

Antique type forms in early Ukrainian Cyrillic printed books of the late 16th – early 17th centuries

Ihor Dudnyk

Annotation. Books printed in the Cyrillic alphabet in Ukraine between the 16th and the first half of the 18th century mainly used half-running/cursive types. Running types appeared occasionally, and cursive letters of some types had signs of ornate lettering. These four types of the Cyrillic alphabet stem from manuscripts and were not the only possible options in the Ukrainian type of early printed books. In the last quarter of the 16th and the early 17th century when the Ukrainian printed type was developed, in the period of search and experimentation, unexpected though interesting solutions were found, one of which was the use of antique type forms along with the Cyrillic alphabet.

In our opinion, the use of the antique type in early Cyrillic printed books was not “an attempt to reform the Church Slavonic Cyrillic type”, as was stated by M. Kyselov and Ya. Zapasko. The use of the antique type was rather one of the components of consistent introduction of the concept aimed to bring the Slavonic language to the same level as Latin and Greek. As we know, this issue was raised by Piotr Skarga in his work “On the Unity of God’s Church”, in which the author denied the Slavonic language the right to equal with Greek and Latin.

In which early Cyrillic printed books of the late 16th – early 17th centuries were antique types used? How often? In which language? How did antique types interact with the half-running/cursive type forms? The aim of this article is to answer these questions.

Virtually each of the four Ukrainian printing houses of that time used antique types. Whereas the Ostrog printing house used antique types as cursive letters of the Greek type, the Lviv Fraternity and Balabanovo printing houses sometimes used antique types with Cyrillic lower-case types.

The manner of typing headers and chapter names in lower-case letters of the Greek antique type, but in the Old Ukrainian language, was also common, especially in the Lviv Fraternity printing house. It means that it is not correct to view the antique type of early Cyrillic printed books only as part of the Greek type.

On the other hand, it is not correct to call these cases as a “forerunner of the civil reform” because Cyrillic letters were not modified, but were used along with antique types in their traditional form. It seems more appropriate to follow the hypothesis of an increase in the status of the Slavonic language through its approximation to Greek, which is suggested by the name of one of Lviv publications, “A Grammar of the Pleasantly-Spoken Hellenic-Slavonic Language”.

The use of antique types in early Cyrillic books issued in Ukraine in the late 16th – early 17th century was not episodic, but it hardly influenced the script of Cyrillic letters. This influence is somewhat visible in some types of Lviv and Vilna publications of the 1610s and 1630s, but, unlike the later Russian “civil reform”, it was not voluntarist destruction of the script of Cyrillic letters in favor of the then Dutch antique type. The co-existence and mutual influence of antique and traditional Cyrillic forms was natural and evolution-based, though sometimes tinged with ideology.

Key words: early printed books, type, antique type, Cyrillic alphabet, Latin type, Greek type.

УДК 75.046.3:27-526.62]:069.444

Маргарита Хребтенко

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА

Науковий керівник доцент Т. Р. Тимченко

Дослідження та реставрація ікони «Богородиця з немовлям» з НМНАПУ як приклад «віртуального» розкриття пам'ятки зі складною стратиграфією

Анотація. Стаття присвячена проблемам дослідження та реставрації пам'яток іконопису, що містять кілька різночасових шарів живопису. На прикладі ікони «Богородиця з немовлям» з колекції НМНАПУ описано спосіб «віртуального» розкриття і всебічного дослідження пам'ятки для виявлення техніко-технологічних особливостей та уточнення атрибуції без порушення її структури.

Ключові слова: реставрація, консервація, розкриття, стратиграфія, іконопис, перемальовання, поновлення, техніко-технологічні дослідження, рентгенографія, Богородиця Києво-Братська, ікона «Богородиця з немовлям».

Постановка проблеми. В реставраційній практиці доволі часто трапляються ікони, що містять декілька шарів різночасових зображень: коли під верхнім видимим шаром живопису виявляється ще один (або більше), більш давній шар. Часто обидва шари мають значну художньо-естетичну та історичну цінність. Тоді перед реставраторами постає проблема – як зберегти більш пізній за часом шар живопису і водночас отримати максимум інформації про первинне зображення? У статті наведено приклад «віртуального» розкриття як один з можливих шляхів вивчення пам'ятки.

Актуальність дослідження визна-

чається тим, що твори іконопису, як це склалося упродовж тривалого періоду їхнього побутування, час від часу піддавались повному перемальованню (поновленню), адже коли первісний живопис руйнувався – водночас руйнувався й образ, а, отже, ікона втрачала свою функцію – слугувати «містком» між вірянином і святим. Практика суцільного перемальовання, або за давньою церковною термінологією «поновлення», була дуже поширена. Основні прийоми реставрації почали розвиватись лише у XVII–XVIII ст., а остаточно сформувались у XX ст. Отже, ікон із суцільним перемальованням у музейному фонді

Україні є доволі багато, і проблема їхнього вивчення є досить актуальною.

Зв'язок роботи з науковими і практичними завданнями. Робота є частиною дослідження техніко-технологічних особливостей та реставрації іконопису Лівобережної України та Київщини др. пол. XVII – пер. пол. XVIII ст. і може слугувати зразком обережного виваженого підходу до проблем реставрації творів з перемальованням, та прикладом комплексного дослідження подібних пам'яток іконопису.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значенню і можливостям застосування різних оптико-фізичних і фізико-хімічних методів дослідження для вивчення стану пам'яток станкового живопису та їхніх техніко-технологічних особливостей присвячено праці Ю. Гренберга [3], [4]. Варто згадати посібник під редакцією В. Філатова «Реставрація произведений русской иконописи» [7], що містить відомості з технології іконопису та опис методик реставрації. Про застосування спеціальних методів для дослідження техніки й технології російського іконопису, зокрема вивчення підготовчого малюнка, йдеться у працях А. Яковлевої [10], [11], І. Шаліної [9]. Історії послідовності розвитку реставрації давньоруського іконопису та її принципів від поновлення до наукового ставлення до пам'яток, а також теорії реставрації присвячені праці Ю. Боброва [1], [2]. Серед українських дослідників питанню теоретичних проблем реставрації присвячена стаття В. Цитовича «Реставрація: між

парадигмою і теорією» [8], в якій проаналізовані підходи до проблеми розкриття пам'ятки, зокрема введення поняття віртуального розкриття. Відомості щодо ікони «Богородиці Києво-Братської» містяться в статтях Л. Міляєвої [5] та Н. Пархоменко [6].

Новизна наукового дослідження полягає в застосуванні комплексного підходу, тобто поєднанні доступних оптико-фізичних та фізико-хімічних методів, стилістичного й іконографічного аналізу та реставраційного методу дослідження у процесі вивчення твору українського іконопису зі складною стратиграфією, що містить шари живопису кінця XVII, XVIII та XIX ст. Автором проведено комплексне дослідження ікони з колекції НМНАПУ і на його основі запропоновано нову атрибуцію. Під час роботи було застосовано поєднання рентенографічного дослідження та комп'ютерної обробки фотографій для здійснення віртуального розкриття пам'ятки.

Виклад основного матеріалу. Найявністю на іконі кількох живописних шарів пов'язана з поширеною ще з давніх часів церковною практикою «поновлення» ікон. Ставлення до пам'ятки впливає з розуміння її цінності. Як елемент церковного культу ікона, насамперед, мала виконувати функцію образу для здійснення молитви. Цінним вважався той сакральний зміст, який вона містила, а отже зображення мало бути цілісним, зрозумілим і безперешкодно сприйматися глядачем. Відтак, упродовж віків ікони, на яких було пошкоджено фарбовий шар або

потемніла оліфа, «поновлювали» шляхом нанесення нового живописного шару – перемальовання¹.

Також популярним було «виправлення недоліків» первинного зображення відповідно до особистих смаків замовника та нових естетичних уподобань епохи. Перемальовання могло бути частковим (перекривати окремі деталі зображення) або суцільним (на всю поверхню твору), зі збереженням первинного сюжету і композиції чи з повною зміною їх. Його могли наносити безпосередньо поверх первинного твору або з попереднім перегрунтуванням поверхні. Траплялись випадки, коли автентичний живопис жорстко промивали, а здуття левкасу з фарбовим шаром зрізали ножом. З розвитком реставраційної справи, а особливо з розвитком теорії реставрації у XX ст., прийшли до того, що на сьогоднішній день найвищою цінністю пам'ятки визнано її автентичність. Прописування, перемальовання та довільні реконструкції втрачених частин неприпустимі. Тому сучасні реставраційні методики спрямовані на виявлення автентичних первісних частин та збереження їх, разом з історично цінними пізнішими реставраційної практики до творів, нашаруваннями. У сучасній реставраційній

практиці до творів, що мають суцільні перемальовання застосовують кілька підходів:

1. Консервація усіх шарів і збереження їх недоторканими залишає розташування шарів у тому вигляді, в якому вони дійшли до нашого часу. Але в цьому випадку первинний живопис залишається прихованим під перемальованням. Консервація є необхідним втручанням для збереження пам'ятки та першим і обов'язковим етапом для будь-якої обраної методики реставрації.

2.² Розкриття – виявляє приховане під записом автентичне зображення. Розрізняють віртуальне і реальне розкриття. Віртуальне – передбачає умовне «проникнення» крізь шари перемальовання за допомогою спеціальних лабораторних досліджень без порушення структури пам'ятки. Реальне – пов'язане з розм'якшенням «запису» розчинником та подальшим його вилученням. Так само реальне розкриття поділяють на часткове, повне зі знищенням верхніх неавторських шарів живопису і повне з їхнім збереженням [8].

При частковому розкритті видаляється і частина перемальовання. До нього відноситься метод фрагментаризації – коли пізній шар живопису

² До процесів розкриття належить видалення з поверхні твору поверхневих забруднень, видалення, потоншення або вирівнювання покривного шару, а також видалення пізніх, неавторських фарбових шарів. Саме про останній випадок йдеться в даному разі.

¹ Перемальовання ще називають словом запис (кальковано з російської мови) – пізній неавторський фарбовий шар, що знаходиться поверх первинного живопису і перебиває його повністю або частково.

залишають у місцях втрат первинного (за умови, що ком-позиція і сюжет співпадають). Класичним прикладом застосування цього методу є ікона «Богоматір Вишгородська-Володимирська» (XII ст., зберігається у Державній Третьяковській галереї, м. Москва, РФ).

При повному розкритті зі знищенням перемальовання його буде невідворотно втрачено. Тому цей метод застосовується лише тоді, коли перемальовання визнають як такі, що не мають художньої чи історичної цінності.

До повного розкриття зі збереженням перемальовання належить метод розшарування: верхній пізній шар живопису відшаровують і переносять на нову основу. Такий підхід можна вважати найбільш прийнятним, коли обидва шари мають значну художньо-естетичну та історичну цінність. Але реально на практиці застосування цього методу не завжди є можливим, не зважаючи на те, що вдосконалення способів розшарування живопису продовжується. Розшарування буває успішним у тих випадках, коли між шарами живопису є проміжний шар захисного покриття нижнього живопису (лак або оліфа) – за його відсутності проведення операції з розшарування суттєво ускладнюється, а часом взагалі є неможливим. До того ж, у багатьох випадках внаслідок оголення автентичних частин порушується стабільний, сформований упродовж десятиліть чи століть стан пам'ятки; розкриття підвищує чутливість пам'ятки до умов зберігання та посилює руйнівні процеси в її структурі [8, с. 43].

Логічно постає питання: «Як отримати максимум інформації про первинне зображення?». В таких випадках реставрація з комплексом притаманних їй техніко-технологічних досліджень сама стає специфічним методом дослідження пам'ятки та може допомогти у вирішенні цього питання. Сучасні дослідники вважають, що у певних випадках варто обмежитися розкриттям віртуальним, тобто всебічно дослідити прихований від глядача первісний шар живопису, щоб можна було зробити висновки про його характер.

Прикладом пам'ятки, що містить на собі кілька різночасових нашарувань є ікона «Богородиця з немовлям» (інв. номер Ж-1598 Кв-575/129) з колекції Національного музею народної архітектури та побуту України. Її реставрація та дослідження були проведені на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА у 2013–2014 роках.

Стратиграфія ікони виявилась досить непростюю. Верхній фарбовий шар ікони має великі втрати в центральній, семантично важливій частині – на обличчі Богородиці, крізь які можна побачити підготовчий малюнок та залишки позолоти первинного, більш давнього шару. Крім того, є часткові перемальовання на тлі ікони, ще пізніші за часом.

Зважаючи на високий художній рівень виконання верхнього, пізнього живопису, видалення його заради розкриття залишків нижнього зображення було відхилено. Варіант розшарування визнано в даному випадку недоцільним через

незадовільний стан первісного живопису і, як зазначалося вище, втрати фарбового шару в семантично важливій частині як верхнього, так і нижнього шарів. Також цей процес дуже складний, тривалий і являє собою радикальне втручання в структуру пам'ятки, що небезпечно для обох шарів живопису. Тому як провідний напрямок роботи було обрано саме консервацію з мінімальним втручанням у структуру пам'ятки зі збереженням всіх різночасових нашарувань як таких, що не спотворюють її зовнішнього вигляду.

Одне з головних завдань – уточнення атрибуції ікони (визначення датовання, іконо-графічного типу та регіону походження). Для того, щоб встановити дійсний стан збереженості та порядок залягання живописних шарів, а також характер зображень, було застосовано комплексний підхід. Під час дослідження та реставрації здійснено низку техніко-технологічних досліджень, що включали: вивчення поверхні ікони неозброєним оком та під мікроскопом, дослідження взятих для цього проб (мікрохімічний та стратиграфічний аналіз), а також спеціальні методи зйомки у невидимих зонах спектру – ультрафіолетовій та рентгенівській. Стилiстичний та іконографічний аналіз базувався на порівнянні збережених решток зображення з аналогами – творами українського та світового православного іконопису.

Верхній шар живопису є перемальованням. Його виконано олійними фарбами по світло-сірому емульсійному ґрунту (визначено за допомогою мікрохімічного аналізу,

виконавець – канд. хім. наук, доцент М. М. Балакіна), який нанесений частково поверх нижнього живопису, а частково – прямо на дошці, в місцях втрат нижнього живопису і ґрунту. Фарбовий шар перемальовання щільний, рівномірний, в цілому гладенький, але з потовщенням шару в місцях білильних навантажень (обличчя, руки, білий хітон немовляти та світла частина гіматію, стопа). Мазок згладжений, виражений слабо, окрім зображення складок білої тканини. Були використані такі пігменти: свинцеві білила, вохра, умбра, кіновар, темно-червоний типу капут-мортууму, берлінська лазур. Декор на одязі Богородиці виконаний двійником (золото й срібло), покладеним «по-сірому», з подальшим продряпуванням орнаментів та імітації фарбами коштовного каміння (прийом, характерний для XVIII ст., хоча й децю спрощений). Окрім того, цей шар живопису також зазнав поновлення, але часткового: тло було прописане тонким шаром олійної фарби (про що свідчать нерівномірні заходи блакитно-рожевої фарби на одяг та німби).

Представлене поясне зображення Богородиці з немовлям на правій руці належить до іконографічного типу «Богородиця Єлеуса». Постаць Богородиці зображена фронтально, голова розвернена на $\frac{3}{4}$ і трохи нахилена вліво. Вона одягнена у синю туніку та червоний мафорій, прикрашені золотим орнаментальним декором. Лівою рукою Богородиця тримає немовля, а праву руку підняла до грудей і ніби вказує на маленького



Ікона «Богородиця з немовлям» з колекції НМНАПУ після реставрації

Ісуса, одночасно притискаючи його до себе. Погляд її звернений на глядача. Постаць дитини зображена у профіль, а усміхнене обличчя розвернуте на $\frac{3}{4}$. Дитя має русяве хвилясте волосся, одяг – білий хітон і жовто-рожевий гіматій; воно горнеться до матері, притискається щокою до щоки, обіймає її шию правою рукою, а лівою торкається мафорію. Сцена сповнена ніжності й ліризму. У музеї ікона датована XIX ст., але за своєю стилістикою, манерою письма, архаїчними для XIX ст., вона близька до барокових ікон. Отже, на нашу думку, її датування можна віднести до кінця XVIII – початку XIX століття.

Основа ікони складається з двох дощок листяної породи, з'єднаних по вертикалі. Розмір іконного щита досить великий – 90x60 см, ймовірно, ікона походить з намісного ряду іконостаса. Зі зворотного боку добре помітні сліди обробки деревини скобелем. Шпуги врізні наскрізного типу, з деревини листяної породи. Вздовж шва з'єднання дощок основи подекуди є залишки клею та щетинного ворсу чорного кольору, що мали відігравати роль додаткового скріплювального елемента. Очевидно, формат ікони було змінено, про що свідчать нерівні краї дошки, зарубки та залишки клею і ворсу на правому торці (ймовірно, тут кріпилася ще одна дошка), стоншені шпуги, занадто мала відстань від краю до шпуги, обрізана верхня частина німбу Богородиці, дуже близьке розташування до краю літер, частково обрізаних; композиційно зображення ніби «втиснуте» у формат, з правого боку частина руки Богородиці також

обрізана. Зворотний бік ікони вкритий шаром червоно-коричневої фарби (більш пізнім). З лицевого боку вставлені сім дерев'яних цвяхів (можливо, ними кріпилися до ікони шати). У верхній частині ікони є втрата, в якій проглядається щетинний ворс та клей – ймовірно, тут був сучок.

Про нижнє первинне зображення можна судити здебільшого за підготовчим малюнком, що проглядається крізь великі втрати верхнього шару живопису і ґрунту на обличчі, руці Богородиці, а також дрібніші по всій поверхні твору. Малюнок виконаний пензлем, рідкою чорною фарбою (за результатом мікрохімічного аналізу – клейова вугільна чорна) по білому клейово-крейдяному ґрунту. Виконаний легко, впевнено, артистично, що свідчить про високий рівень майстерності іконописця. Саме добре збережений підготовчий малюнок робить ікону з НМНАПУ унікальною і надзвичайно цінною для дослідження. Адже зазвичай малюнок схований за щільним шаром фарб, і щоб побачити його, необхідно проводити спеціальне дослідження в інфрачервоній області спектра. Стан первісного живопису оцінити важко, оскільки велика частина його втрачена, решта – повністю прихована під записом. Тільки на рентенограмі його частково видно, а неозброєним оком лише місцями можна побачити залишки позолоти.

Нижній, первісний шар ґрунту – білого кольору з жовтуватим відтінком, за результатом хімічного аналізу – крейдяно-клейовий, товщина – 1 мм.

Поверхня ґрунту гладенька, але на тлі має рельєф, виконаний у техніці глибокого різблення (контури вінця Богородиці, німбів та рослинного орнаменту, характерного для українських барокових ікон XVII – початку XVIII ст.). Оскільки ікона була перегрунтована і перемальована, побачити це різблення можна частково крізь втрати верхнього шару, на рентгенівському знімку, на знімках УФ люмінесценції, а також у бічному освітленні у вигляді незначних заглиблень верхнього шару. Німби та вінець мали золочення на полімент, над головою Богоматері та в інших місцях проглядає шар поліменту червонувато-коричневого кольору. На багатьох ділянках різбленого тла спостерігаються острівці яскраво-зеленої фарби (берлінська блакить та вохра) з залишками золочення – це сліди поновлення, виконаного не раніше середини XVIII ст.

Іконографія первісного зображення дещо відрізняється від іконографії перемальовання. На малюнку видно, що права рука маленького Ієсуса складена в благословляючий жест, тоді як на верхньому зображенні немовля обіймає правою рукою шию Богородиці. Для визначення іконографічного варіанту нижнього зображення необхідно було дізнатись, де розміщується голова Немовляти та його ліва рука. Для цього було проведено рентенографічне дослідження. Слід зазначити, що через значну щільність живописного шару і вміст у ньому свинцевих білил, на рентгенівському знімку утворилась велика кількість світлих ліній. Розібратись в них було досить складно, тому було вирішено

застосувати сучасні можливості комп'ютерної обробки фотографій. За допомогою комп'ютерної програми Photoshop було накладено фото рентгенівського знімку на фото у прямому освітленні. Почергово регулюючи ступінь прозорості шарів, різними кольорами було промальовано контури верхнього та частково нижнього зображення. Об'єднавши отримані за рентгеном лінії з видимими лініями малюнка, дійшли висновку, що ліву руку Немовля вкладає у праву руку Матері, а голова композиційно розміщена нижче, ніж на верхньому зображенні, але так само щокую торкається щокі матері. Таке зображення відповідає іконографічному типу Богородиці Єлеуса у місцевій редакції «Богородиця Києво-Братська». Назва ікони пов'язана з Братським монастирем у Києві. Історія її появи в ньому зустрічається в багатьох історичних джерелах. Вважається, що ікона походить з іконостаса церкви святих Бориса і Гліба у Вишгороді. У 1662 р. під час війни поляки і татари зруйнували Вишгород і, щоб переправитися через Дніпро, зробили з іконних дощок плоті. Але на воді з'явилось знамення у вигляді вогненного стовпа, і вороги потонули разом з іконами. На плоті-іконі залишився тільки один татарин. Його врятували, не звернувши уваги на пліт. Однак дошка з образом Богоматері прибилася до берега недалеко від монастиря, де було братство. Ікону помістили у Богоявленській церкві. За іншою версією, датою появи ікони в монастирі називають 1654 рік. Віднайдена ікона

стала реліквією, нею пишалися кияни, вона була канонізована, увійшла до місяцесловів, поширювалася «подобіями» – іконами і гравюрами. Назва «Братська» мала підкреслювати значення київського Богоявленського братства, вказувати на протекторат над ним Богородиці [5].

Отже, ікона з НМНАПУ є одним із списків (копій) ікони Братської Богородиці. На основі отриманого в результаті дослідження зображення та аналогів (ікони Києво-Братської Богородиці з колекції НХМУ та НМІУ) було зроблено схему-реконструкцію підготовчого малюнка.

Таким чином, сукупність стилістичних та техніко-технологічних ознак, а також порівняння зображення з аналогами дають підстави припустити, що час створення первинної ікони припадає на кінець XVII – початок XVIII ст.

Перше поновлення тла ікони із застосуванням позолоти та суміші фарб берлінської блакиті й вохри відбулось не раніше середини XVIII ст.

Пізніше, внаслідок незадовільного стану (значних втрат ґрунту на тлі та в нижній частині), ікону було повністю поновлено – нанесено другий шар ґрунту й живопису. Найімовірніше, це відбулося наприкінці XVIII – початку XIX ст. Наявність з лицевого боку дірок від цвяхів підтверджує те, що до поновленої ікони також могли кріпитися шати. Це пояснює значні нерівномірні заходи фарби на німби та одяг під час поновлення тла (ймовірно, наприкінці XIX ст.). Формат ікони був зменшений пізніше, оскільки написи на тлі надто близько розташовані до краю, частково навіть обрізані.

Те, що підготовчий малюнок належить до іконографічного типу Богородиця Єлеуса у місцевій редакції «Києво-Братська Богородиця», а також манера написання ликів верхнього зображення, схожого на київську школу, дає підстави для припущення, що ікона походить з Київщини.

Висновки. У процесі реставрації ікони «Богородиця з немовлям» з НМНАПУ було надано перевагу історико-документальній цінності пам'ятки перед естетичною. В основу методології реставрації було покладено принцип мінімально необхідного втручання – консервацію з розкриттям від поверхневих забруднень. Проведення комплексу спеціальних досліджень дало можливість визначити техніко-технологічні особливості первинної ікони, прихованої під шаром перемальовання. Було зроблено віртуальне розкриття пам'ятки: рентенографування, комп'ютерна обробка зображень, на основі яких виконано схему підготовчого малюнка. Аналіз ознак пізнішого втручання допоміг прочитати «життєвий шлях» пам'ятки. Було уточнено атрибуцію нижнього і верхнього шарів зображень: нижній шар – ікона Богородиця Києво-Братська, (кінець XVII – початок XVIII ст.), верхній – Богородиця з немовлям, (кінець XVIII – початок XIX ст.). Ймовірний регіон походження – Київщина. Обидва зображення належать до різновидів іконографічного типу Богородиці

Єлеуси. Між ними зафіксовано сліди поновлення тла у XVIII ст. – залишки зеленої фарби (суміші берлінської блакиті та вохри) і

позолоти. Верхній шар живопису зазнав часткового перемальовання гла ймовірно наприкінці XIX ст. Наступне втручання полягало в обрізуванні основи ікони. Отже, даний хід реставрації та дослідження може слугувати прикладом комплексного дослідження для аналогічних пам'яток зі складною стратиграфією – слідами

реставраційних втручань різних епох.

Перспективи використання результатів досліджень. Отримані дані можуть бути використані для вивчення українського іконопису XVII–XVIII ст. регіону Київщини, а також під час реставрації та супутніх досліджень для визначення методології реставрації пам'яток зі складною стратиграфією.

1. Бобров Ю. Г. История реставрации древнерусской живописи / Бобров Ю. Г. – Ленинград : Художник РСФСР, 1987. – 164 с.
2. Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия / Бобров Ю. Г. – Москва : Эдсмит, 2004. – 344 с.
3. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи : учеб. пособие / под ред. Ю. И. Гренберга. – Москва : ГосНИИР, 2000. – 179 с.
4. Гренберг Ю. И. От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи / Гренберг Ю. И. – Москва : Искусство, 2003. – 428 с.
5. Міляєва Л. С. Чудотворні ікони в Києві XVII століття та образ Люберецької Богоматері пензля Івана Щирського / Міляєва Л. С. // Записки наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 1994. – Т. CCCXVIII. – С. 124–141.
6. Пархоменко Н. Віднайдена ікона Братської Богородиці / Пархоменко Н. // Київ. – 2010. – № 2. – С. 190–192.
7. Реставрация произведений русской иконописи : учеб. пособие / под общ. ред. В. В. Филагова. – Москва : ПРО-ПРЕСС, 2007. – 336 с.
8. Цитович В. Реставрація: між парадигмою і теорією / Цитович В. // Пам'ятки України. – 2004. – Ч. 2. – С. 30–57.
9. Шалина И. А. Техника иконы и ее символизм / Шалина И. А. // Убрус. – 2005. – № 4. – С. 7–11.
10. Яковлева А. И. Техника иконы / Яковлева А. И. // История иконописи: истоки, традиции, современность. VI–XX века / под. ред. Т. В. Моисеевой. – Москва : ИП СИВ, 2010. – С. 29–40.
11. Яковлева А. И. Исследование рисунка праздничных икон Благовещенского собора Кремля / Яковлева А. И. // Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности к современности. – Москва : Индрик, 2012. – С. 87–126.

Исследование и реставрация иконы «Богоматерь с младенцем» из НМНАБУ как пример «виртуального» раскрытия памятника со сложной стратиграфией

Маргарита Хребтенко

Аннотация. Статья посвящена проблемам исследования и реставрации памятников иконописи, которые содержат несколько разновременных слоев живописи. На примере иконы «Богоматерь с младенцем» из коллекции НМНАБУ описывается способ «виртуального» раскрытия и всестороннего исследования памятника для выявления технико-технологических особенностей и уточнения атрибуции без нарушения его структуры.

Ключевые слова: реставрация, консервация, раскрытие, стратиграфия, иконопись, запись, поновление, технико-технологические исследования, рентгенография, Богородица Киево-Братская.

Research and conservation of the orthodox icon «Our Lady with Child» from NMNAPU as an example of a «virtual» disclosure of a complex stratigraphic monument

Marharyta Khrebtenko

Annotation. The article is devoted to the problems of research and conservation of iconographical monuments, which consist of several different layers of painting. For example, the icon «Our Lady with the Child» from the collection of the National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine defines the way of «virtual» disclosure, as a comprehensive study of the monument to identify technical and technological features and to clarify the attribution without violating its structure.

In conservation practice, icons that contain several layers of different-time images occur: when under the upper visible layer of painting there is another (or more), the older layer. Often, both layers have a significant artistic, aesthetic and historical value. Then, restorers have to face the problem – how to save a later layer of time and at the same time get the maximum information about the original image?

The article describes an example of «virtual» disclosure as one of the possible ways of studying a monument. The article contains data obtained during the conservation study, which can be used in the writing a similar scientific work. The course of restoration measures can serve as an example of a careful balanced approach to the problems of conservation with multilayered objects and a comprehensive study of similar monuments of iconography.

The novelty of this method is in the application of a complex approach, in combination of available optic-physical and physico-chemical methods of research, stylistic and iconographic analysis and conservation approach in researching Ukrainian icon paintings with complex stratigraphy, with painting layers from the end of the XVII, till the end of the XVIII and Nineteenth century. A combination of X-ray examination and computer processing of photography was used for the virtual disclosure of a monument. Based on the complex research of the icon from the collection of NMNAPU, a new attribution was proposed.

Key words: restoration, conservation, disclosure, stratigraphy, icon painting, reminiscence, renewal, technical and technological research, radiography, Virgin Kiev-Bratsk.