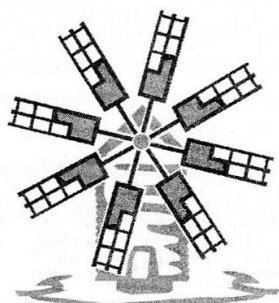


**Міністерство культури України  
Національний музей народної архітектури та побуту України**

# **Музей просто неба в соціокультурному просторі**

**Матеріали Міжнародної наукової конференції,  
присвяченої 50-річчю заснування  
Національного музею народної архітектури та побуту України**



**НАЦІОНАЛЬНИЙ  
МУЗЕЙ**  
НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ  
ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ

УДК: 069:728.6](477-4)(082)  
М 89

**Музей просто неба в соціокультурному просторі.** Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 50-річчю заснування Національного музею народної архітектури та побуту України. Збірник доповідей. Редакційна колегія: Павлюк С.П., Повякель О.Т., Кара-Васильєва Т.В. та інші. – К.: Видавничий дім журналу «Пам'ятки України», 2019. – 512с.

**ISBN 978-617-7548-12-5**

Рекомендовано до друку Науково-методичною радою Національного музею народної архітектури та побуту України. Протокол № 7 від 08.07.2019

У збірнику вміщено статті авторів із провідних музейних та науково-дослідних закладів Києва, Львова, Дніпра, Харкова та інших міст, розглянуто питання історії виникнення та розвитку українських скансенів, досліджено їхню суспільну роль, впровадження нових інструментів та технологій в галузі музейного менеджменту, збереження, комплектування, експонування і реставрації музейних колекцій.

Для науковців, музейників і всіх зацікавлених проблемами розвитку та збереження української культурної спадщини.

**Рецензенти:**

**Даниленко Віктор Михайлович** – член-кореспондент НАН України, доктор історичних наук, професор, Інститут історії України НАН України, заслужений діяч науки і техніки України;

**Забашта Ростислав Васильович** – кандидат мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України.

**Укладач і науковий редактор:**

**Паньків Ігор Михайлович** – кандидат історичних наук, Національний музей народної архітектури та побуту України.

**Збір матеріалу:**

**Ануфрієв Олег Миколайович** – кандидат історичних наук, Національний музей народної архітектури та побуту України;

**Ситниченко Світлана Миколаївна** – Національний музей народної архітектури та побуту України.

**Літературний редактор:**

**Соловій Василь Васильович** – кандидат філологічних наук, Національний музей народної архітектури та побуту України.

Матеріали надруковані у авторській редакції.

У разі передруку посилання на науковий збірник обов'язкове.

**ISBN 978-617-7548-12-5**

© Національний музей народної архітектури та побуту України, 2019

© Видавничий дім журналу «Пам'ятки України», 2019

## З М І С Т

- 7** ЗВЕРНЕННЯ ДО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ ОКСАНИ ПОВЯКЕЛЬ, ГЕНЕРАЛЬНОГО ДИРЕКТОРА НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ
- 10** Авраменко С.М. ЦЕРКОВНОПАРАФІЯЛЬНА ШКОЛА 1904 Р. ІЗ С. ВЕЛИКА КАРАТУЛЬ ПЕРЕЯСЛАВСЬКОГО ПОВІТУ ПОЛТАВСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ – ЕКСПОЗИЦІЙНИЙ ОБ’ЄКТ МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ СЕРЕДНЬОЇ НАДДНІПРЯНЩИНИ КІН. ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ. НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА «ПЕРЕЯСЛАВ»
- 17** Anufriev O.M, Anufriev V.O. NEW GLOBAL TENDENCIES OF FUNCTIONING AND MODERN TECHNOLOGIES OF RECREATION OF MATERIAL INHERITANCE IN THE CULTURAL LANDSCAPE OF BESSARABIA (PROBLEMS, INNOVATIVE APPROACHES AND NEW CHALLENGE IN III MILLENNIUM)
- 25** Белько О. О. ПРО ВИТОКИ ФОРМУВАННЯ ЕТНОГРАФІЧНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ПОЛТАВСЬКОГО ГУБЕРНСЬКОГО ЗЕМСТВА (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТ.)
- 30** Бойченко В.Ф. СІЛЬСЬКЕ БУДІВНИЦТВО С. БІЛОВІЖ РОКИТНІВСЬКОГО Р-НУ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛ. КІН. 19 – ПОЧ. 20 СТ.
- 38** Боренько Н. В. ГОНЧАРНІ ПРОМИСЛИ ПІВНОЧІ ЧЕРНІГІВЩИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ
- 49** Васянович О. О. ТРАДИЦІЙНІ МЕТРОЛОГІЧНІ ЗНАННЯ ЖИТЕЛІВ ПІВНІЧНО-ЗАХІДНОЇ ЧАСТИНИ ЧЕРНІГІВЩИНИ
- 55** Верговська М. С. ЕКСПОЗИЦІЯ «СЕРЕДНЯ НАДДНІПРЯНЩИНА» В НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ: ЗАДУМИ, РЕАЛІЗАЦІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ
- 66** Висоцька Л. Г. ВИСТАВКА «РЕТРОСПЕКТИВА ВЕСІЛЬНИХ СВІТЛИН 1907-2018 рр.» ЯК ПОЧАТОК ФОРМУВАННЯ МУЗЕЙНОЇ КОЛЕКЦІЇ
- 71** Вовченко П.Т. ДАВНІ СПОСОБИ ВКРИВАННЯ БУДІВЕЛЬ В РІЗНИХ РЕГІОНАХ УКРАЇНИ
- 80** Воробчак Т.М, Олексюк О.Я. МУЗЕЙ ПРОСТО НЕБА ЯК ПРОСТІР МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ
- 85** В’ялець А.В. ПРОБЛЕМИ РЕВІТАЛІЗАЦІЇ ЛИСОГІРСЬКОГО ФОРТУ КИЇВСЬКОЇ ФОРТЕЦІ
- 90** Гавриленко В.В. СВІТОГЛЯДНИЙ ЗМІСТ ТА МУЗИЧНА ІЛЮСТРАЦІЯ КАНТА СВЯТОМУ МИКОЛАЮ
- 95** Гайова Є.В. ОСОБЛИВОСТІ ІСНУВАННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ДЕРЕВ’ЯНОЇ АРХІТЕКТУРИ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ЛАНДШАФТІ КАРПАТ
- 104** Галько О.Ю. ЕКСПОЗИЦІЯ «УКРАЇНСЬКЕ СЕЛО 60-70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ» НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ»: ДО ПИТАННЯ СТВОРЕННЯ
- 115** Главацька Л.А. ТРАДИЦІЙНІ НАРОДНІ СОРОЧКИ СХІДНОЇ БОЙКІВЩИНИ КІНЦЯ ХІХ – СЕРЕДИНИ ХХ СТ. В ФОНДОВІЙ КОЛЕКЦІЇ НМНАПУ
- 121** Главацька Н.Б., Главацький М. В. ЕТНОФЕСТИВАЛИ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНСЬКИХ СКАНСЕНІВ: КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИЙ АСПЕКТ
- 127** Гордієць О. М. ВИШИВКА «ПО МАЛЬОВАНОМУ» В ОЗДОБЛЕННІ НАРОДНОГО ОДЯГУ КИЇВЩИНИ (НА МАТЕРІАЛАХ ФОНДОВОЇ ЗБІРКИ НМНАПУ)
- 136** Громова О.П. НОВАЦІЇ У КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКІЙ РОБОТІ НМНАПУ (З ДОСВІДУ РОБОТИ НАУКОВО-ДОСЛІДНОГО ВІДДІЛУ «КАРПАТИ»)
- 143** Джулай Т. В. АВТОРСЬКІ РОБОТИ ОЛЬГИ ОТНЯКІНОЇ-БЕРДНИК У ФОНДОВІЙ ЗБІРЦІ КАМ’ЯНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА
- 149** Дмитренко А. А. ЗБИРАННЯ ЯГІД НА ІВАНА КУПАЛА ТА ПЕТРА І ПАВЛА НА ПРАВОБЕРЕЖНОМУ ПОЛІССІ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ (ЗА ЕКСПЕДИЦІЙНИМИ МАТЕРІАЛАМИ)
- 159** Дубина Р.В. КОЛЕКЦІЯ ДЕРЕВ’ЯНИХ ПРЕДМЕТІВ ЦЕРКОВНОГО ОБЛАШТУВАННЯ З ТЕРНОПІЛЬЩИНИ У ФОНДОВІЙ ЗБІРЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ

- 167** Зозуля Н.О. **ТРАДИЦІЙНЕ ТКАЦТВО КІН. ХІХ – ХХ СТ. ПІВДНЯ ВІННИЧЧИНИ У ФОНДОВІЙ КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ**
- 178** Ковальчук І.М., Ковальчук І.М. **МУЗЕЙ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ (ДОСВІД ЕСТОНІЇ ТА ЛАТВІЇ)**
- 184** Кондратенко Н. **РЕСТАВРАЦІЯ ТА КОНСЕРВАЦІЯ АВТОРСЬКИХ КАХЛІВ НА ПРИКЛАДІ ЗІБРАННЯ ПОЛТАВСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО**
- 191** Кондратенко М.Д., Парасочка О. Г. **АВТОРСЬКА ГЛИНЯНА ІГРАШКА МАЙСТРІВ ПОЛТАВЩИНИ У ЗБІРЦІ ПОЛТАВСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО**
- 199** Король В.В. **ЛЮДИ З ДЕМОНІЧНИМИ ОЗНАКАМИ ТА ЗДІБНОСТЯМИ, «ПРОФЕСІОНАЛИ» У ТРАДИЦІЙНИХ ВІРУВАННЯХ ГУЦУЛІВ ЗАКАРПАТТЯ (ЗА ПОЛЬОВИМИ МАТЕРІАЛАМИ)**
- 207** Косицька З.М. **ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИТИНАНОК ІЗ КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ**
- 216** Косован Л. І. **ШКІЛЬНІ ПІДРУЧНИКИ БУКОВИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ У КОЛЕКЦІЇ ЧЕРНІВЕЦЬКОГО СКАНСЕНУ**
- 223** Костенко Л.А. **НАРОДНІ СОРОЧКИ ПЕРЕЯСЛАВЩИНИ З ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ**
- 231** Коткова В. М. **УМОВИ ТА ВИКЛИКИ ВПРОВАДЖЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ОБЛІКУ У НМНАПУ**
- 238** Коцан В.В. **ТРАДИЦІЙНИЙ НАРОДНИЙ ОДЯГ ЗАКАРПАТТЯ У ФОНДОВІЙ КОЛЕКЦІЇ ЗАКАРПАТСЬКОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ: СТАН, ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ**
- 249** Красиков М.М. **ВАГІТНІСТЬ У СИСТЕМІ УЯВЛЕНЬ НОСІЇВ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ НА РАХІВЩИНІ (ЗА ПОЛЬОВИМИ МАТЕРІАЛАМИ)**
- 256** Крикун Ю.С. **«У КАЖНОМУ СЕЛІ СВОЇ ЗАКОНИ»: РЕЛІКТИ ЗВИЧАЄВОГО ПРАВА НА ЧЕРНІГІВЩИНІ**
- 263** Кукліна І.М. **ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ В СКАНСЕНІ (З ДОСВІДУ ПРОВЕДЕННЯ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ФЕСТИВАЛЮ-КОНКУРСУ АМАТОРСЬКИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ ІМЕНІ ЛЕОПОЛЬДА ЯЩЕНКА 2018 РОКУ В НМНАПУ)**
- 270** Марченко І.О., Зелена О.М., Дерев'янка Н.В., Ковінь М. **ГОЛОВКІВСЬКА КЕРАМІКА**
- 278** Мегела М.І. **ГОНЧАРСТВО ЗАКАРПАТТЯ СЕРЕДИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ФОРМУВАННЯ КОЛЕКЦІЇ КЕРАМІКИ ЗАКАРПАТСЬКОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ)**
- 289** Назаренко Л.С. **КАХЛЯРСЬКА СПАДЩИНА ОЛЕКСИ БАХМАТЮКА У ФОНДОВІЙ ЗБІРЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ**
- 299** Панкова А.І. **СПЕЦИФІКА ТРАДИЦІЙНОГО ОДЯГУ ЛЮБЕШІВСЬКОГО РАЙОНУ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ**
- 307** Паньків І.М. **СКАНСЕНИ В СОЦІО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ: ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ТА МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД**
- 313** Парацій В.М. **ПАМ'ЯТКОЗНАВЧИЙ ТА ПАМ'ЯТКООХОРОННИЙ (МУЗЕЙНИЦЬКИЙ) СПЕКТР ТВОРЧИХ Й ПРАКТИЧНИХ ДОСЯГНЕНЬ ФРАНЦА КОКОВСЬКОГО**
- 325** Пилипів І. П. **КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ СТВОРЕННЯ ВІДДІЛУ ТКАЦТВА І КИЛИМАРСТВА У М. ГЛИНЯНИ КЗ ЛОР «ІСТОРИКО - КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ»**
- 329** Плешакова Л.О. **ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ В МУЗЕЯХ ПІД ВІДКРИТИМ НЕБОМ В СУЧАСНИХ УМОВАХ**
- 336** Прибега Л. В. **МУЗЕЙ ПРОСТО НЕБА ЯК КОМПЛЕКСНА ФОРМА ОХОРОНИ ПАМ'ЯТОК ТРАДИЦІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**
- 340** Ревега В.В. **ФОРМУВАННЯ ФІЛАТЕЛІСТИЧНОЇ КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА «ПЕРЕЯСЛАВ» У 1980-Х РОКАХ ПОШТОВИМИ МАРКАМИ**

- 344** Ревега Н.М. СЕЛО КОМАРІВКА ПЕРЕЯСЛАВ-ХМЕЛЬНИЦЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ: ЕКСПЕДИЦІЙНІ ПОШУКИ ТА ФОРМУВАННЯ КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЙНИХ ПРЕДМЕТІВ
- 348** Русінова Т.В. СТРУННІ СМІЧКОВІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В МУЗЕЙНІЙ КОЛЕКЦІЇ НМНАПУ
- 358** Сварник Л.В. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОЇ СОРОЧКИ ЖИДАЧІВЩИНИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ФОНДОВОЇ ЗБІРКИ МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ПОБУТУ У ЛЬВОВІ ІМЕНІ КЛИМЕНТІЯ ШЕПТИЦЬКОГО)
- 364** Сингаївська О. І. ІНФОРМАЦІЙНА СИСТЕМА БАЗИ ДАНИХ КАДАСТРУ ПАМ'ЯТОК НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ – НАЙВАЖЛИВІША СТРАТЕГІЧНА СКЛАДОВА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ
- 374** Сологуб-Коцан Т. Я. З ДОСВІДУ РЕАЛІЗАЦІЇ ГРАНТОВИХ ПРОЕКТІВ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАКАРПАТСЬКОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ)
- 384** Somyk Ponomarenko I.M, Mykolaichuk A.R. DIGITAL TECHNOLOGIES IN CONSERVATION AND RESEARCH OF EASEL PAINTING: PERCEPTION OF INTERNATIONAL EXPERIENCE
- 391** Старенький І.О., Левінзон Є.Ю. АРХЕОЛОГІЧНА КОЛЕКЦІЯ М. С. БОРКОВСЬКОГО У ФОНДАХ КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА
- 398** Старченко В.І., Сулима О.С. ДИТЯЧА СОРОЧКА У КОЛЕКЦІЇ ПОЛТАВСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО
- 406** Татарчук М.А. ВАСИЛЬКІВСЬКА КЕРАМІКА ТА ТВОРИ МИСТЕЦЬКОЇ ДИНАСТІЇ ДЕНИСЕНКІВ У ФОНДОВІЙ КОЛЕКЦІЇ НМНАПУ
- 416** Телегей Н. М. «А НА ФЕДОСИЛА ДА ЯВДОСИЛА, А НА САРОЧКУ НЕ НАКУНДОСИЛА»: ТРАДИЦІЇ ТКАЦТВА РІПКИНСЬКОГО РАЙОНУ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ
- 422** Телеуця В. В. ФОРМУВАННЯ ВІРТУАЛЬНОГО МУЗЕЙНОГО ПРОСТОРУ З НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ
- 427** Тетеря С.А., Костюк Н.В. НОВІТНІ ПОШУКИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЮ КОБЗАРСТВА НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА «ПЕРЕЯСЛАВ»
- 434** Тетеря Д.А., Білоусько В. ПИСАНКИ ЗА МОТИВАМИ ОРНАМЕНТІВ ТРИПІЛЬСЬКОЇ КУЛЬТУРИ: НОВІ НАДХОДЖЕННЯ ДО ЗБРАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА «ПЕРЕЯСЛАВ»
- 442** Тимченко Т.Р., Балакіна М. М. ОСОБЛИВОСТІ ТЕХНОЛОГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ІКОНИ ХІХ СТ. НА ДЕРЕВІ ТА ПОЛОТНІ
- 453** Фабрика-Процька О. Р. ЛЕМКІВСЬКА КУЛЬТУРА У МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРІ
- 461** Фігурний Ю. С. РОЛЬ МИХАЙЛА СІКОРСЬКОГО У ДОСЛІДЖЕННІ, МУЗЕЄФІКАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННІ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ У ПЕРЕЯСЛАВІ-ХМЕЛЬНИЦЬКОМУ
- 468** Франків У.Р. МАЙСТЕР-КЛАС «ВИБІЙКА» ЯК СУЧАСНИЙ СПОСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ НАРОДНИХ РЕМЕСЕЛ
- 474** Чорна М.М. СПІВПРАЦЯ З РІЗНИМИ ВІКОВИМИ КАТЕГОРІЯМИ ТА ЛЮДЬМИ З ІНВАЛІДНІСТЮ У ВІТЧИЗНЯНИХ ТА ЗАКОРДОННИХ МУЗЕЯХ
- 481** Чорна Л.О. ВІДРОДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ЗДІЙСНЕННЯ УКРАЇНІЗАЦІЇ НА ПОЧАТКУ 1960-Х РОКІВ
- 490** Шульга З.М. МІЖНАРОДНИЙ ЕТНОМИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ «ЕКОЛОГІЧНИЙ РАКУРС» ЯК ДІЄВА ФОРМА ДІАЛОГУ КУЛЬТУР
- 497** Шустіна Г.В. НАУКОВИЙ ВІДДІЛ РЕСТАВРАЦІЇ МУЗЕЙНИХ ПРЕДМЕТІВ НМНАПУ: ПРОБЛЕМИ МИНУЛОГО І СЬОГОДЕННЯ
- 504** Яворський М., Дудар Н. СУТЬ ТА ЗАВДАННЯ МЕНЕДЖМЕНТУ В УКРАЇНСЬКИХ МУЗЕЯХ

УДК 75.051.025.4(075.4)

Тетяна Тимченко, Маргарита Балакіна  
(м. Київ)

## ОСОБЛИВОСТІ ТЕХНОЛОГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ІКОНИ ХІХ СТ. НА ДЕРЕВІ ТА ПОЛОТНІ

*Стаття присвячена аналізу основних технологічних параметрів українського народного іконопису ХІХ ст. на основі вивчення близько 150 ікон з державних і приватних зібрань України. Узагальнено дані по двох, найбільш поширених, типах основ українського народного іконопису – дерев'яних і полотняних, а також ґрунтах, пігментах, покривних шарах та захисних покриттях.*

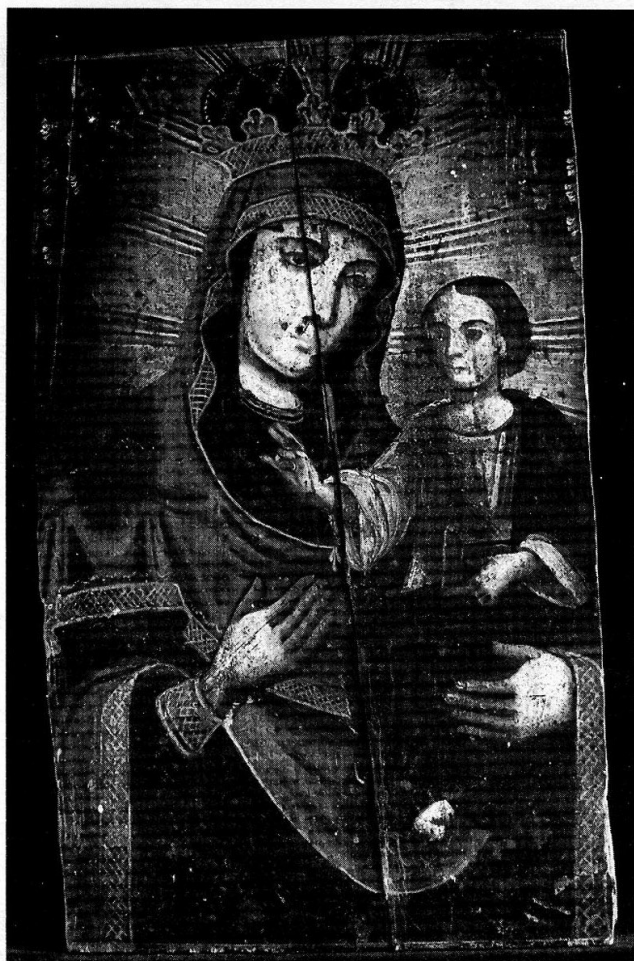
**Ключові слова:** українська народна ікона, технологія, дерево, полотно, ґрунт, фарбовий шар, покривний шар, захисне покриття.

Постановка наукової проблеми. Значення технологічного аспекту в мистецтвознавстві стало очевидним лише у ХХ ст., і досліджений він далеко не повністю. Оскільки народний іконопис мистецтвознавці почали вивчати набагато пізніше, ніж про-

фесійне мистецтво, технологічний аспект народної ікони лише недавно привернув увагу дослідників. Аналіз окремих аспектів технології дозволяє виділити риси, притаманні саме українській народній іконі ХІХ ст.; прослідкувати динаміку застосування окремих художніх матеріалів, деякі з яких можуть звузити часові й топографічні межі створення ікони; встановити риси відмінності та схожості професійного та народного іконопису.

Аналіз досліджень і публікацій з досліджуваної теми. Першою, безсумнівно, звернула увагу на техніко-технологічні особливості української народної ікони Л.Попова, яка спиралась не лише на візуальні, але й на технологічні дослідження [7]. Л.Попова вказала на важливість вивчення технології виготовлення для дослідження українського народного іконопису і при цьому зазначила: «На жаль, сучасна мистецтвознавча література не має досліджень з проблем технології живопису того чи іншого виду образотворчого мистецтва України. Це, безумовно, ускладнює аналіз технології живопису українського народного іконопису, що є одним з видів народного мистецтва, закономірно залежного від професіонального живопису» [7, с. 44, прим. 12].

Деякі технологічні особливості відзначають інші дослідники українського народного іконопису – О.Найден [2], О.Травкіна [11], О.Романів-Тріска [8], Т.Журунова [1], О.Осадча [3, 4]. В. Шуліка детально розглядає техніко-технологічні особливості слобжанської ікони, зокрема, чугувського іконописного центру [12, 13], і хоча ця група ікон типоло-



■ Богоматір Одигітрія. Д., о. ХІХ ст. Приватна збірка

гічно відрізняється від народних, деякі паралелі між ними здаються нам важливими. Багато цінних вказівок щодо особливостей функціонування іконописних майстерень містить дисертація О.Пономаревської [6]. На основі техніко-технологічних та реставраційних досліджень авторами даної статті опубліковані праці, де йдеться про різні аспекти технології та техніки української народної ікони [9, 10].

Технологічні особливості написання української хатньої ікони стали предметом дослідження О.Осадчої [4]. Щоправда, деякі положення статті викликають запитання. Посилаючись на працю М.Юр [14], дослідниця стверджує ідентичність технології створення мальованих скринь та ікон. На нашу думку, зовнішня подібність не може слугувати достатнім аргументом. Лише при зіставленні даних аналізу складу ґрунту й пігментів фарбового шару, а також інших видів фізико-хімічних та фізико-оптичних досліджень можна зробити достатньо переконливий висновок про ідентичність технологічних прийомів. Значні перспективи мають такі спостереження й факти, які відкриваються під час передреставраційного дослідження та під час безпосереднього реставраційного втручання.

Загалом, на сьогодні відчувається брак наукових публікацій, де техніко-технологічні особливості народної ікони сформульовані на основі попередньо здійснених лабораторних досліджень.

Метою статті є аналіз та узагальнення даних з технології виготовлення іконних основ, ґрунтів, фарбових й покривних шарів та захисних покриттів української народної ікони XIX ст. на дерев'яній та полотняній основі. Дослідження проводились протягом останніх двох десятиріч на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Це близько 150 ікон з НМНАПУ, Білоцерківського краєзнавчого музею, Кіровоградського обласного художнього музею, Національного історико-культурного заповідника «Гетьманська столиця», з приватних зібрань. Візуальні дослідження, аналіз літературних джерел,



■ *Господь Саваоф. XIX ст. Д., о. Приватна збірка.*

узагальнення результатів виконано канд. мист., доцентом Т.Тимченко; мікрохімічні дослідження ґрунту; фарбового та покривного шарів, захисних покриттів ікон – канд. хім. наук, доцентом М.Балакіною.

Завданнями статті є наступні: проаналізувати дані, наведені у наукових публікаціях, щодо технології української народної ікони; зіставити їх з даними, отриманими шляхом лабораторних та реставраційних досліджень ікон, і зробити відповідні висновки; сформулювати технологічні особливості української народної ікони XIX ст. на дерев'яній та полотняній основах. Ми не розглядаємо ікони старообрядницькі, напівпрофесійні, а також продукцію іконних промислів подібно до слободи Борисівки, у тому числі підризи.

Виклад основного матеріалу.

Загальновідомим є той факт, що в силу багатьох причин професійні іконописці більш ретельно дотримувались певних технологічних стандартів, і це чітко прослідковується у різні історичні епохи і у різних західноєвропейських країнах. Проте у народних майстрів також існувала система певних



■ Святі [Миколай, Євдокія і Варвара]. ХІХ ст. П., о., 81х50,5. НМНАПУ, НД 22263.

правил та вимог, хоч і занижених до якості ужитих матеріалів. Народний іконопис так само відображав новації та технічні прийоми, інструменти; у цьому прослідковується певна закономірність, залежність від історичної епохи. Приміром, в українському іконописі ХІХ ст. (і професійному, і народному) повсюдно поширена олійна техніка живопису, в той час як у російському чисельні іконні промисли продовжують продукувати величезну кількість ікон, створених у техніці жовткової темпері; так само темперою пишуть і старообрядці, які живуть на теренах України. Іншою суттєвою особливістю є широке використання українськими іконописцями ХІХ ст. полотняних основ.

Техніка олійного живопису була запозичена з традицій сусідніх народів, і спочатку уживалась переважно в іконописі на дошках, однак з ХVІІІ ст. набуває поширення також на полотняних, металевих і скляних основах. Слід зауважити, що тех-

нічні прийоми живопису народних іконописців, на відміну від технології створення, не мають суттєвих відмінностей у залежності від типу основи. Виключення становить техніка живопису на склі, хоча О. Романів-Тріска наводить приклади, коли один і той самий іконописець писав як на склі, так і на дереві, у подібній манері [8, с. 31].

Дерево – найбільш давній тип основи європейського живопису. Породи, характер обробки деревини, товщина та способи з'єднання дощок вивчені досить ретельно у ряді західноєвропейських країн. Українські ікони, починаючи з найбільш давніх, написані на дерев'яних основах.

З точки зору породи Л.Попова вказує, що українські «народні ікони ХІХ ст. писані переважно на вільхових, липових, соснових, рідше ялинкових дошках. Такий самий набір матеріалів був характерний і для українського професійного іконопису» [7, с. 44]. У примітках дослідниця вказує на те, що породи визначив візуально А.Н.Шльончик, заслужений майстер народної творчості УРСР [с. 44, прим. 13].



На жаль, лабораторне встановлення породи деревини ще не було проведено, хоча це дало б точну відповідь на питання, яку деревину використовували іконописці. Досі породи встановлюють органолептичними методами. Поверхня іконних дощок нерідко вкрита різноманітними нашаруваннями або зруйнована комахами, тому можна лише висловити припущення про те, листяна це порода чи хвойна. Яскраві ознаки приналежності мають лише деякі з порід. Так, за нашими спостереженнями, в українській народній іконі XIX ст. переважає (приблизно 60–70 %) сосна: смолисті прошарки волокон чітко проглядають, вздовж них зазвичай виникають відшарування, а потім і осипання ґрунту й фарбового шару (рис. 1). Ялинову дошку ми зустріли в іконі з Буковини (рис. 2). Листяні породи теж досить поширені (рис. 3). Лише дві ікони, які реставрувались і досліджувались на кафедрі, мали дубову основу, і стильові ознаки народного іконопису у них не були такими яскраво вираженими. Однак у монографії О.Найдена репродуковано кілька народних ікон, написаних на дубових дошках [2, іл. 563, 577, 587]. У цій самій праці згадана і вербова дошка [2, іл. 586]; В.Шуліка згадує осіку [13, с. 429].

Л.Попова справедливо вказує на різноманітні пошкодження ікон, викликані або відхиленнями у технології (сучки), або діяльністю комах [7, с. 44]. Традиційними інструментами для обробки дощок були скобель (або струг), пилка, рубанок. Зазначимо, що Л.Попова вказує на «струч» – можливо, друкарська помилка, яку повторює О.Найден [2, с. 92]. Дослідниця пише: «Обробляючи дошку, майстер інколи використовував струч, досить стародавнє знаряддя праці, що залишав на поверхні характерні заглиблення на дошках, оброблених рубанком, що широко почали застосовувати тільки в XI ст.» [7, с. 44]. Тобто, у цьому висловлюванні помилково поєднані два різні факти: скобель (струг) лишає на поверхні лункоподібні поздовжні борозни, тоді як рубанком можна обробити дошку гладенько.

О. Осадча детально описує фактуру поверхні, оброблену стругом, однак об'єднує при цьому

сліди обробки інструментом, текстуру поверхні й вади деревини, посилаючись на працю Л.Попової: «Улоговинки, сучки, текстурний рельєф позначалися на структурі живописної основи. Так, неякісно оброблена дошка свідчила про порушення однорідної будови деревини, що призводило до викривлення волокон і передчасних відшарувань фарбового шару від деревини» [4]. Отже, з цих слів начебто виходить, що обробка скобелем погіршувала стан збереженості. Насправді це не так. За нашими спостереженнями, сліди обробки скобелем тильного боку зустрічаються у переважній більшості українських ікон (у першу чергу, професійних) XVII – XVIII ст., але трапляються і у XIX ст., причому як у професійній, так і у хатній іконі (рис. 4). Скобелем здавна обробляли дошки для живопису у Західній та Східній Європі, причому тильний бік лишали не заглаженим, у той час як лицевий уже з часів Середньовіччя намагались згладити, хоча нерідко зустрічаються сліди скобеля і на лицевому боці. Зазвичай іконні основи зі слідами скобеля мають більшу товщину, ніж гладенькі, що є позитивним фактором для збереженості. Вважаємо, на стан іконних дощок з точки зору технології впливають порода, правильність заготівлі й сушіння деревини, товщина дошки, наявність чи відсутність захисних покриттів з тильного боку та торців.

Більшість народних ікон, які ми вивчали, мають відносно гладеньку, оброблену рубанком (але не настільки гладеньку, як у професійній іконі) поверхню, однак нерідко присутня і неякісна обробка тильного боку – із задиранням волокон деревини, сколами, слідами пилки. Зустрічаються також дошки з нерівним краєм (зрізаним навскіс), тобто з відхиленнями від правильного прямокутника (рис. 5, 6).

У професійній іконі досить часто, а в народній – зрідка, – зустрічаються тонкі паралельні боріздки – сліди цинубеля (рубанка зі спеціально зазубреним ножем), який є характерним переважно для XIX – початку XX ст. способом обробки поверхні лицевого боку, однак, за нашими спостереженнями, почав застосовуватись раніше, з XVIII ст.; О.Найден наво-

дить таку ікону XVIII ст., що за стилістикою балансує на грані професійної та народної [2, іл. 291–292 та остання сторінка суперобкладинки].

Відносно стандартів виготовлення дерев'яних основ, Л. Попова пише: «Народні ікони невеликого розміру (близько 36x28 см) майстер писав на одній дошці, великі (близько 55x42 см) – на двох вертикальних або горизонтальних, скріплених різними наскрізними шпон[к]ами, що характерно для традиційного іконопису. Щоб уникнути короблення, шпонка врізалася і на маленькі дошки» [7, с. 44]. О.Травкіна зауважує, що у народній іконі частіше використовувались «тонкі дошки (1,5–3 см), часто із сучками, без ретельної обробки навіть лицьового боку», тому сучасники називали їх презирливо «трісками». «Усталених розмірів не існувало – були поширені невеликі ікони близько 20–38 x 15–28 см, виконані на дошці, яка мала на зворотному боці одну горизонтальну врізану шпугу, що запобігала їй деформації. Невеличкі ікони більшої товщини (3–3,5 см) могли й не мати



■ Богоматір Одигітрія. Д., о., 44,8x35,3x2,3. XIX ст. Приватна збірка. Фрагмент у інфрачервоних променях

шпуг. Досить поширеними були твори середніх, можна сказати, стандартних розмірів (40–43 x 55–55 см), які склалися з двох дощок завширшки відповідно 20 см і 22–24 см, що скріплялись двома шпугами» [11, с. 12].

Наші спостереження цілком підтверджують ці висновки дослідниці. Дійсно, строгих стандартів розмірів іконних основ з дерева не було, хоча все ж таки вони вкладаються у певні рамки. Додамо, що шпуги найчастіше виготовлялись з того самого матеріалу, що й основна дошка, і лише зрідка – з деревини іншої породи. Шпуги – переважно наскрізного типу (паз проходить через усю ширину основи з тильного боку), вузькі, злегка клиноподібні; мають рівну або гребенеподібну поверхню (у цьому разі шпуга більше виступає над поверхнею дошки). Товщина дощок становить близько 2 см (1,7–2,2 см), хоча зустрічаються і більш товсті основи.

Зазначимо, що паволоку українські народні майстри XIX ст. не застосовували. Паволока зустрічалась нам лише у старообрядницьких темперних іконах XIX ст. та зрідка – у професійній українській іконі.

Полотно як основа для живопису у XIX ст. використовувалось різної якості. Переважно це полотно домоткане, середньо- та великозернисте, з вузликами, нерівномірною товщиною ниток та нерівномірною відстанню між нитками. Ширина ткацького верстату обмежує висоту видовжених по горизонталі ікон (найчастіше 60–70 см); на ширину верстату вказують ткацькі окрайки, які практично завжди присутні уздовж верхнього та нижнього країв основи ікони. У даному разі технологічні особливості безпосередньо вплинули на формування іконографії та композиції довгастих ікон, на їх своєрідність.

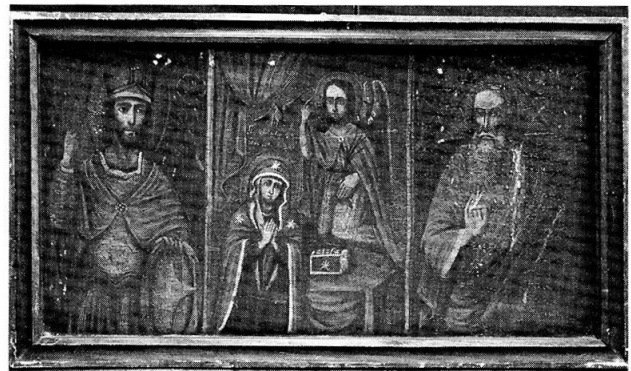
Лише в одному випадку нам трапилось полотно з фабричним маркуванням (штампами), воно відрізнялось щільністю та рівномірністю плетива, хоча і не могло зрівнятись у якості з фабричними ґрунтованими полотнами XIX ст. для професійних живописців; так само і живопис носив риси більшої професійності.

Відомо, що полотно народні майстри ткали з лляних та конопляних ниток не дуже високої якості. Вовняні тканини фабричного виробництва траплялись нам лише у двобічних корогвах другої пол. XIX – поч. XX ст. Основи з тонкої бавовняної тканини були поширені у народній картині XX ст.

Щільність полотна, яка визначається кількістю ниток в 1 кв. см: 6x7, 7x7, 8x9, 8x10, 8x11 (великозернисті), 10x10, 11x12, 11x13 (середньозернисті). На одній з ікон з лицевого боку (у втратах ґрунту) нами помічені сліди шліфування, очевидно, перед другою проклеюкою, – спосіб, який уживали у Західній Європі, зокрема, у Голландії. Полотна, за давньою традицією, використовували ті, які ткали для різних побутових потреб. Трапляються зшивні основи, зазвичай зшиті з двох, рідше з більшої кількості неоднакових за розмірами частин полотна (рис. 7).

Проклеювання та ґрунтування полотен відбувалось у натягнутому стані, про що свідчать характерні «гірлянди» натягу ниток. Зрідка ґрунт спостерігається і на крайках, однак частіше присутній лише у межах зображення.

Полотно іконної основи кріпилось до підрамка або рами, зрідка до дошки. Цікавим фактом є натягування полотен за допомогою дерев'яних кілочків, які витесувались сокирою так, що утворювали своєрідний «цвях». Зав. відділом реставрації НМНАПУ Г.Шустіна самостійно опанувала технологію виготовлення таких дерев'яних кілочків з метою відтворення автентичного способу натягнення основ ікон на рідні рами (викладена у її методичній розробці). Те, що цей спосіб зберігає для нащадків давній технологічний прийом, характерний саме для української народної ікони, є надзвичайно цінним. Справа у тому, що і автентичний підрамоч, і особливо – рама є невід'ємними частинами живописного твору. Якщо ці дерев'яні конструкції не пошкоджені непоправно (приміром, деструктовані жуком-точильником), найбільш правильним буде їх зберегти. Тим більше що на рамі нерідко зображення продовжується, або рама розфарбовувалась одночасно з живописним зображенням, у тому ж колориті. Втрата її



■ Ікона-триптих. XIX ст. П., о., 103x63. НМНАПУ, інв. ЦН 399

■ П'ять святих. Кін. XVIII–XIX ст. Метал, олія, 61x138. Білоцерківський краєзнавчий музей, інв. М 86

значно змінює первісний образ української ікони на полотні (рис. 8).

Металевий лист як основа у народному іконописі уживався рідко, на відміну від професійних замовлень того часу. Приміром, дві ікони з Білоцерківського краєзнавчого музею, реставровані на кафедрі, написані на основі з чорного металу. Цікаво, що пропорції та розмір цих ікон відповідають довгастим іконам на полотні, так само як і композиційні прийоми розташування кількох зображень. У монографії О.Найдена є згадки про основи з жерсті та шкіри [2, іл. 584, 618].

Проклейка, яка обов'язково наносилась на поверхню основи, за результатами мікрохімічних досліджень являє собою виключно клей тваринного походження. Отже, твердження про покриття іконних основ рослинним клеєм [7, с. 45], не підтверджується, і це логічно, адже клеї рослинного походження менш міцні у порівнянні з тваринними.

ґрунт. Під ґрунтом зазвичай розуміють шар, який є сумішшю дрібнодисперсного наповнювача і в'язива. Особливості хімічного складу ґрунту та,

відповідно, зовнішній вигляд є важливою ознакою живописного твору. З історії технології живопису відомо, що дерев'яні основи зазвичай ґрунтували більш щільним шаром, у той час як полотно – набагато тоншим, що відповідало еластичності полотняної основи, забезпечувало кращу збереженість твору. Проте переважна більшість народних українських ікон має ґрунт досить тонкий, і навіть навпаки, полотняні основи зазвичай заґрунтовані відносно щільнішим шаром ґрунту, ніж дерев'яні.

Принагідно зауважимо, що на професійних іконах на дерев'яній основі ґрунт був товстішим, однак наносився не у «мінімум 14 шарів» [4], а зазвичай у 2–4 шари, зрідка більше. Гіпс застосовувався переважно на півдні Західної Європи; у північних країнах його використання було досить обмеженим. На нашій території традиційним основним наповнювачем ґрунту є крейда; у XIX ст. її нерідко комбінують з білими пігментами, або ж вони замінюють крейду у якості наповнювача білого кольору. Л.Попова вказує на використання крейди з родовища у районі Новгород-Сіверського [7, с. 45]. Цікаво, що чугуївські іконописці застосовували гіпс у верхніх шарах ґрунту [13, с. 430].

На іконах, писаних на дерев'яній основі, ґрунт іноді настільки тонкий, що практично не спостерігається при візуальному обстеженні. Особливо виразною при цьому стає текстура дощок хвойних порід. Це дало привід дослідникам вважати, що дошки ікон лише проклеювались, а ґрунт не накладався. Твердження Л.Попової про те, що «українські народні ікони написані на найпримітивнішому ґрунті, що становив собою тонкий шар рослинного клею», є хибним у формулюванні, адже тут змішано два різні технологічні шари – проклейку і ґрунт. Однак далі дослідниця вказує: «народні ікони, стилістичні особливості яких свідчать про більш тісне знайомство майстрів з професіональним живописом, мають ґрунтовку дошки у вигляді одношарового олійно-крейдяного ґрунту». У примітці вказано, що мікροхімічне дослідження зразків, відібраних з ікон Чернігівського державного архітектурно-історичного заповідника, проведене технологічним відділом

науково-дослідного інституту Укрпроектреставрація (6 жовтня 1983 р.) [7, с. 45].

Мусимо наголосити, що при дослідженні під мікроскопом та шляхом проведення мікροхімічних досліджень нами було встановлено наявність ґрунту, хоча і надзвичайно тонкого, в усіх, крім однієї, українських народних іконах. Отже, випадки відсутності ґрунту слід вважати скоріше виключенням, аніж правилом. Це здається логічним, адже інакше фарби сильно б змінювали свій колір, тьмяніли, тому що в'язиво з фарб втягувалось би основою, незважаючи на наявність проклейки.

З іншого боку, завдяки дуже якісним фотознімкам фрагментів ікон, наведених у книзі О.Найдена, бачимо, що на деяких іконах дійсно немає ґрунту [2, іл. 201, 505, 507, 515, 544], хоча на інших він проглядає дуже чітко. У будь-якому разі остаточні висновки слід робити на основі мікроскопного обстеження та лабораторних досліджень.

Стосовно складу ґрунту, зазначимо його значне розмаїття. Переважна більшість ґрунтів – білі або злегка забарвлені (кольору слонової кістки), що свідчить про тяглість візантійської традиції іконопису. Окремим питанням є застосування ґрунтів, спеціально тонованих певним пігментом. У той час як в Західній Європі у XVI – XIX ст. повсюдно уживались, поруч з білими, тоновані ґрунти, в українському професійному іконописі вони зустрічались нечасто. Тим цікавішими є випадки їх застосування у народному іконописі: вохристій, рожеві, коричневі та сірі ґрунти або кольорові імприматури (тонкий шар фарби) поверх білого ґрунту. На фрагментах ікон, наведених Найденом [2], у втратах фарбового шару спостерігаємо коричневий (іл. 252, 291), сірий (іл. 284, 285), вохристій (іл. 187) ґрунт. Імприматури, однак, трапляються досить рідко, вони прозорі, неяскових тонів. Частіше забарвлюючий пігмент додавали безпосередньо у ґрунт.

Відносно використання кольорових імприматур у народному іконописі О.Осадча з посиланням на працю М.Юр робить далекосяжні висновки [4]. Проте у тексті М.Юр ідеться про контрастне за кольором тло під основні елементи орнаменту у

розписах скринь [14, с. 226]. За нашим спостереженням, червоних, зелених, синіх імприматур іконописці не використовували; вони зрідка зустрічаються у професійних живописців України другої половини ХХ ст.

Ґрунт найчастіше наносився в кілька прийомів. Зазвичай, перший шар призначався для вирівнювання поверхні основи. Шліфувалась поверхня останнього (або останніх) шарів ґрунту. Стосовно ґрунтування дощок, очевидно, можна погодитись із твердженням Л.Попової про нанесення одного шару ґрунту, хоча це не було загальним правилом, адже трапляються ікони з досить щільним ґрунтом; натомість ґрунтування полотен відбувалось у кілька прийомів, про що свідчать візуальні характеристики фактури поверхні живопису, краї розташування ґрунту на окрайках.

За типом в'язива ґрунти поділяються на клейові, олійні, емульсійні (клей+олія). У досліджених іконах більшість ґрунтів має однакові за складом шари, однак зустрічаються комбіновані, де нижній та верхній шари мають різний склад, а іноді й відтінок. Слід зазначити, що у випадку двошарових комбінованих ґрунтів найчастіше нижній містить клейове, а верхній – олійне в'язиво, що співпадає з загальною схемою ґрунтування полотняних та дерев'яних основ у Західній Європі XVI – XVIII ст., і також нерідко зустрічається у фабричних ґрунтах XIX ст.

Ґрунти на основах з дерева: приблизно в рівних пропорціях зустрічаються олійний ґрунт (свинцеве білило + олія), характерний для іконопису більш пізнього часу (з кінця XVIII ст., і особливо для XIX ст.), та традиційний клеє-крейдяний (тваринний клей + крейда). В одній іконі було знайдено тришаровий (!) комбінований ґрунт: нижній – крейда + тваринний клей, середній – червоний залізооксидний пігмент + олія, верхній – свинцеве білило + олія (можливо, цю ікону слід датувати кінцем XVIII – початком XIX ст., на що вказує і характер обробки тильного боку дошки скобелем).

Зважаючи на дані мікрохімічного дослідження, згадані Л. Поповою, на дошках міг застосовуватись олійно-крейдяний ґрунт, хоча нам він не зустрівся.

Ґрунти на основах з полотна. Переважна більшість ґрунтів на полотні – емульсійні. Ґрунти, де усі шари однорідні за складом: а) свинцеве білило, крейда + олія, тваринний клей; б) свинцеве білило + олія; в) свинцеве білило, крейда + олія; г) цинкове білило, крейда + олія, клей; д) свинцеве білило, крейда, свинцевий сурик + олія, клей. Серед комбінованих знайдено наступні: нижній шар – крейда + клей, верхній шар – свинцеве білило + олія / умбра + олія / свинцеве білило, крейда + олія. Наявність у ґрунті цинкового білила (чисто-го або у суміші зі свинцевим) дозволяє віднести датування ікони часом не раніше середини – другої половини XIX ст. Хроматичні пігменти забарвлюють білі ґрунти у відповідний колір (сурик – у рожево-оранжевий, умбра – у коричнево-сірий).

Підготовчий малюнок. Л.Попова вказує на складність його дослідження, однак при цьому зазначає «сліди циркуля і лінійки, що традиційно використовувалися в іконопису» [7, с. 45]. За нашими спостереженнями, основним матеріалом, яким виконувався підготовчий малюнок, є чорна або темно-коричнева розведена фарба, якою наносились тонким пензлем контури майбутнього зображення. У деяких збільшених фрагментах ікон в книзі О.Найдена спостерігається контурний малюнок [2, с. 544], поверх якого велась робота фарбами. Завершувався живопис також обведенням зображення темними лініями. Отже, деяке уявлення про підготовчий малюнок, прихований під шаром живопису, можна скласти зі спостережень верхньої обводки контурів зображення темною фарбою.

Графітний олівець як матеріал для малюнку також можна зустріти, хоча не так часто, як у професійному іконописі (лінії його спостерігаються при дослідженні в інфрачервоних променях) (рис. 9). В.Шуліка зазначає саме цю техніку виконання підготовчого малюнку чугуївських ікон [13, с. 430].

Фарбовий шар. У живописному шарі народної української ікони XIX ст. ми знаходимо лише олійне в'язиво. Твердження про кустарне виробництво – виготовлення фарб самими іконописцями зустрічаються у багатьох джерелах, а це означає, що їхня якість була дуже низькою. Припускаємо,

що деякі сільські іконописці могли самостійно виготовляти фарби. З іншого боку, масовий характер створення ікон, цехова спеціалізація, про яку пише О.Пономаревська [6, с. 158], свідчать про налагоджене виробництво фарб, можливо, і не дуже високої якості, які могли купувати і сільські іконописці. На той час масово розвивалось фабричне виробництво матеріалів для живопису, це не могло не вплинути на загальну ситуацію у суспільстві. На жаль, за відсутності необхідного обладнання ми не можемо вказати, чи використані фарби є стертими вручну, чи фабричним способом. Це питання є дуже цікавим для історії народного іконопису. Так, В.Шуліка вказує на крупнотертий характер пігмента ікон [6, с. 431], що підтверджує свідчення І.Ю.Репіна про самостійне виробництво фарб чугуївськими іконописцями.

Відзначимо принагідно хибність твердження про «розчинення пігменту» під час його перетирання [14, с. 228], оскільки пігментом якраз називають речовину, яка не розчиняється у жодних в'язивах.

Палітра народних іконописців зазвичай бідніша порівняно з професійними майстрами. Як вказує Л.Попова, «мікрохімічне дослідження зразків шару фарб засвідчило, що в народному іконописі частіше за інші використовували такі пігменти: свинцеві білила, свинцева жовта, сурик свинцевий (червона фарба), берлінська лазур (синя фарба). Слід відзначити, що переважна більшість названих пігментів за вартістю досить дешеві: свинцеві білила – найдешевша фарба в XIX ст. на Україні (...) Народний майстер уникав використовувати такі дорогі фарби, що їх застосовували професіональні київські іконописці, як крон жовтий і кіновар терта. Тільки за синю фарбу, берлінську лазур, що не мала іншого дешевого еквівалента, майстрові доводилося платити досить дорого: 1 крб. 73 коп. за фунт» [7, с. 45–46].

За результатами наших досліджень, переважачим білим пігментом є свинцеве білило; зрідка трапляється свинцево-цинкове або цинкове білило. Л.Попова, вірно вказуючи на значення хімічного аналізу фарб для датування ікон, помилково

зазначає, що «свинцеві білила... наприкінці XIX ст. замінили цинкові». Насправді свинцеве білило – один з найдавніших білих пігментів у історії живопису, тоді як цинкове білило вперше синтезовано наприкінці XVIII ст., у XIX ст. використовувалось спочатку як наповнювач ґрунту, і лише з середини цього століття зустрічається у живопису, однак як домішка. Чисте цинкове білило з'являється у останні два десятиріччя XIX ст. [5, с. 257]. З цього часу вони співіснують, у чистому вигляді чи у сумішах різних білих пігментів; лише наприкінці XX ст. свинцеве білило фактично виходить з обігу.

Найбільш поширеним жовтим пігментом є жовта вохра (залізооксидний пігмент, найдавніший в історії); іноді трапляються свинцева жовта або масикот (що у XIX ст. було вже рідкістю), стронціанова жовта й жовтий кадмій (винайдені у першій половині XIX ст., отримали розповсюдження з середини – другої половини XIX ст.).

Синім пігментом, що найчастіше зустрічається, є берлінська лазур (пруська синя) (відкрита 1704 р., розповсюдження з 1724 р.; широко застосовується з середини XVIII ст.); і зрідка ультрамарин (замість природного, дуже коштовного, у 1820-х рр. був винайдений штучний, застосовується з другої половини XIX ст.).

Серед червоних досить поширені залізооксидні (вохри), свинцевий сурик (яскраво-оранжевого відтінку), зрідка трапляються кіновар, краплак. Усі ці фарби відомі з давнини, у другій половині XIX ст. натуральний краплак був замінений синтетичним.

Зелений пігмент, що найбільш часто зустрічається, являє суміш берлінської блакиті та жовтої вохри; також зустрілись по одному випадку суміші жовтої вохри з ультрамарином або чорною. Зрідка трапляються глауконіт, мідний зелений пігмент (один випадок) – ці фарби уживаються з глибокої давнини. Натомість окис хрому (зустрівся один раз) є пігментом, що почав розповсюджуватись з другої половини XIX ст.

Давнім коричневим пігментом, що зустрічається практично у кожній іконі, є умбра; зрідка трапляється також капут-мортuum (червонувато-коричневий пігмент; обидва – залізооксидні).

Чорна органічна (сажа) є найдавнішим пігментом в історії живопису, її також нерідко знаходять у народних іконах.

Металеві покриття (золото, срібло, двійник, поталі) у народній українській іконі не зустрічаються, жовтий колір замінює золото. Випадки застосування металевих пігментів, за нашими спостереженнями, належать іконам напівпрофесійним та професійним.

Покривний шар живопису – смоляний лак чи оліфа (варена лляна олія), приблизно у однаковій кількості; присутній практично на всіх досліджених іконах.

Захисні покриття тильного боку дерев'яних і полотняних основ та торцевих поверхонь дошок зустрічаються як авторські, так і більш пізні. Нанесли вони з метою попередження уражень комахами-деревоточцями, захисту від впливу вологи, забезпечення рівноваги технологічних шарів. Найчастіше значні за товщиною захисні покриття дерев'яних основ наявні на тильному боці професійної ікони, причому переважно з іконостасних комплексів. У народній іконі зрідка зустрічаємо тонкий шар профарбовування; у двох іконах нам зустрівся клеє-крейдяний ґрунт, нанесений нерівномірним шаром.

Натомість у іконах на полотняній основі захисне покриття присутнє досить часто. Нами визначено такі типи покриттів: 1) однорідні – смоляний лак; 2) комбіновані – ґрунт+олійна фарба; ґрунт+олійна фарба+віск; олійна фарба+віск; олійна фарба+воско-смоляна мастика. Склад ґрунту на тильному боці полотняних основ: клеє-крейдяний, емульсійний (тваринний клей+олія) з наповнювачем свинцеве білило та крейда. Для фарбування тильного боку уживали умбру, червоний залізооксидний пігмент, свинцевий сурик [9, с. 45].

Висновки та перспективи подальших досліджень. У народній іконі прослідковується чітка логіка у дотриманні технологічних прийомів створення. Етапи ґрунтування, виконання живописного зображення, нанесення покривного шару та захисних покриттів відрізняються вивіреністю, дотриманням усталених, хоча і знижених (порівняно з професійним іконописом) технологічних

стандартів. Відхилення від професійних стандартів спостерігаються на рівні виготовлення дошок або недостатньо якісних полотен, занадто тонкого ґрунту на дерев'яній основі, використання дешевих фарб невисокої якості. Це безпосередньо впливає на стан збереженості народної ікони.

З іншого боку, народні майстри були обізнані у новаціях професійного живопису свого часу, що знайшло відображення у складі ґрунту, використанні сучасних фарб, а також способів обробки поверхні деревини; у нанесенні захисних покриттів на полотняні основи.

Зазначимо, що при порівнянні складу ґрунту й фарбового шару ікон різних областей України (якщо їх походження відоме) суттєвих відмінностей помічено не було. Можливо, вони будуть виявлені у подальшому, коли дослідники зможуть співставити більшу кількість ікон достовірно підтвердженого походження.

На нашу думку, під час реставрації слід враховувати технологічні особливості народного іконопису, зокрема, натягування полотен на рами, особливо такі, що органічно пов'язані з зображенням; захисні покриття тильного боку не видаляти зовсім або видаляти лише ті, що зашкоджують стану збереженості ікон. Адже вони є свідченням уявлень про технологію своєї епохи, а також у більшості випадків продовжують виконувати свою функцію захисту основ від впливу вологи.

Вважаємо перспективним подальше вивчення технологічних параметрів української народної ікони, з'ясування технологічних особливостей місцевих іконописних центрів та майстерень, а також технологічних особливостей різних типологічних груп народного іконопису шляхом проведення лабораторних досліджень.

#### **Список використаних джерел та літератури**

1. Журунова Т. Народний іконопис Східного Поділля / Т. Журунова // Народне мистецтво. – 1998. – № 1 – 2. – С. 48 – 53.
2. Найден О. Народна ікона Середньої Наддніпряни в контексті селянського культурного простору. – К.: ЗАТ «Книга», 2009. – 543 с., іл.

3. Осадча О. Іконописні осередки та основні місця збуту хатньої ікони. Електронний ресурс: <http://artisthelen.com/publications/ikonopysni-oseredky-ta-osnovni-mistsja-zbutu-hatnoji-ikony>

4. Осадча О. Технологічні особливості написання української народної хатньої ікони. Електронний ресурс: <http://artisthelen.com/publications/tehnologichni-osoblyvosti-napysannja-ukrajinskoji-narodnoji-hatnoji-ikony>

5. Писарева С.А. Химический состав и хронология применения пигментов в станковой живописи / В кн.: Гренберг Ю.И. От фаумского портрета до постимпрессионизма: История технологии станковой живописи: две тысячи лет эволюции. – М.: Изд. дом "ИСКУССТВО", 2004. – С. 255–266.

6. Пономаревська О.І. Народний іконопис Київського та Чернігово-Сіверського Полісся кінця XVIII – XIX ст.: релігійно-історичний, соціокультурний і фольклорний аспекти: дис... канд. мист.: 26.00.01 – теорія та історія культури. – К.: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2015.

7. Попова Л.М. Деякі аспекти українського народного іконопису XIX ст. // Народна творчість та етнографія. – 1989. – № 2. – С. 43–47.

8. Романів-Тріска О. Народна ікона на склі. – Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2008. – 368 с.

9. Тимченко Т.Р. Методи захисту основ станкового живопису: навч. посібник. – К.: Задруга, 2015. – 98 с.

10. Тимченко Т.Р., Балакіна М.М. Деякі техніко-технологічні особливості української ікони XVIII–XIX ст. на полотняній основі // Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації. Доповіді X науково-практичної конференції 24–27 травня 2016 р. – К.: ННДРЦУ, 2016. – С. 341–344.

11. Травкіна О. Народна ікона Чернігівщини / У кн.: Народна ікона Чернігівщини. Альбом / Упорядники О.Романів-Тріска, О.Молодий, А.Кісь. – Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2015. – С. 7–25.

12. Шуліка В.В. Основы Слобожанских икон середины XIX – начала XX века // Традиції та но-

вації у вищій архітектурно-художній освіті. – №2. – 2010. – Харків: ХДАДМ, 2010. – С. 75–78.

13. Шуліка В.В. Чугуевская икона: история и технико-технологические особенности // Дослідження, реставрація та превентивна консервація музейних пам'яток. Сучасний стан, перспективи розвитку. Доповіді VIII Міжнародної науково-практичної конференції 23–27 травня 2011 р., м. Київ. – К.: ННДРЦУ, 2011. – С. 426–433.

14. Юр М.В. До проблеми колориту в українському народному розписі побутових виробів з дерева XIX – початок XX століття / Марина Юр // Регрес і регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарських читань / відп. ред.: М.Селівачов; Музей Івана Гончара, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, Національна Академія Наук України. – К.: Родовід, 1998. – С. 222–229.

Tetyana Tymchenko, Margaryta Balakina  
(Kyiv)

#### **THE PECULIARITIES OF THE TECHNIQUES OF UKRAINIAN FOLK ICON OF THE 19TH CENTURY ON CANVAS AND WOOD**

This article is dedicated to the analysis of the main technological features of Ukrainian folk icon painting of the XIX century. The research was based on 150 icons from state and private collections of Ukraine. The article summarizes the data on two most widespread types of Ukrainian folk icon painting: wooden and canvas ones, as well as the data on their grounds, pigments, surface coatings and protective coatings.

Keywords: Ukrainian folk icon, technology, tree, cloth, soil, paint layer, surface coating, protective coating.