формування та еволюція іконографічного типу «Христос-Виноградна Лоза».....	16
2.2. Символіко-алегоричне значення іконографічного типу «Христос-Виноградна Лоза».....	19
2.3. Ікони типу «Христос-Виноградна Лоза» в українській культурі.....	22
Висновок до другого розділу.....	26
<b>РОЗДІЛ 3. ТЕХНІКА, ТЕХНОЛОГІЯ, СТАН ЗБЕРЕЖЕНОСТІ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ ХІХ СТ. «ХРИСТОС-ВИНОГРАДНА ЛОЗА» З КОЛЕКЦІЇ КІРОВОГРАДСЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ.</b>	
3.1. Техніка та технологія ікони.....	27
3.2. Стан збереженості та його ймовірні причини.....	29
3.3. Консерваційно-реставраційні заходи .....	31
Висновок до третього розділу.....	35
<b>ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ</b> .....	37
<b>ЛІТЕРАТУРА</b> .....	39
<b>ДОДАТКИ</b> .....	41

## ВСТУП

**Актуальність дослідження:** Іконопис є одним із найдавніших і найважливіших видів сакрального мистецтва, що формував духовну та культурну традицію багатьох країн світу. У різні історичні періоди ікона виконувала не лише релігійну функцію, а й була важливим художнім та історичним явищем, яке відображало особливості епохи, регіональні традиції та розвиток мистецьких шкіл. Витоки християнського іконопису пов'язані з мистецтвом Візантії, яка стала головним осередком формування канонів сакрального живопису. Значний розвиток іконопис отримав також у Греції, Сербії, Болгарії, Румунії, Італії та інших країнах Європи.

Український іконопис посідає особливе місце у світовій мистецькій спадщині. На території України упродовж століть сформувалися визначні осередки сакрального мистецтва, серед яких важливу роль відігравали Київ, Волинь, Галичина, Львівщина, Чернігівщина та Закарпаття. Кожен із цих регіонів мав власні художні особливості, технічні прийоми та іконографічні традиції. Важливими центрами іконопису були монастирі та іконописні майстерні, де створювалися ікони, що поєднували візантійські канони з місцевими мистецькими традиціями. У XVIII–XIX століттях український іконопис зазнавав впливу академічного мистецтва та західноєвропейських художніх тенденцій, що позначилося на стилістиці та техніці виконання сакральних творів.

До сьогодні значна кількість пам'яток сакрального мистецтва потребує детального вивчення, наукового дослідження та реставрації. З плином часу ікони зазнають різноманітних ушкоджень: деформацій основи, втрат фарбового шару, забруднень, потемніння лаку та механічних пошкоджень. Саме тому питання збереження, консервації та реставрації творів сакрального мистецтва є надзвичайно важливими для сучасної музейної та реставраційної практики.

На сьогодні дослідження та реставрація пам'яток іконопису є надзвичайно цікавою, актуальною та захопливою темою, яка дає можливість не лише зберегти культурну спадщину, а й глибше зрозуміти історію, художні традиції та духовну культуру минулих століть. Тим більше це стосується пам'яток іконопису на полотняній основі, що мають специфічну конструкцію, що є характерною для деяких регіонів України XIX століття. Особливості реставрації подібних ікон вимагають нестандартного підходу задля збереження первісних частин конструкції та захисних покриттів тильного боку ікон.

**Тема дослідження:** Дослідження та реставрація ікони XIX ст. «Христос-Виноградна Лоза» з колекції Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради (місто Кропивницький) (інв. № Ж-736, вх. № НАОМА-3576).

Фокус на виникнення та розвиток іконографії даного типу зображень, а також на техніко-технологічні аспекти та проблематику реставрації.

**Мета дослідження:** Комплексно дослідити особливості іконографії, техніки та технології, реставрації твору сакрального мистецтва XIX століття «Христос-Виноградна Лоза» з колекції Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради (місто Кропивницький) (інв. № Ж-736, вх. № НАОМА-3576).

Згідно визначеної мети роботи були визначені **завдання:**

- ~ Проаналізувати еволюцію та символіко-алегоричне значення іконографічного типу «Христос-Виноградна Лоза» й виявити та проаналізувати зразки зображень цього типу у європейському та українському сакральному мистецтві;
- ~ Вивчити техніку та технологію виконання ікони «Христос-Виноградна Лоза» з колекції Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради, зокрема, особливості основи, ґрунту, фарбового шару та захисних покриттів;
- ~ Провести комплексне дослідження стану збереженості ікони, виявити характерні пошкодження та причини їх виникнення;

- ~ Проаналізувати випадки реставрації аналогічних за технологією ікон у практиці українських реставраторів; на основі аналізу обґрунтувати вибір реставраційних методів і матеріалів, відповідно до сучасних принципів консервації та реставрації;
- ~ Сформулювати й описати консерваційно-реставраційних заходів, спрямованих на стабілізацію стану пам'ятки та збереження її художньої й історичної цінності.

**Об'єкт дослідження:** Пам'ятка сакрального мистецтва ХІХ століття – ікона «Христос-Виноградна Лоза» з колекції Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради (інв. № Ж-736, вх. № НАОМА-3576) (полотно, олія, 99,6×69,5–70,2 см, що кріпиться на дерев'яну раму.

**Предмет дослідження:** іконографічні, техніко-технологічні особливості вказаної ікони та аналогічних їй пам'яток, а також методики реставрації подібних сакральних творів на полотняній основі з оригінальною системою кріплення.

**Методика дослідження:** Для досягнення мети та успішного виконання завдань було використано такі методи: *аналітичний*, що передбачав дослідження історичних, мистецтвознавчих та наукових джерел з теми дослідження та реставрації ікон на полотняній основі на теренах України; *історичний*, при аналізі та досконалому вивченні особливостей виробів сакрального мистецтва ХІХ століття; *іконографічний*, для з'ясування атрибутивних ознак та символіко-алегоричного змісту; *компаративний*, для порівняння та зіставлення твору, який підлягає дослідженню, з аналогами; *метод теоретичних узагальнень*, при формулюванні дослідження та висновків. Крім загальнонаукових та специфічно мистецтвознавчих, використано вузькоспеціальні методи дослідження матеріалів та стану збереженості ікони: *оптико-фізичні, фізико-хімічні, мікроскопічні*.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше в українській мистецтвознавчій та реставраційній науці було комплексно розглянуто не лише іконографічні, але й стилістичні, техніко-технологічні особливості ікон

XIX століття на полотняній основі із зображенням сюжету «Христос – Виноградна Лоза», а також з'ясовано методики їх реставрації та запропоновано компромісний шлях узгодження історичних особливостей та сучасних вимог музейної реставрації.

**Хронологія та географічні межі.** Хронологічні рамки дослідження охоплюють I–XVII століття (виникнення та поширення іконографічного типу «Христос – Виноградна Лоза» в європейському мистецтві), XVII– XVIII століття (поширення цього образу в українському мистецтві), XIX століття (час створення ікони), XX – початок XXI століття (розробка методик дослідження й реставрації). Географічні межі охоплюють територію Візантії, Західної та Східної Європи, сучасної України.

**Структура та обсяг дослідницької роботи:** Робота складається з анотації (українською й англійською мовами, вступу, трьох розділів (дев'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (20 найменувань) та двох додатків А і В, що містять ілюстрації (17 та 14 позицій відповідно). Загальний обсяг роботи 70 сторінок, з них основного тексту 33 сторінки.

# РОЗДІЛ 1

## ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ. ТЕОРИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІКОНИ XIX ст.

### 1.1. Історіографія за тематикою дослідження

У процесі роботи над історіографією було опрацьовано ряд публікацій за тематикою дослідження. Відповідно до поставлених завдань, це публікації за такими напрямками:

#### 1. Іконографія християнських образів.

У праці Роксолани Косів [1] розглядається іконографічний тип «Спас-Виноградна Лоза», його зміст та особливості художньої інтерпретації в українському сакральному мистецтві. Дослідження є важливим для розуміння символіки образу та його місця в іконописній традиції, що дозволяє глибше проаналізувати іконографію досліджуваної ікони. Це джерело є одним з ключових для розуміння символіко-алегоричного змісту та композиційних особливостей українських ікон цього типу.

У статті А. Л. Дем'янчука [12] розглядаються основні ранньохристиянські символи Ісуса Христа та їхнє значення в розвитку християнської культури. Дослідження допомагає зрозуміти символічний зміст образів, які стали основою подальшої іконографічної традиції.

Стаття у журналі В. С. J. А. 1868 року [13] присвячена тлумаченню євангельського образу Істинної Виноградної Лози. Вона є важливою ланкою, що поєднує це сучасне дослідження з минулими часами; дозволяє побачити та відчувати, як тогочасний світ сприймав іконографічний образ «Христос-Виноградна Лоза».

У праці «The Symbol of Grapevine in the Architecture of the Sacred Space» [14] досліджується символіка виноградної лози в архітектурі сакрального простору. Автори Sehan A.-M., Gheorghită C.-C. аналізують походження цього

символу, його значення та особливості використання в християнському мистецтві й церковній архітектурі.

2. Праці, де розглядаються питання техніки та технології українського іконопису.

У дисертаційному дослідженні Маргарити Хребтенко [4] проаналізовано технічні та технологічні особливості українського іконопису, а також питання збереження й реставрації сакрального живопису. Робота є цінною для розуміння традиційних живописних матеріалів і процесів старіння творів.

У праці Т. Тимченко [8] розглядаються історичні та сучасні методи захисту основ станкового живопису. Видання містить відомості про матеріали, технології консервації та реставрації творів мистецтва, що є важливими для визначення методів роботи з моїм дипломом та підходу до нього.

3. Публікації, що стосуються комплексного дослідження пам'яток сакрального мистецтва України.

Матеріали наукового збірника щорічних конференцій «Волинська ікона: дослідження та реставрація» [2] містять результати сучасних мистецтвознавчих і технологічних досліджень пам'яток сакрального живопису. Публікації збірника дозволяють простежити особливості технік виконання ікон, проблеми атрибуції та практичні підходи до реставрації. Серед інших публікацій, стаття таких авторів, як В. Коритнянська, Ж. Боровська, Г. Данилюк [2], висвітлює питання комплексного технічного дослідження, атрибуції та реставрації ікон із музейної збірки Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради, оскільки обрана мною у якості об'єкту дослідження ікона походить саме зі збірки Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради, м. Кропивницький. Робота містить приклади застосування сучасних реставраційних методів і є цінною для обґрунтування практичних аспектів консервації пам'яток сакрального живопису.

Наукова стаття В. Сивак «Христос – Виноградна Лоза»: українські іконографічні інтерпретації XVII–XVIII ст. [11] досліджує розвиток даного іконографічного типу в українському сакральному мистецтві XVII–XVIII

століть. Авторка аналізує особливості трактування цього образу в українській традиції та простежує його зв'язок з релігійними ідеями та європейськими художніми впливами.

4. Праці, де досліджуються теоретичні питання реставраційної діяльності.

Стаття О. Б. Рішняка [3] присвячена проблемі «патини часу» як матеріального прояву побутування й нашарувань в творах мистецтва. Дослідження дозволяє доволі широко осмислити проблеми збереження автентичності пам'ятки та визначити межі, в яких допускаються реставраційні втручання.

Книга «Conserving Canvas» [7] – це наукове видання Getty Conservation Institute (США), присвячене проблемам збереження та реставрації станкового живопису на полотні. Книга є збірником наукових статей і досліджень. У виданні розглядаються історичні та сучасні підходи до реставрації полотняних основ, зокрема проблеми дублювання, стабілізації та укріплення полотна, застосування різних клеїв і матеріалів, а також нові наукові методи дослідження та консервації.

Наукова стаття «Canvas support impregnation materials and techniques: a study of Portuguese painting and its conservation issues» [6] присвячена дослідженню матеріалів і технологій імпрегнації полотняної основи в живописі, зокрема на прикладі португальського станкового живопису. Авторка Teixeira A. C. аналізує історичний розвиток методів просочення полотна, матеріали, які використовувалися португальськими реставраторами у різні періоди, а також їхній вплив на фізичний стан та довготривале збереження живописних творів. Стаття є цінним джерелом для вивчення технологій консервації та реставрації станкового живопису на полотні.

Видання за редакцією Дж. Г. Стоунер та Р. А. Рашфілд [9] є фундаментальною працею з консервації станкового живопису. У книзі систематизовано сучасні підходи до дослідження, збереження та реставрації живописних творів.

У праці «Conservation of Easel paintings» [10] розглядаються окремі аспекти консервації станкового живопису. Авторка Reifsnyder J. розглядає практичні методи реставраційного втручання та особливості роботи з творами, що мають різний ступінь пошкоджень, що є важливим для розуміння принципів виконання реставраційних заходів.

Таким чином, існує ряд джерел, що дозволяють розкрити сформульовану тему й виконати завдання дослідження.

## **1.2. Джерельна база дослідження**

Основним джерелом дослідження є сама пам'ятка «Христос – Виноградна лоза» на полотняній основі розмірами 99,6×69,5–70,2 см, написана у техніці олійного живопису, яка кріпиться до дерев'яної рами з дверцятами розміром 109,6x79,5–80,2x6,4 см. Ікона надійшла на реставрацію з колекції Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради (м. Кропивницький). Іншим важливим джерелом стали матеріали її дослідження, здобуті у процесі роботи над бакалаврським дипломним проектом, а саме: фотознімки у видимих та невидимих зонах спектру, мікро- та макрофотознімки, а також результати мікрохімічних досліджень проб, узятих з ікони.

Джерельна база дослідження ґрунтується також на матеріалах діяльності кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА. Це архів кафедри, а саме реставраційна документація та наочні матеріали, що складаються з зображень.

Так, важливим джерелом став Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої) 2013–2014 рр., а саме ікони «Неопалима купина», що зберігається в архіві кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА [5]. Паспорт складений М.С. Хребтенко і являє собою частину її магістерського диплому. Джерело є цінним прикладом структури опису технічного стану пам'ятки та методів проведення реставраційних заходів. Ікона, на яку було складено даний паспорт, є доволі схожою за своїм

зовнішнім виглядом та побудовою на ікону «Христос-Виноградна лоза», яка і є об'єктом дослідження моєї дипломної роботи. Ікона, яку досліджувала та реставрувала М.С. Хребтенко, належить до зібрання Національного музею народної архітектури та побуту України. Вивчення цього паспорта дозволило порівняти ці дві близькі за технологією виготовлення ікони.

Також важливим елементом дослідження стали видання, які стосуються українського іконопису. У них присутні необхідні в цій роботі якісні ілюстрації ікон, що є аналогами до досліджуваного твору. Дані зображення містяться на онлайн сайтах, в каталогах деяких музеїв та у приватних зібрань.

### **1.3. Методика дослідження**

Для досягнення мети та успішного виконання завдань було використано такі методи: *аналітичний*, що передбачав дослідження історичних, мистецтвознавчих та наукових джерел з теми дослідження та реставрації ікон на полотняній основі на теренах України; *історичний*, при аналізі та досконалому вивченні особливостей виробів сакрального мистецтва ХІХ століття; *іконографічний*, для з'ясування атрибутивних ознак та символіко-алегоричного змісту; *компаративний*, для порівняння та зіставлення твору, який підлягає дослідженню, з аналогами; *метод теоретичних узагальнень*, при формулюванні дослідження та висновків. Крім загальнонаукових та специфічно мистецтвознавчих, використано вузькоспеціальні методи дослідження матеріалів та стану збереженості ікони: *оптико-фізичні*, *фізико-хімічні*, *мікроскопічні*.

У процесі дослідження іконографічного типу «Христос- Виноградна Лоза» було застосовано комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує методи мистецтвознавства, богослов'я та культурології. Такий підхід дозволяє розглядати зазначений образ не лише як художнє явище, але і як носій глибокого символічного та догматичного змісту. Важливим є врахування як

візуальних характеристик ікон, так і їхнього текстуального та контекстуального підґрунтя.

Одним із ключових методів дослідження є іконографічний аналіз, що передбачає вивчення сталих композиційних схем, образотворчих елементів та їхнього значення. У межах цього методу було розглянуто особливості зображення Христа, структуру виноградної лози а також символіку окремих деталей. Це дозволяє виявити канонічні риси даного іконографічного типу та простежити його варіації у різних мистецьких традиціях. Іконологічний метод дав змогу розкрити глибинний зміст образу через інтерпретацію його символіки у ширшому контексті. Зокрема, було проаналізовано значення виноградної лози як символу духовного життя, єдності Церкви та євхаристичної жертви. У цьому аспекті увага приділялася тлумаченню біблійних текстів, насамперед Євангелію від Івана, що становлять основу формування даного образу.

Також у дослідженні використано порівняльний метод, який дозволяє зіставити різні зразки іконографії «Христос – Виноградна Лоза» з метою виявлення спільних і відмінних рис. Це дає можливість простежити еволюцію образу, його трансформації в різних історичних періодах і регіонах, а також вплив локальних художніх традицій на формування іконографії. Описовий метод було застосовано для систематизації та узагальнення зібраного матеріалу. Завдяки цьому вдалося чітко структурувати основні характеристики іконографічного типу, окреслити його ключові особливості та сформулювати відповідні висновки. Крім того, використання цього методу сприяло послідовному викладенню матеріалу та забезпеченню логічної цілісності дослідження.

Отже, поєднання зазначених методів дало змогу всебічно дослідити іконографічний тип «Христос – Виноградна Лоза», розкрити його символіко-алегоричне значення та визначити його місце у системі християнського мистецтва.

Такі вузькоспеціальні методи дослідження, як *оптико-фізичні, фізико-хімічні, мікроскопічні*, дозволили дослідити техніко-технологічні характеристики матеріалів та стану збереженості ікони й скласти завдання на реставрацію.

### **Висновки до першого розділу**

Історична база досліджень дає можливість заглибитися та дослідити іконографічний тип «Христос-Виноградна Лоза» та провести чітку лінію його становлення від часів ранніх християн до сьогодення, культурний вплив та тяглість даного сюжету, його безпосередній символізм та важливість для церкви та вірян.

Джерельна база дослідження та її опрацювання дали можливість сформулювати методологію консерваційних та реставраційних заходів, які стосуються пам'ятки «Христос- Виноградна Лоза».

Методика дослідження поєднує декілька кардинально різних підходів, задля повного розуміння теми та її досконалого вивчення, а також для виконання поставлених завдань.

Отримані результати відкривають можливості для більш детального розгляду історичних і художніх аспектів ікони пам'ятки «Христос-Виноградна Лоза».

## РОЗДІЛ 2

### ІКОНОГРАФІЧНИЙ ТИП «ХРИСТОС-ВИНОГРАДНА ЛОЗА» У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

#### 2.1. Формування та еволюція іконографічного типу «Христос-Виноградна Лоза»

Іконографічний тип «Христос – Виноградна Лоза» належить до символіко-алегоричних зображень у християнському мистецтві, формування яких безпосередньо пов'язане з текстами Святого Письма. Іконографічний тип «Христос – Істинна виноградна лоза» бере свій початок з Нового Завіту, а саме з рядків Євангелія від Івана. А конкретно – з глави 15:1–8, де наведені ключові слова Христа: «Я є істинна виноградна лоза, а Отець Мій – виноградар... Я є лоза, а ви – галуззя». Дана богословська книга суттєво відрізняється від попередніх трьох синоптичних – Євангелій від Матвія, Марка та Луки – своїм богословським характером і глибоким символізмом. На відміну від них, тут менше уваги приділено опису подій земного життя Христа та міститься небагато притч, натомість увагу акцентована на Його божественній природі через розлогі бесіди та символи.

Для початку приділимо увагу давнішому, дохристиянському періоду існування образу виноградної лози. Корені його сягають ще античного світу, де цей плід набув значення родючості, відродження та тісно асоціювався з життям в цілому. У стародавніх цивілізаціях Середземномор'я, зокрема в Греції та Римі, виноградна лоза асоціювалася з богом вина, виноробства та святкування Діонісом, або ж Бахусом, римським варіантом вищезазначеного бога. В їх традиціях даний образ символізував не лише достаток, а й перехід між світами через споживання вина у ритуальних процесах. Виноград як рослина, що щороку відроджується після обрізання, сприймався як знак безперервного циклу життя, смерті та відродження. У ширшому релігійно-

міфологічному контексті лоза також означала зв'язок людини з божественним, духовну енергію.

У ранньохристиянський період зображення сакрального характеру були під заборною. Християнство та його віряни піддавалися гонінню та тотальній забороні. Але народ це не зупиняло, у ролі храмів для них виступали катакомби, а замість зображень святих стіни були вкриті фресками з символічними зображеннями. Це були, на перший погляд, взагалі не пов'язані між собою символи, такі як риба, пастир, голуб, агнець, павич, хрест у прихованих формах, і звісно ж, виноградна лоза (іл. А12). У пізніший період, коли християнство стало узаконеним, від символів відмовлятися не стали, хоч зображення можна вже було не приховувати. Їх використовували у прикрашанні храмів, посуду (іл. А13), різноманітних поверхонь. Так, у IV ст. такими символами було прикрашено саркофаг трьох пастухів (іл. А9). На цій пам'ятці, окрім виноградної лози, ми також можемо споглядати використання інших символів, а саме агнів та Христа-пастиря.

«Агнець Божий» (ягня) – алегоричний символ Ісуса Христа. Порівняння Христа з Агнцем знаходимо в біблійних текстах. Яким мав бути очікуваний Месія, читаємо у книзі пророка Ісаї, а також в книгах Нового Заповіту" [12, с. 132]. Дана цитата зі статті про ранньохристиянські символи дає змогу зануритися глибше в роль звичайного, на перший погляд, ягняти, яке знаходиться на рельєфі даної пам'ятки. Образ пастиря також має в собі глибше значення. "Алегорією Ісуса Христа був Добрий Пастир – біблійний сюжет про пастуха, який ревно пильнує своє стадо. Цей образ підтверджує слова Ісуса Христа, який називає себе Добрим Пастирем. «Я – добрий пастир. Добрий пастир життя своє за овець покладе...»" [12, с. 132]. Даний образ свідчить про те, що всі віряни у християнській традиції є вівцями у стаді пастиря- Христа. Пастиря у ранніх зображеннях у катакомбах зображали як чоловіка, який тримає вівцю на руках або на плечах.

Остаточне оформлення іконографічного типу «Христос – Виноградна Лоза» відбувається у пізньовізантійський період, приблизно у XIV–XV ст..

Тоді вже з'являються розгорнуті окремі композиції з чітко визначеною структурою, після чого вони починають поширюватися християнським світом. Згодом цей сюжет активно поширюється на Балканах та у слов'янських землях. В цих регіонах він набуває локальних особливостей, пов'язаних із національними художніми традиціями. Зокрема, змінюється стилістика зображення, а також способи розміщення фігур у композиції, що свідчить про адаптацію загального іконографічного канону до місцевих культурних умов.

У західноєвропейському мистецтві цей сюжет отримує значного поширення у період пізнього Середньовіччя та Відродження (іл. А16). Він зустрічається у фресковому живописі, вітражах, декоративному оздобленні храмів (іл. А10). У західній традиції цей сюжет іноді наближається до теми «Древа Єссея». Так, у іконах грецьких майстрів Ангелоса Акотантоса XV ст. (іл. А14) та Леоса Мокоса XVII (іл. А15) замість традиційного зображення Єссея та дерева з царями юдейськими подано виноградну лозу у вигляді потужного дерева, на кінцях гілок якого сидять апостоли, а в центрі крони – Христос, що благословляє обома руками. Ця трансформація образу також відображає ідею духовної спадкоємності та зв'язку поколінь. Водночас тут більше уваги приділяється декоративності та наративності зображення.

У світовому мистецтві наявні й інші види подібних пам'яток, як от наприклад «Христос-Дитина витискає євхаристійне вино у чашу» (іл. А6), виконаний у вигляді вишитого панно у Нідерландах у 1500-ті роки. Цікавим елементом даного твору є те, що Христос зображений у вигляді дитини, тобто Емануїла, без додаткових персонажів. Також зображення виноградної лози виконувалося в камені (іл. А9 – саркофаг IV ст.) та в зображеннях на металевих предметах, таких як чаша Антіоха (іл. А13) IV ст. Фрески з цим символіко-алегоричним зображенням знаходяться в ранньохристиянських катакомбах (іл. А12).

На теренах України цей іконографічний тип набув особливого розвитку у XVII–XVIII ст., у період розквіту стилю бароко. В цей час відбувається поєднання традиційного іконопису з елементами західноєвропейського мистецтва. Композиції стають більш динамічними, декорованими та

насиченими деталями. Їх можна зустріти як у монументальному живописі (іл. А17), так і в станкових іконах, у книжковій мініатюрі (іл. А5), поліхромному різьбленні (в оздобленні храмів та ікон) та декоративному мистецтві. Іншим, близьким за змістом іконографічним типом є «Христос у точилі» або «Христос у дискосі»

У сучасному церковному мистецтві відбувається певне відродження традиційних сюжетів, у тому числі й даного образу, що пов'язано із загальним поверненням до канонічних форм і символіки.

Таким чином, еволюція іконографічного типу «Христос – Виноградна Лоза» відображає складний процес розвитку християнського мистецтва: від ранньохристиянських символів до сформованих композицій середньовіччя та їх трансформацій у новітні часи.

## **2.2. Символіко-алегоричне значення іконографічного типу «Христос-Виноградна Лоза»**

Досить складне символіко-алегоричне значення має даний іконографічний тип зображення. Це один з образів християнського мистецтва, в якому візуальна форма напряду пов'язана з глибиною сакрального змісту. "Виноград у вигляді лози або грона ягід – найбільш поширена й улюблена алегорія, яка асоціювалася із Спасителем. «Я виноградина правдива, а мій Отець – виноградар. (...) Я – виноградина, ви – гілки...» (Йоан, 15: 1–5)." [12, с. 133]. З цього можна зробити висновок про те, що ця, на перший погляд, звичайна рослина, займає дуже важливе місце в ієрархії алегоричних образів християнського мистецтва.

Розберімося детально, що ж насправді символізує виноградна лоза та кожен аспект, зображений на іконах з даним типом сакрального змісту. Виноград та його лоза є центральним елементом композиції, який уособлює самого Христа як джерело життя, спасіння та його жертви. Гілки лози символізують апостолів та всіх вірян.

Ця думка знаходить своє відображення і в сучасних дослідженнях: "As lively branches of grapevine that are grafted on the stem, so Christians are having life only as long as they live a genuine life in Christ. This plant is chosen by Christ, with great understanding, grapevines cannot reach maturity and fruition on its own, thus it should be helped out." [14, с. 268]. Наведений текст підкреслює, що духовне життя християнина можливе лише за умови його нерозривного зв'язку з Христом подібно до виноградної лози, яка потребує постійного догляду для досягнення зрілості та досягання плодів, людина повинна постійно вдосконалюватися у вірі та духовному житті.

Водночас виноградна лоза має й глибоке євхаристійне значення. Виноград і вино у християнській традиції безпосередньо пов'язані з кров'ю Ісуса та таїнством причастя. Саме тому цей іконографічний тип набуває значення не лише як образ духовної єдності, а й як нагадування про жертвну смерть Христа заради спасіння людства. Символіка винограду поєднує у собі ідеї життя, жертви, відродження та спасіння.

Символічний зміст іконографії «Христос – Виноградна Лоза» особливо виразно розкривається через окремі елементи композиції. Центральною постаттю виступає Ісус Христос, який зазвичай зображується сидячим попереду хреста. У досліджуваній іконі Христос вкритий червоним гіматієм. Червоний колір у християнському мистецтві має подвійне значення. Насамперед він асоціюється з кров'ю Христовою та його страстями, нагадуючи про смерть на Голгофі. Водночас червоний колір є символом царської гідності, підкреслюючи, що навіть у стражданні Христос залишається Царем Небесним.

Особливу роль відіграє виноградна лоза, що виростає з пробитого ребра Христа. Цей мотив безпосередньо пов'язує Євхаристію зі Страстями Господніми. З ребра постає лоза, яка обплітає хрест, що стоїть позаду та завершується гронами винограду. Одне гроно Христос стискає у своїх руках, вичавлюючи сік до чаші, яку тримає ангел. Таким чином виноградний сік

напрямку ототожнюється з кров'ю Христа, а сама композиція набуває виразного літургійного характеру.

На руках і ногах Спасителя помітні рани від цвяхів, що нагадують про подію розп'яття. Вони підкреслюють жертвний аспект образу та наголошують на тому, що спасіння людства було досягнуте через добровільне прийняття своєї долі Христом.

Позаду постаті Ісуса зображено хрест, який є не лише нагадуванням про Голгофу, але й символом спасительної жертви. Значну роль у композиції відіграють ангели. Ангел, розташований ліворуч від Христа, тримає знаряддя Страстей: спис Лонгіна та тростину з губкою. Ці предмети нагадують про останні години земного життя Ісуса. Спис символізує пробиття ребра Христа, з якого витекли кров і вода, а тростина з губкою – це людське знуцання над Ним під час розп'яття. Таким чином, ангел виступає своєрідним свідком спасительної жертви. Ангел праворуч тримає євхаристійний потир, у який Христос вичавлює виноградний сік. Потир є одним із головних символів Таїнства Причастя.

Перед Христом розташований терновий вінець. На відміну від традиційних сцен страстей, він лежить на землі, а не перебуває на його голові. Таке трактування може символізувати перемогу Христа над стражданням і смертю. Водночас терновий вінець залишається нагадуванням про приниження та муки, які йому добровільно прийняв заради спасіння людства. Поруч із ним на землі – чотири цвяхи, щипці та ще один інструмент (можливо, молоток). Усі перераховані атрибути (хрест, спис, тростина з губкою, потир, вінець, цвяхи, щипці, молоток) є знаряддями Страстей Христових. Окрім них, на інших українських іконах різних іконографічних типів, але схожої пасійної тематики (приміром, «Недремне Око»), можуть зображуватися гральні кості, рукавиця, півень на колоні.

Цікавим елементом композиції є блюдо, на яке поставлена нога Христа. У християнській традиції блюдо або ж дискос асоціюється з жертвником та літургійним престолом. У цьому випадку воно символізує Христа як

жертвовного Агнця, який приносить себе у жертву за спасіння світу. Такий мотив особливо характерний для українських пам'яток іконопису. У верхній частині композиції два ангели тримають білу тканину з написами: «ядий мою плоть» та «і пий мою кров». Ці слова є цитатою з Євангелія від Івана та безпосередньо пов'язані з євхаристійним ученням Церкви. Сама тканина може трактуватися як плащаниця, завіса Єрусалимського храму або літургійний воздух, яким під час богослужіння накривають Святі Дари.

На верхньому рамені хреста розміщується тканина з написом «І.Н.Ц.І.», церковнослов'янський варіант латинського INRI («Ісус Назарянин, Цар Іудейський»). Він нагадує про напис на хресті під час Розп'яття та водночас підтверджує царську гідність Спасителя.

Важливість символіко-алегоричних аспектів іконографії «Христос-Виноградна Лоза» полягає саме у простоті трактування. Оскільки впродовж історії далеко не всі люди були освіченими, не кожен міг розуміти зображені релігійні сюжети, такий образ був справжнім спасінням для простого народу, чітко і зрозуміло пояснюючи свою суть найважливішого таїнства – Євхаристії та її значення – як добровільної жертви Спасителя за спасіння людства.

### **2.3. Ікони типу «Христос-Виноградна Лоза» в українській культурі**

Іконографічний тип «Христос – Виноградна Лоза» посідає особливе місце в українському сакральному мистецтві як один із найбільш виразних символіко-алегоричних сюжетів, пов'язаних із темою страстей Христових та Євхаристії. Його поява на українських землях була результатом складних процесів, що відбувалися впродовж XVII–XVIII ст. Саме в цей період український іконопис переживає суттєві зміни під впливом нових художніх тенденцій Західної Європи. Як зазначає дослідниця В.Сивак, «XVII ст. принесло кардинальні переміни в розвитку українського іконопису. В Європі на той час уже сформувався новий інтернаціональний стиль – бароко.

Поступово проникаючи на українські землі, цей стиль проявляється і у народному мистецтві» [11, с. 337].

В той же час, проникнення західноєвропейських впливів зовсім не означало бездумного копіювання нових тенденцій. Українські майстри творчо переосмислювали запозичені композиції, пристосовуючи їх до власної мистецької традиції й естетичних та духовних норм суспільства. Підтвердженням цьому є цитата з праці тієї ж авторки: «сила старих традицій, обережність і вдумливість, з якими українські майстри сприймали західні впливи, не піддаючись їм, не копіюючи, а тільки аналізуючи й творчо переосмислюючи їх у власній мистецькій творчості, дотримуючись визначальних засад українського сакрального мистецтва» [11, с. 342].

Важливу роль у поширенні нових сюжетів відіграло книгодрукування, а саме гравюри, що ілюстрували релігійні тексти (іл. А5). Українські іконописці використовували гравюри не як зразок для прямого наслідування, а як джерело окремих мотивів та композиційних рішень. «Українські іконописці використовували гравюру задля того, щоб на основі зображеного мотиву створити власний іконографічний варіант, який би відповідав духовній атмосфері того часу, а також задуму художника» [11, с. 338].

Поява іконографії «Христос – Виноградна Лоза» на теренах України безпосередньо пов'язана зі зростанням інтересу до страсної тематики в другій половині XVII століття. Саме тоді виникає низка нових символіко-алегоричних композицій: «під впливом зацікавленості до страсних тем в українському сакральному мистецтві починаючи з другої половини XVII ст. з'являються невідомі до того часу символіко-алегоричні композиції: “Христос – Виноградна Лоза”, “Христос у виноградному точилі”, “Христос у чаші”, “Розп'яття з виноградною лозою”, “Недремне Око”, “Пелікан”, “Плоди страждань Христових”, “Дерево життя”, які мали своїм завданням розкрити християнський догмат Євхаристії, викупну жертву Христа» [11, с. 338]. Ця цитата інформує нас про конкретні іконографічні типи сюжету, що розповсюджувалися нашими землями в той час. Серед цієї групи творів сюжет

«Христос – Виноградна Лоза» став одним із найпоширеніших. Його композиційна структура була доволі сталою.

На відміну від багатьох західноєвропейських творів, де акцентом виступали страждання і смерть Христа, українські іконописці прагнули підкреслити його духовну перемогу. Недаремно дослідники відзначають, що, «на відміну від західноєвропейських художників, українські іконописці зображали Спасителя не мертвим, а живим. Лик Христа виражає не муки і страждання, а до певної міри оптимізм, надію і навіть легку посмішку» [11, с. 339]. Такий підхід повністю відповідає світоглядним особливостям українського сакрального мистецтва, та й народу в цілому.

Аналіз збережених пам'яток дозволяє простежити територіальне поширення даного типу зображення. Зокрема, зазначається, що «...територіальне розповсюдження цих іконографічних композицій було нерівномірним на українських землях. Цей іконописний сюжет був поширений, в основному, на Волині, Галичині, Закарпатті, Київщині, Черкащині, Поділлі, рідше на території Українських Карпат, Одещині та Полтавщині» [11, с. 339].

Найбільш численну групу становлять пам'ятки волинської школи (іл. А8; А11, обидві належать до Острозької майстерні першої половини XVIII століття). Для них характерною є доволі стала композиція. Напівоголена постать Христа, що сидить на кам'яному гробу, позаду Нього розташований хрест. З Його пробитого боку в районі ребер росте виноградна лоза, яка обвиває хрест і завершується гронами винограду. Христос дивиться на глядача, обома руками витискаючи сік з виноградного грона у потир, який тримає ангел; у іншій іконі (іл. А11) ангелів двоє, інший ангел тримає другий потир, у який стікає сік із грона. Подібна схема стає типовою для більшості волинських ікон цього сюжету XVIII ст. Виноградна лоза займає значну частину композиції, акцентуючи увагу на євхаристійному змісті твору.

Не менш цікавою є київська група пам'яток. На відміну від волинських ікон, тут частіше зустрічаються складніші барокові композиції. Наприклад, на

окремих іконах Христос зображується сидячим на хмарі, а композиція доповнюється постатями архангелів Михаїла та Гавриїла, ангелами або навіть образом Бога Отця. Такі твори демонструють прагнення до більшої декоративності та багатофігурності, характерної для українського бароко.

Саме тому дослідники виділяють окремі регіональні стилістичні групи. Як зазначено у джерелі, «незважаючи на зовнішню схожість у трактуванні сюжету “Христос – Виноградна Лоза” різними художниками, можемо при цьому виділити три основні стилістичні групи, а саме – Волинського, Галицького та Київського регіонів» [11, с. 339].

У XIX столітті іконографія продовжує розвиватися, однак поступово зазнає впливу академічного живопису. Композиції стають більш зрівноваженими, зменшується кількість другорядних персонажів, а головна увага концентрується на постаті Христа. Поширюється виконання ікон на полотняній основі.

Особливий інтерес для даного дослідження становлять пам'ятки Лівобережної України, зокрема Сумщини та Наддніпрянщини, звідки походить досліджувана ікона. Хоча цей сюжет не належав тут до найбільш поширених, саме такі твори демонструють поступову адаптацію традиційної української іконографії до художніх тенденцій XIX ст. та можуть розглядатися як важливе свідчення подальшої еволюції образу.

Таким чином, іконографічний тип «Христос – Виноградна Лоза» став важливою складовою української сакральної культури XVII–XIX ст. Поєднання західноєвропейських впливів, барокової естетики та місцевих художніх традицій сприяло формуванню оригінального українського варіанта цього сюжету.

## **Висновок до 2 розділу**

Формування та еволюція іконографічного типу «Христос-Виноградна Лоза» дає змогу зрозуміти який шлях пройшло дане зображення, разом з менталітетом та релігіями суспільства, що дійти до знайомого вже нам сюжету.

Опрацювання символіко-алегоричних значень іконографічного типу «Христос – Виноградна Лоза» сприяло глибшому розумінню теми та всіх її аспектів. Було розглянуто символіку виноградної лози в цілому, як і іконографічного типу, розглянуто аспекти зображення та його приховане значення.

Ікони типу «Христос – Виноградна Лоза» в українській культурі мають декілька регіональних розгалужень, зі стилістичними відмінностями, зважаючи на особливості кожного регіонального осередку. Отримані результати дають змогу бачити більш повну картину даного іконографічного типу, його розвитку з плином часу та територіальною приналежністю.

## РОЗДІЛ ІІІ

### ТЕХНІКА, ТЕХНОЛОГІЯ, СТАН ЗБЕРЕЖЕНОСТІ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ ХІХ ст. «ХРИСТОС- ВИНОГРАДНА ЛОЗА» З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ КІРОВОГРАДСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ

#### 3.1. Техніка та технологія ікони

Ікону «Христос – Виноградна Лоза», що надійшла на кафедру техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА з зібрання Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради, має такі техніко-технологічні особливості. Основа ікони (ляне середньозернисте полотно фабричного виготовлення) було прибито безпосередньо до рами, так що частина живопису по периметру (смуга приблизно 3 см завширшки) перекривалася цією рамою. Ймовірно при його написанні полотно було натягнуте на робочий підрамок, але для монтування його на раму було прийняте рішення зрізати крайки до самого живопису та провести монтаж гвіздками безпосередньо через фарбовий шар до тильного боку рами.

Подібний спосіб кріплення зустрічається в українському іконописі ХІХ століття, переважно у народних бо провінційних майстрів. Як вказує Т.Тимченко, "полотняні основи ікон у переважній більшості не натягувались на підрамок, а кріпились відразу до рами (з тильного, а іноді й з лицевого боку) за допомогою дерев'яних або металевих цвяхів" [8, с. 43]. Авторка наводить як приклади подібних кріплень ікону з Сумщини 1890 року (з зібрання Національного музею народної архітектури та побуту України) та з Наддніпрянщини, власне, із зібрання Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради (на момент виходу книги мав назву «Кіровоградський обласний художній музей») [8, іл. 60–61, 63–64, опис на с. 85 – 86]: "Ікона з Сумщини 1890 р. «Богоматір Неопалима Купина», написана на полотні, була прикріплена дерев'яними кілками до дерев'яної рами з «дверцятами», розділеними на дві нерівні частини і зашкеленими. Первісне скло, яке

вміщувалось у ці два просвіти, не збереглося, однак про його колишню присутність свідчать замазка й пази всередині планок дверцят (...) Дві ікони з Кіровоградщини мають схожий тип кріплення. У іконі «Христос у точилі» полотно також кріпиться до рами з дверцятами (...)" [8, с. 44 – 45].

Фотографії лицевого боку обох ікон після проходження їх реставрації вміщено у додатку А (іл. А1, А2).

Призначення подібних рам із зашкеленими дверцятами – захищати лицевий бік ікон на полотняній основі. По суті, ця конструкція відповідає кіотам – дерев'яним ящикам із зашкеленою передньою стінкою. Іноді, як описано вище, тильний бік також захищали дерев'яними планками.

Полотно виготовлене фабричним методом, що є характерним для періоду ХІХ ст. (хоча в цей час поширені були й домоткані основи). Типом плетива є полотняне, полотно грубозернисте (6х8 ниток у кв. см). Загальні його розміри не збігаються з замірами по рамі (109,6х79,5–80,2х6,4 см) і складають 99,6×69,5–70,2 см.

Технологічних окрайок при попередньому дослідженні виявлено не було. Для кріплення даного полотна до дерев'яної конструкції рами було використано ковані цвяхи, зокрема, дрібні шевські (взуттєві) цвяхи ручного або напівмашинного виробництва. Окрім них, на пам'ятці виявлено пізніші цвяхи заводського виготовлення, які, ймовірно, пов'язані з ремонтними втручаннями ХХ ст., метал усіх гвіздків має корозію, що перейшла на полотно. Також периметр рами та полотна в процесі побутування ікони було обклеєно старими газетами ХХ ст., ймовірно, з метою превентивної консервації та кращої збереженості.

Рама виконана, ймовірно, з хвойної породи деревини та є розсувною за типом конструкції. Виконано її було в той час, що й живопис, тож вона є первинною. Конструкція має спереду дверцята, що кріпляться на завісах; дверцята закриваються на гачок із петлею. У первинному вигляді раму було оснащено склом, про що свідчать металеві кріплення для нього з внутрішньої сторони дверцят, а також перемичка, що ділить їх навпіл. Її було вмонтовано

через те, що на момент створення ікони скло не могли виготовити достатнього розміру.

Цікавий та водночас проблематичний момент відбувається зі зворотнім боком полотна. Як вказує Т. Тимченко, "твори українського станкового живопису нерідко мають на тильному боці захисні покриття, різноманітні за складом і товщиною" [8, с. 46], це було не таке вже незвичне явище в українському мистецтві. Дослідниця наводить приклади як нанесення певних сумішей безпосередньо на полотняні й дерев'яні основи, так і створення захисних конвертів, зокрема, на згаданих іконах із Сумщини та Наддніпрянщини – це дошки, прибиті з тильного боку до рамної конструкції [8, іл. 61, 64, 66] ікон, написаних на полотні.

Полотно досліджуваної ікони вкрите щільною сумішшю (іл. В11), що накладена в два шари. Ймовірно, це суміш ґрунту, якогось в'язива та пташиного посліду. Дана дія була виконана для збереження та захисту полотна від грибків та шкідників різних видів.

Живописний шар написаний в багатошаровій олійній техніці із зафлейцьованою поверхнею, з використанням завершальних лесувань, досить тонко. Очевидно, що автор мав певну художню освіту й орієнтувався на засади академізму. Ця ікона відрізняється емоційним наповненням та піднесено-урочистим настроєм, і водночас – теплим «домашнім» настроєм, який створює у цілому теплий золотавий колорит. Обличчя овальні, з тонкими шляхетними рисами; прописані ніжно, вони миловидні та привітні, хоча й строгі (іл. В1). Ці риси притаманні саме українським образам – як іконам, так і професійному живопису.

### **3.2. Стан збереженості та його ймовірні причини**

Збереженість даної ікони не є задовільною. Не дивлячись на те, що в цілому зв'язок живописного шару з основою є доволі міцним, майже по всьому периметру та в окремих місцях центральної частини є дуже багато

нестабільних елементів, які потребують негайного реставраційного втручання. Це, в першу чергу, ділянки з порушеним зв'язком між основою та ґрунтом. Хоча відшарувань, здутин та сильного кракелюру не спостерігається на переважній частині живопису, однак по периметру, де живописна поверхня доторкається до рами, присутні повсюдні відшарування та втрати ґрунту разом з фарбою. Особливо це помітно на кутах. Осипання на цих ділянках є доволі активними. Причиною їх виникнення є те, що полотно доволі нестабільно прикріплено до рами гвіздками. В деяких місцях, а особливо по верхніх кутах, воно відірвалось та вільно звисає, в результаті ніщо не стримує рух полотна в цих місцях. Це є досить небезпечно для пам'ятки та її збереження.

Збереженість полотна є доволі хорошою, через захисний шар на звороті, проте на крайках присутні його втрати. Вони розташовані у місцях кріплення гвіздків; причиною їх виникнення, найімовірніше, є те, що корозія від старих цвяхів послабила полотно, зробила його ветхим та крихким, що спричинило утворення втрат.

Зворотній бік полотна вкрито щільним шаром захисного покриття, яке з часом стало занадто міцним та нееластичним (іл. В2). Ці фактори можуть досить негативно впливати на збереженість твору в подальшому. Можуть бути утворені брижі живописного шару, через стягнення полотняної основи.

Досить сильно постраждала сама рама, до якої твір прикріплено. Вона стала поживним середовищем для комах-ксилофагів, які знищили значну частину деревини зсередини, зробивши конструкцію слабкою та хиткою. Обидва нижні кути було втрачено через комах-ксилофагів двох різних видів, про що свідчать розміри льотних отворів та різні за структурою та кольором сліди життєдіяльності.

Також елементи кріплення та крючки з завісами вкриті корозією, що є доволі проблематично з естетичного та практичного погляду, вони потребують ретельної чистки (іл. В9).

Лакове покриття також від часу та побутування роботи стало більш темним та темним, що перешкоджає спогляданню роботи. Кольорова гама стала не такою впізнаваною та чистою.

Зважаючи на всі ці пошкодження та часові зміни, можна дійти висновку, що твір потребує негайного реставраційного втручання та приведення до експозиційного вигляду.

### **3.3. Консерваційно-реставраційні заходи**

Впродовж періоду реставрації ікони «Христос – Виноградна Лоза» з'являлися певні труднощі. Однозначно, ця робота не була легкою в виконанні та вимагала особливого підходу у формуванні плану консерваційно-реставраційних заходів. Керівником робіт був призначений викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА Максим Михайлович Сагайдак. При складанні плану робіт було враховано досвід кафедри у реставрації ікон з подібним кріпленням (про них йшлося у підрозділі 3.1.). У цих випадках було збережено первісну систему кріплення й захисних планок зі зворотного боку. Крім того, було враховано позитивну роль захисних покриттів на тильній стороні полотняних та дерев'яних основ.

Тому було прийнято відповідне рішення до ікони «Христос – Виноградна Лоза»: зберегти усі первісні частини, у тому числі захисне покриття, однак при цьому дотриматися норм і правил, що прийняті у музейній реставрації.

Одним з важких процесів, що потребували значних зусиль, стало доповнення втрат деревини (іл. В8). Було прийнято рішення доповнювати льотні отвори від жука-точильника тирсою на зворотному клеї. Перед будь-якою роботою з деревиною її слід було очистити від залишків бурового борошна та пило-брудових забруднень. Після цього йде обов'язковий в даному випадку процес просочення деревини. Весь периметр втрат тричі було просочено розчинами адгезиву Paraloid B-72 у етиловому спирті (96%) різної

концентрації (від слабкішої 2% до сильнішої – 5 та 8 %), що забезпечує консолідацію ослабленої деревини. Лише після достатнього зміцнення можна перейти до роботи з доповненням пустот та реконструкції відсутніх елементів, таких як нижні кути основи рами та значні втрати по периметру. В подальшому раму було очищено від усього стійкого накопичення бруду.

Після повного висихання доданих елементів їх було відшліфовано, покрито захисним та закріплюючим шаром та затоновано в тон рами.

Усі кріплення та завіси було окремо очищено механічним методом та лимонною кислотою, яку потім було нейтралізовано розчином харчової соди, в результаті чого була видалена корозія (іл. В10). Всі ці дії виконувалися за консультації старшого викладача кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Ірини Іванівни Ластовкіної. Усі очищені елементи було вміщено назад на свої місця в рамі для подальшого їх використання.

Полотно для подальшої роботи було розтягнуто на робочий підрамок та нанесено укріплювальну заклеюку на весь живописний шар (6% желатин з антисептиком Preventol). Всі ці дії було виконано для розрівняння деформацій полотна та подальшого дублювання окрайок, а головне – для відновлення зв'язку між основою, ґрунтом та фарбовим шаром.

Поки полотно було розтягнуте на робочий підрамок, було прийняте рішення про очищення звороту. Зважаючи на те, що "у практиці кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА прийнято два основних методи очищення зворотного боку творів на полотняній основі... для пом'якшення і водночас збільшення інтенсивності очищення вживають слиз із сім'ян льону... або густий (10–12%) крохмальний клейстер" [8, с. 52], та на висновок реставраційної ради, було прийняте рішення про повне очищення смужки завширшки в 3 см (іл. В11) по периметру країв полотна для подальшого монтування туди нових окрайок. Також було вирішено, що всю площу звороту, яка лишилась вкрита захисним шаром, слід очистити лише частково: потоншити шар бруду (іл. В6); в процесі потоншення було виявлено те, що його було нанесено в два шари.

Після проведення всіх операцій зі зворотом, було здубльовано крайки. Для цього спеціально дібрано полотно, що точно відповідало щільності плетива оригінального полотна; його було підготовлене до проклейки. Краї, що будуть безпосередньо приклеєні, були розсотані на 0,5 см завширшки з кожної смужки. Це було виконано для більш плавного переходу між доповненою частиною та оригіналом. Після проведення всіх підготовчих операцій, крайки було здубльовано на тваринний клей (8% желатин з додаванням пластифікатора – меду).

Наступним важливим етапом стало натягування ікони на експозиційний новий підрамоч, який було виготовлено за рекомендації реставраційної ради. Було встановлено, що кращим варіантом буде натяжка полотна на новий підрамоч, а вже потім – прикріплення його до відреставрованої рами. Перед процесом натягування з поверхні полотна було повністю видалено попередню заклею.

Коли роботу було остаточно закріплено та натягнуто, тоді вже розпочато новий процес – очищення поверхні живописного шару. Через те, що вона тьмяна та брудна було підібрано підходящий цій пам'ятці метод очистки.

Очистка поверхні мала в собі два етапи. Першим стало потоншення шару забруднень дистильованою водою. І хоч цей метод давав результат, проте його було не достатньо щоб очистити все. Тоді було підібрано спеціальну речовину, за допомогою якої було успішно видалено всі поверхневі забруднення.

Після проведення всіх операцій з лаковим покриттям було нанесено тонкий шар ґрунту, локально, в місцях втрат. Ці нашарування були підведені в рівень після висихання крейдяної маси та підшліфовані до потрібного стану.

Наступним кроком було виконано нанесення ізоляційного шару лаку. Це є необхідним для ізолювання ретушей та виявлення тону й кольору авторського живопису; завжди виконується перед тонуваннями втрат живопису. Цей процес став наступним. Всюди, де було підведено реставраційний ґрунт, було виконано реставраційні доповнення живописного

шару. Ретуш виконувалась акварельними фарбами, з умовним відтворенням втрат, світлішим за тоном у порівнянні з авторським живописом.

Після виконання усіх процесів настав час для нанесення захисного шару лакового покриття, щоб убезпечити живописний шар разом з новими тонуваннями від процесів побутування роботи в подальшому.

Монтування натягнутого на підрамок твору здійснено за допомогою кріпильних елементів. На поверхню, до якої безпосередньо прилягає живопис, наклеєно спеціальну фетрову стрічку, аби поверхня не торкалася дерева рами. Таким чином, досягнуто компромісу між двома вимогами: музейного зберігання у натягнутому вигляді, без доторкання до твердих поверхонь, а також збереження індивідуальних історичних особливостей твору, як-то кріплення до рами з дверцятами та наявності захисного покриття на зворотному боці. Наразі твір перебуває у стабільному стані й зберіг усі свої оригінальні частини.

Також при виконанні реставраційної роботи було виконано документування етапів, дослідження та фотофіксація. Дослідження були здійснені у невидимих зонах спектру: в УФ-флуоресценції (іл. В3) та ближній ІЧ ділянці (іл. В4). для досконалого вивчення структури твору. Також було проведено ретельне обстеження за допомогою USB-мікроскопа Sigeta Expert з подальшою фотофіксацією. Додатково до цього було проведено фотофіксацію твору до реставрації, в процесі реставрації та після всіх втручань. Усі названі дослідження виконані автором.

Окрім того, були відібрані мікропроби, які аналізувала доктор хімічних наук, доцент кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Маргарита Миколаївна Балакіна. Визначено, що ґрунт – клеє-крейдяний, з клеєм тваринного походження (традиційний склад для попередніх століть існування іконопису на дошках, однак не зовсім характерний для полотняних основ, оскільки він недостатньо еластичний). Серед пігментів фарбового шару виявлено свинцеве білило, кіновар, умбру, зелений сумішевий пігмент (берлінська блакить та жовтий залізооксидний пігмент, тобто жовта вохра). У

якості золотого пігменту на німбах використано мідну поталь. Усі перелічені пігменти є характерними для українського іконопису як на дошці, так і на полотні, і широко зустрічаються у XIX столітті. Щоправда, з другої половини століття входять в ужиток цинкові білила, стронціанова жовта, хром зелений та інші пігменти, яких тут не було знайдено. Однак використання замість золота або срібла більш дешевих заміників, таких як мідна поталь, є характерним явищем для більш пізнього періоду, другої половини XIX – початку XX століття.

### **Висновок до 3 розділу**

Техніка та технологія ікони «Христос – Виноградна лоза» дають підстави вважати її типовою для регіонів Наддніпрянщини та Сумщини другої половини XIX століття, на що вказують ікони на полотняних основах, які кріпляться аналогічним чином до рам із дверцятами, що мали від початку застосування. Результати лабораторних досліджень не протирічать датуванню твору XIX століттям.

З іншого боку, подібний тип кріплення до рами, а не до підрамка спричинив ряд пошкоджень основи, ґрунту й фарбового та покривного шарів. Незадовільному стану збереженості посприяли й невідповідні умови зберігання до надходження ікони до музею. Задля стабілізації стану збереженості як безпосереднього носія зображення, так і допоміжної конструкції було здійснено ряд консерваційно-реставраційних заходів. При цьому було враховано дві основні позиції:

1) вимоги, що висуваються до творів станкового живопису на полотняній основі. Задля забезпечення тривалого зберігання, твір натягнуто на розсувний підрамок музейного типу;

2) вимога збереження індивідуальних історичних особливостей, у даному разі – рами з дверцятами. Твір було монтовано на кріпильних

елементах, однак на поверхню, що прилягає до живопису, попередньо наклеєно фетрову стрічку, аби живопис не торкався деревини.

Дослідження, проведені до початку робіт та в їх процесі дозволили уточнити методики консерваційно-реставраційних втручань. У результаті твір набув стабільного стану, при цьому було виявлено його художньо-естетичні якості та збережено історичний, характерний для регіону походження Наддніпрянщини, спосіб кріплення. Було застосовано прийнятий у сучасній музейній реставрації принцип мінімально достатнього втручання, який є виправданим з точки зору збереження індивідуальних рис пам'яток українського іконопису.

## ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження, можна сформулювати наступні висновки:

1. Проаналізовано еволюцію та символіко-алегоричне значення іконографічного типу «Христос-Виноградна Лоза» у сакральному мистецтві та його безпосередній розвиток впродовж плину часу. З'ясовано, що зображення виноградної лози в європейському мистецтві набули поширення ще у перші століття існування християнства, хоча витoki їх лежать ще в античному мистецтві. Власне зображення Христа у євхаристійному та пасійному аспектах, що знайшли своє втілення у типі «Христос – Виноградна Лоза» або «Христос – Лоза Істинна» з'являються в грецькому мистецтві XVII століття. Виявлено та проаналізовано аналоги зображень «Христос – Виноградна Лоза» в українському сакральному мистецтві XVII–XVIII століть та виявлено основні види мистецтва, де зустрічається подібний мотив.

2. Вивчено техніку та технологію виконання ікони «Христос – Виноградна Лоза» з колекції Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради (місто Кропивницький) (інв. № Ж-736, вх. № НАОМА-3576), зокрема, особливості основи, ґрунту, фарбового шару та захисних покриттів. З'ясовано, що аналогічний тип кріплення до дерев'яної рами зустрічається в іконах, що походять з Наддніпрянщини та Сумщини (яка територіально межувала з Наддніпрянщиною з південного сходу). Усі вони датовані XIX століттям. Цьому датуванню не протирічить хімічний склад виявлених у досліджуваній іконі ґрунту й пігментів, хоча наявність мідної поталі у якості металевого пігменту може вказувати на другу половину XIX століття як час створення. Також співпадає спосіб захисту тильного боку ікон на полотняній основі, що був поширений у цей час. Рамні конструкції із зашкеленими дверцятами, до яких кріпляться полотняні основи, відповідають поширеним дерев'яним кіютам для ікон, написаних на дошках.

3. Проведено комплексне дослідження стану збереженості ікони «Христос – Виноградна Лоза» XIX ст. з колекції Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради. З'ясовано, що виявлені нами характерні пошкодження живописного шару й полотна основи можуть бути пов'язані зі способом кріплення полотна до рами, коли живопис щільно прилягав до деревини і не мав проміжної прокладки. Пошкодження деревини рами викликані діяльністю двох різновидів комах-ксилофагів, тож не виключено, що йдеться про вторинне зараження й додатково свідчить про неналежні умови зберігання пам'ятки.

4. Проаналізовано випадки реставрації аналогічних за технологією ікон у практиці українських реставраторів, а саме у практиці кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА. Підхід до реставрації аналогічних за походженням, часом створення та конструкцією ікон у 2010-х роках свідчить про намагання зберегти оригінальну рамну конструкцію та оригінальний спосіб кріплення й методів захисту основи зі звороту, водночас дотримуючися правил музейної консервації та реставрації.

5. На основі результатів дослідження ікони обґрунтовано вибір реставраційних методів і матеріалів, причому взято до уваги методи реставрацій творів схожого типу, що виконувались на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА. В результаті досягнуто розумного компромісу: полотняна основа, після усунення деформацій та відновлення зв'язку між основою, ґрунтом та фарбовим шаром та решти послідовних етапів була натягнута на розсувний підрамок, який прикріплено до рами, однак таким чином, щоб живопис не торкався поверхні деревини, а спирався на м'яку фетрову стрічку. Таким чином, дана програма сформульована й втілена відповідно до сучасних принципів консервації та реставрації, з урахуванням збереження оригінальної системи кріплення та захисту зворотного боку полотняної основи.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Косів Р. М. «Спас-Виноградна Лоза» : ікони зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького ; Свічадо, 2016. 88 с. : іл.
2. Коритнянська В., Боровська Ж., Данилюк Г. Комплексне дослідження, атрибуція та реставрація ікон зі збірки Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради. Волинська ікона: дослідження та реставрація : науковий збірник. 2021. Вип. 28 : матеріали XXVIII міжнародної наукової конференції (м. Луцьк, 21–22 жовтня 2021 р.). Луцьк, 2021. С. 90–96.
3. Рішняк О. Б. Пати́на в часових трансформаціях творів мистецтва як матеріальна ознака минулого. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. 2020. № 1. С. 93–97.
4. Хребтенко М. С. Іконопис Лівобережної України та Київщини другої половини XVII — першої половини XVIII ст.: особливості техніки, технології та реставрації : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021. 323 с.
5. Хребтенко М. С. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури [Вх. НАОМА-2139]. Київ : НАОМА, 2014. 13 с. Архів кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА.
6. Teixeira A. C. Canvas support impregnation materials and techniques: a study of Portuguese painting and its conservation issues. CeROArt : Conservation, Exposition, Restauration d'Objets d'Art. 2016. Vol. 5.
7. Schwarz C., McClure I., Coddington J. (eds.). Conserving Canvas. Los Angeles : Getty Conservation Institute, 2023. 432 p.
8. Тимченко Т. Методи захисту основ станкового живопису (історія та сучасні технології). Київ, 2015. 96 с.
9. Stoner J. H., Rushfield R. A. (eds.). Conservation of Easel Paintings : 2nd ed. London ; New York : Routledge, 2021. 889 p.
10. Reifsnnyder J. Conservation of Easel Paintings. 2020. P. 163.

- 11.Сивак В. «Христос – виноградна лоза»: українські іконографічні інтерпретації XVII–XVIII ст. Народознавчі зошити. 2009. № 3–4. С. 337–343.
- 12.Дем'янчук А. Л. Ранньохристиянські символи Ісуса Христа та їх значення // Cultural Studies and Art: European Development Direction : Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Riga, Latvia, July 16–17, 2021). Riga : Baltija Publishing, 2021. С. 130–134.
- 13.В. С. J. A. The True Vine. The Wesleyan-Methodist Magazine. 1868. Vol. XIV (Fifth Series).
- 14.Cehan A.-M., Gheorghiu C.-C. The Symbol of Grapevine in the Architecture of the Sacred Space. Lucrări Științifice USAMV Iași, Seria Horticultură. 2014. Vol. 57, No. 1. P. 265–270.
- 15.THE MET. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/463684> (дата звернення: 05.05.2026 р.).
- 16.ДЕРЖАВНИЙ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ЗАПОВІДНИК ОСТРОГА. URL: <https://ostrohcastle.com.ua/pl/catalog/nevidomyj-hudozhnyk-dr-chv-hviii-st-ne-piznishe-1720-roku-ikona-isus-z-vynogradnoyu-lozoyu> (дата звернення: 17.05.2026 р.).
- 17.MUSEI VATICANI. URL: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/sarcofago-dei-tre-pastori.html> (дата звернення: 16.04.2026 р.).
- 18.Getty Images. URL: <https://www.gettyimages.com/photos/catacomb-paintings> (дата звернення: 11.05.2026).
- 19.True Vine. Wikipedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/True\\_Vine](https://en.wikipedia.org/wiki/True_Vine) (дата звернення: 05.03.2026 р.)
- 20.DENVERartMUSEUM. URL: <https://www.denverartmuseum.org/en/object/2015.570> (дата звернення: 17.04.2026 р.)

## ДОДАТКИ

*Додаток А***АНАЛОГИ ІКОНИ «ХРИСТОС- ВИНОГРАДНА ЛОЗА»**

## Перелік ілюстрацій

Лл. А1. «Христос у точилі». Україна, ХІХ ст. Полотно, олія, 98x68 (зображення), 106,5x76,5 (дерев'яне обрамлення). Музей мистецтв Кіровоградської обласної ради. // Архів кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА. Фото після реставрації.

Лл. А2. Богоматір «Неопалима Купина». 1890 р. Україна, Сумщина. Полотно, олія, 80x59 (зображення), 96,2x74,2x5 (дерев'яне обрамлення). Національний музей народної архітектури та побуту України. // Архів кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА. Фото після реставрації.

Лл. А3. «Спас – Виноградна Лоза», кін. ХVІІІ ст. Приватна колекція. Дошка, олія, 89x52 см. // Косів Р. М. «Спас-Виноградна Лоза» : ікони зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів; Свічадо, 2016. С. 25, іл. 33.

Лл. А4. «Спас – Виноградна Лоза», 1730-ті рр. Дошка, олія, сріблення, 59,2x42x2,2 (малярське поле), 64,2x48x8,5 (рама). Національний музей у Львові // Косів Р. М. «Спас-Виноградна Лоза» : ікони зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів; Свічадо, 2016. с. 39, 67.

Лл. А5. «Спас – Виноградна Лоза», гравюра з «Акафістів», Київ, 1674 р. // Косів Р. М. «Спас-Виноградна Лоза» : ікони зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів; Свічадо, 2016. С. 7.

Лл. А6. «Христос-Дитина витискає євхаристійне вино у чашу». Бл. 1500 р. Південні Нідерланди. Вовна, шовк, металеві нитки, тканиня. 50,5x46 см. Музей мистецтв Метрополітен, Нью Йорк (США). // THE MET. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/463684> (дата звернення: 05.05.2026 р.).

Лл. А7. «Спас – Виноградна Лоза». Друга половина ХVІІ ст., с. Монастирка Львівської обл. Дошка, темпера, олія, сріблення, 56,5x41,5x1,8

(малярське поле), 71x56,8x6,5 (рама). Національний музей у Львові // Косів Р. М. «Спас-Виноградна Лоза» : ікони зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів; Свічадо, 2016. С. 32, 60.

Рис. А8. «Христос – Виноградна Лоза». Не пізніше 1720 р. Волинь. // ДЕРЖАВНИЙ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ЗАПОВІДНИК ОСТРОГА. URL: <https://ostrohcastle.com.ua/pl/catalog/nevidomyj-hudozhnyk-dr-chv-hviii-st-ne-piznishe-1720-roku-ikona-isus-z-vynogradnoyu-lozoyu> (дата звернення: 17.05.2026 р.).

Лл. А9. Саркофаг із трьома пастухами. IV ст., Рим. Мармур. Ватиканські музеї. Музей Піо-Крістіано. // MVSEI VATICANI. URL: [https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/sarcofago-\\_dei-tre-pastori.html](https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/sarcofago-_dei-tre-pastori.html) (дата звернення: 16.04.2026 р.).

Лл. А10. Іоанн Хреститель. Дерево, поліхромний розпис. XVII ст. Інтер'єр церкви Санта-Агата в Квежі. // Cehan A.-M., Gheorghită C.-C. The Symbol of Grapevine in the Architecture of the Sacred Space. *Lucrări Științifice USAMV Iași, Seria Horticultură*. 2014. Vol. 57, No. 1. P. 269.

Лл. А11. «Христос – Виноградна Лоза». 1730–1740-ві рр. Дошка, темпера, олія, гравіювання, сріблення. Музей волинської ікони, Луцьк. // Косів Р. М. «Спас-Виноградна Лоза» : ікони зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів; Свічадо, 2016. С. 14.

Лл. А12. Прозора ваза з фруктами і птах. Деталь фрески поховання Клодіуса Гермеса, 125-140 рр., Катакомби Св. Себастьяна, Рим. Італія, 2 ст. (Photo by DeAgostini/Getty Images) // Getty Images. URL: <https://www.gettyimages.com/photos/catacomb-paintings> (дата звернення: 11.05.2026).

Лл. А13. «Христос в оточенні виноградної лози». Чаша Антіоха. VI ст. Срібло, золочення. Музей мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк, США. // Косів Р. М. «Спас-Виноградна Лоза» : ікони зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів; Свічадо, 2016. С. 5.

Іл. А14. Акотантос, Ангелос. Греція. «Христос – Виноградна Лоза». 1425–1457 рр. // True Vine. Wikipedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/True\\_Vine](https://en.wikipedia.org/wiki/True_Vine) (дата звернення: 05.03.2026 р.)

Іл. А15. Москос, Леос. Греція. «Христос – Лоза Істинна». XVII ст. // True Vine. Wikipedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/True\\_Vine](https://en.wikipedia.org/wiki/True_Vine) (дата звернення: 05.03.2026 р.)

Іл. А16. Кореа, Хуан. Мексика. «Алегорія Євхаристії». 1690-1700-ті рр. Полотно, олія. Музей мистецтв. Денвер (Колорадо, США). // DENVERartMUSEUM. URL: <https://www.denverartmuseum.org/en/object/2015.570> (дата звернення: 17.04.2026 р.)

Іл. А17. «Спас – Виноградна Лоза». Кінець 1690-х (?) рр. Стінопис південної стіни бабинця дерев'яної церкви Св. Миколая у Городку (Львівська обл.). Не збереглася. Фото з фототеки Національного музею у Львові // Косів Р. М. «Спас-Виноградна Лоза» : ікони зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів; Свічадо, 2016. С. 9.



Іл. А1. «Христос у точилі». Україна, ХІХ ст. Полотно, олія, 98х68 (зображення), 106,5х76,5 (дерев'яне обрамлення). Музей мистецтв Кіровоградської обласної ради.



Іл. А2. Богоматір «Неопалима Купина». 1890 р. Україна, Сумщина.  
 Полотно, олія, 80х59 (зображення), 96,2х74,2х5 (дерев'яне обрамлення).  
 Національний музей народної архітектури та побуту України.



Іл. АЗ. «Спас – Виноградна Лоза», кін. XVIII ст. Приватна колекція.  
Дошка, олія, 89х52 см. [1, с. 25, іл. 33].



Іл. А4. «Спас – Виноградна Лоза», 1730-ті рр. Дошка, олія, сріблення, 59,2x42x2,2 (малювальне поле), 64,2x48x8,5 (рама). Національний музей у Львові [1, с. 39, 67].



Іл. А5. «Спас – Виноградна Лоза», гравюра з «Акафістів», Київ, 1674 р.  
[1, с. 7].



Л. А6. «Христос-Дитина витискає євхаристійне вино у чашу». Бл. 1500 р. Південні Нідерланди. Вовна, шовк, металеві нитки, тканиня. 50,5х46 см. Музей мистецтв Метрополітен, Нью Йорк (США).



Іл. А7. «Спас – Виноградна Лоза». Друга половина XVII ст., с. Монастирка Львівської обл. Дошка, темпера, олія, сріблення, 56,5x41,5x1,8 (малювальне поле), 71x56,8x6,5 (рама). Національний музей у Львові [1, С. 32, 60].



Рис.А8. «Христос – Виноградна Лоза». Не пізніше 1720 р. Волинь.  
ДЕРЖАВНИЙ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ЗАПОВІДНИК ОСТРОГА.



Іл. А9. Саркофаг із трьома пастухами. IV ст., Рим. Мармур. Ватиканські музеї. Музей Піо-Крістіано.



Іл. А10. Іоанн Хреститель. Дерево, поліхромний розпис. XVII ст. Інтер'єр церкви Санта-Агата в Квежі [14].



Іл. А11. «Христос – Виноградна Лоза». 1730–1740-ві рр. Дошка, темпера, олія, гравіювання, сріблення. Музей волинської ікони, Луцьк [1, с. 14].



Іл. А12. Прозора ваза з фруктами і птах. Деталь фрески поховання Клодіуса Гермеса, 125-140 рр., Катакомби Св. Себастьяна, Рим. Італія, 2 ст. (Photo by DeAgostini/Getty Images)



Іл. А13. «Христос в оточенні виноградної лози». Чаша Антіоха. VI ст. Срібло, золочення. Музей мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк, США [1, с.5].





Іл. А15. Москос, Леос. Греція. «Христос – Лоза Істинна». XVII ст.



Іл. А16. Кореа, Хуан. Мексика. «Алегорія Євхаристії». 1690-1700-ті рр.  
Полотно, олія. Музей мистецтв. Денвер (Колорадо, США).



Іл. А17. «Спас – Виноградна Лоза». Кінець 1690-х (?) рр. Стінопис південної стіни бабинця дерев'яної церкви Св. Миколая у Городку (Львівська обл.). Не збереглася. Фото з фототеки Національного музею у Львові [1, с. 9].

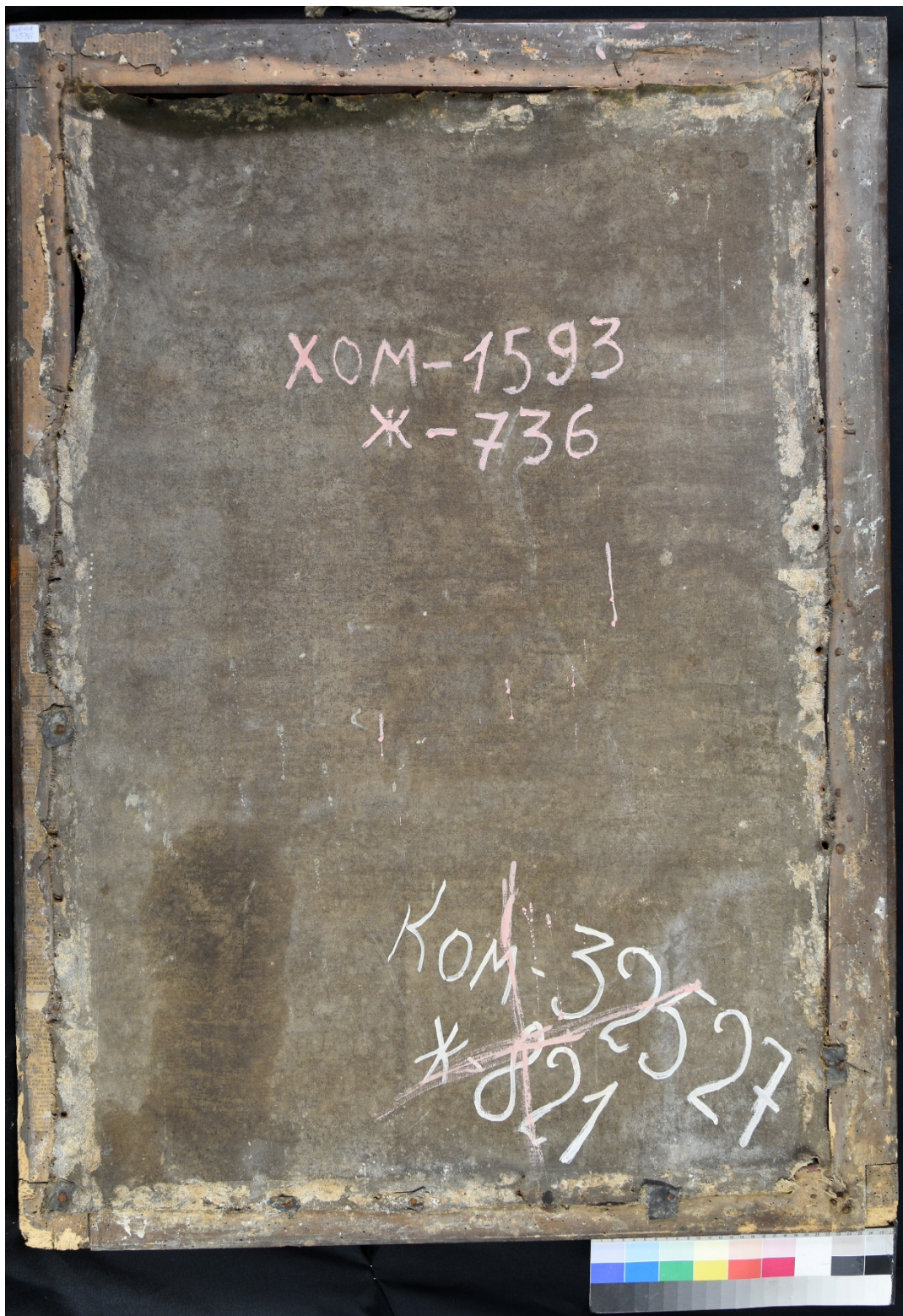
*Додаток В*

**РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ «ХРИСТОС- ВІНОГРАДНА ЛОЗА» ХІХ СТ,  
З КОЛЕКЦІЇ КІРОВОГРАДСЬКОГО ОБЛАСНОГО  
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ**



Іл. В1. Лицевий бік загальний вигляд до реставрації (у бічному освітленні).

Фото К.Здор.



Іл. В2. Зворотній бік загальний вигляд до реставрації. Фото К.Здор.



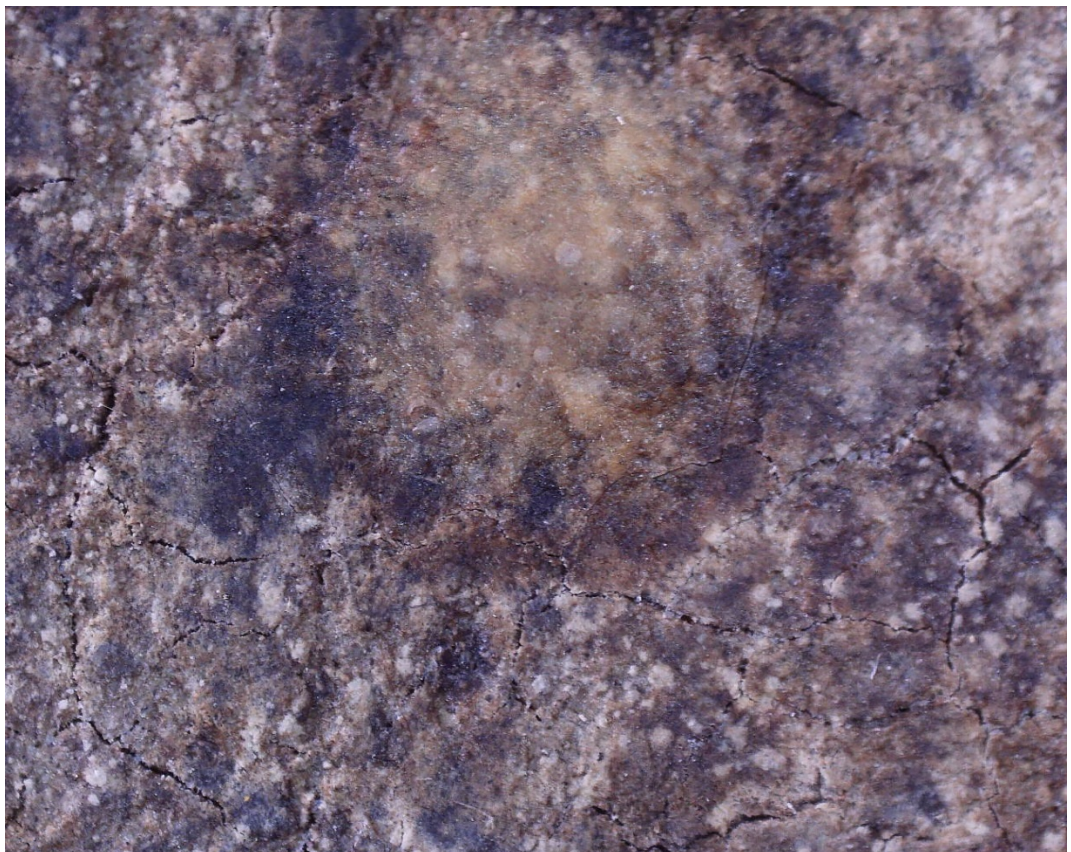
Іл. ВЗ. Лицевий бік загальний вигляд в УФ-флуоресценції. Фото К.Здор.



Іл. В4. Лицевий бік загальний вигляд в ближніх ІЧ-променях. Фото К.Здор.



Іл. В5. Мікроснімок №1: Повністю очищене від захисного шару полотно.  
Фото К.Здор.



Іл. В6. Мікроснімок №2: захисний шар звороту полотна. Фото К.Здор.



Іл. В7. Кріплення для скла на внутрішній частині дверцят рами. Фото  
К.Здор.



Іл. В8. Рама після реставрації, лицевий бік. Фото К.Здор.



Іл. В9. Кріплення до реставрації. Фото К.Здор.



Іл. В10. Кріплення після реставрації. Фото К.Здор.



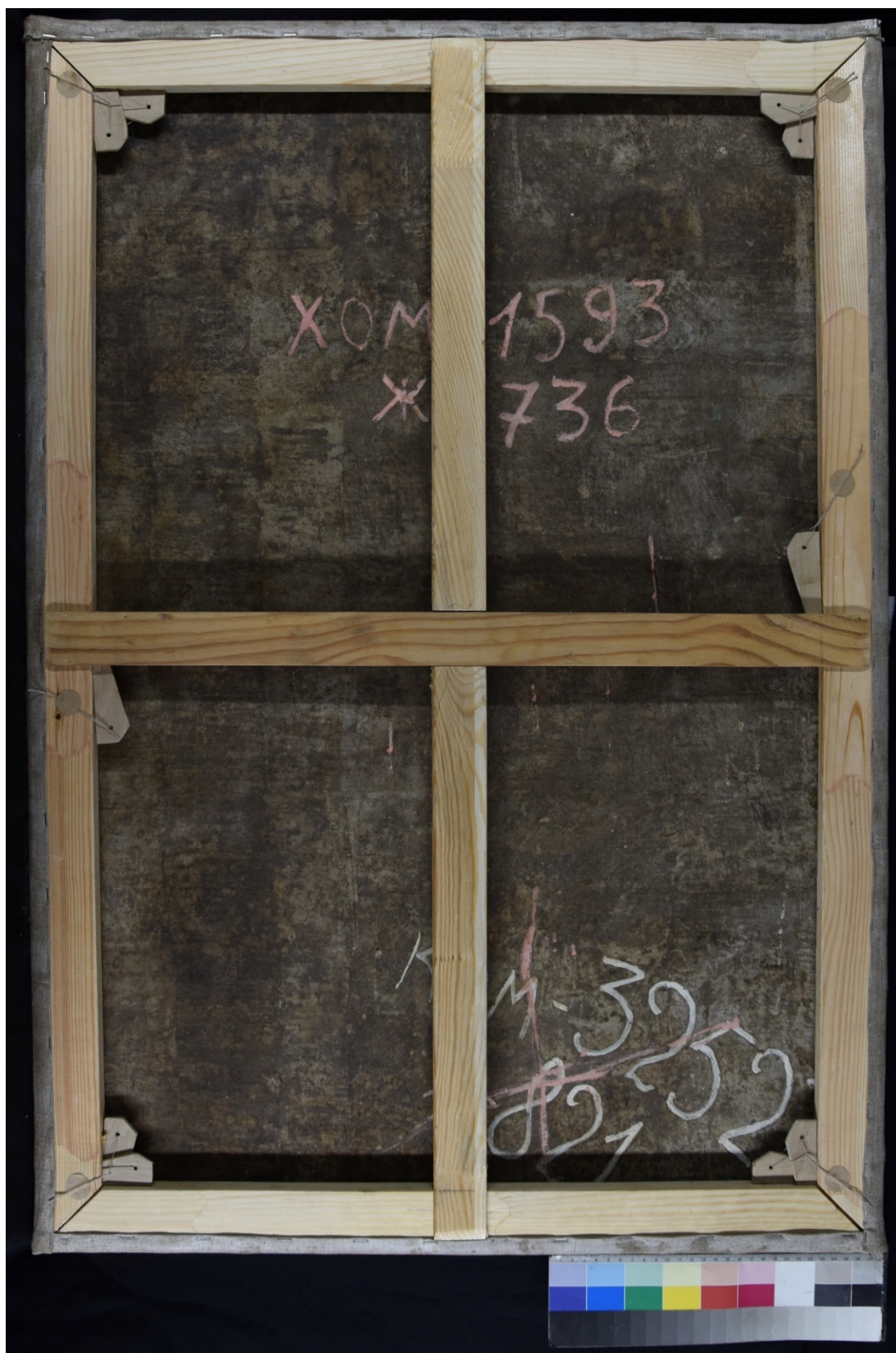
Іл. В11. Зворотній бік після усунення деформацій, відновлення зв'язку між основою і ґрунтом, потоншення захисного шару. Фото К.Здор.



Іл. В12. Лицевий бік після натяжки на новий підрамнок. Фото К.Здор.



Іл. В13. Лицевий бік після реставрації. Фото К.Здор.



Іл. В14. Зворотній бік після реставрації. Фото К.Здор.