

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ  
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА  
І АРХІТЕКТУРИ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ХРЕБТЕНКО МАРГАРИТА СЕРГІЇВНА**

УДК 75.046.3.025.4:27-526.62](477.5+477.41)"165/174"

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**Іконопис Лівобережної України та Київщини другої  
половини XVII – першої половини XVIII ст. Особливості  
техніки, технології та реставрації.**

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю  
023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

Науковий керівник  
Тимченко Тетяна Ростиславівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання чужих  
ідей, результатів і текстів мають посилання на відповідне джерело  
\_\_\_\_\_ М.С.Хребтенко

**Київ – 2021**

## АНОТАЦІЯ

*Хребтенко М.С.* Іконопис Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. Особливості техніки, технології та реставрації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2021.

Дисертація присвячена професійному українському іконопису, створеному на теренах Лівобережної України і Київщини у другій половині XVII – першій половині XVIII століть. Мета роботи – виявити нові відомості і систематизувати уже наявну інформацію про матеріальну структуру іконопису, способи створення зображення, послідовність накладання фарбових шарів, а також поширені види пошкоджень та методики реставрації.

Після смерті Богдана Хмельницького Україна опинилась у складному становищі: продовження зазіхань на землі з боку сусідніх держав, внутрішні чвари і різні погляди на пошук союзників у середовищі козацької старшини послабили її позиції. Однак здобутки національно-визвольної боротьби українців стали потужним імпульсом для піднесення творчого духу народу на століття вперед. У другій половині XVII ст. Україна була розділена по Дніпру на Лівобережну і Правобережну, з власним гетьманом на чолі кожної з частин. Згідно угод між Річчю Посполитою і Московією, Правобережна частина опинилась під владою Польщі, Лівобережна разом з Києвом потрапила у сферу впливу Московської держави. З обох боків Україна зазнавала утисків, однак на території Лівобережжя певний час вдавалось утримати автономію. Відтак тут склались сприятливі умови для розвитку національної культури й мистецтва. Період другої половини XVII – першої половини XVIII століття відзначився активізацією церковного будівництва. Фінансова підтримка заможних верств населення, насамперед гетьманів,

козацької старшини та членів їхніх родин, сприяли появі величних храмів, пишно оздоблених іконостасних комплексів, високопрофесійних творів іконопису. На цей період припадає становлення національного варіанту стилю бароко: від раннього бароко другої половини XVII ст., що містить маньєристичні ознаки, високого розвитку бароко у перші десятиліття XVIII ст. й появи ознак впливу стилю рококо у 30–40-х рр. XVIII ст.

Об'єктом дослідження є твори професійного православного іконопису Лівобережної України і Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століття, що зберігаються у колекціях музеїв України.

Предметом дослідження є техніко-технологічні особливості іконопису Лівобережної України і Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століття та специфіка його реставрації.

Методика дослідження включала безпосереднє візуальне обстеження творів неозброєним оком та із застосуванням портативного USB-мікроскопа, огляд і фотографування в ультрафіолетових та інфрачервоних променях. Отриману інформацію було співставлено з даними із опублікованих та архівних джерел. Окрім того, було застосовано методи порівняльного аналізу для встановлення іноземних впливів на техніко-технологічному рівні.

Основу джерельної бази склали ікони з колекції Національного художнього музею України, ікони з іконостасів Спасо-Преображенської церкви с.Великі Сорочинці, Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври, Софійського собору у Києві, ікона Богоматері Єлецької, що зберігається у Свято-Успенському Єлецькому монастирі м. Чернігів, ікони з колекції НАІЗ «Чернігів стародавній» та інші. З архівних матеріалів – паспорти реставрації творів іконопису, що зберігаються у Національному художньому музеї України, Національному науково-дослідному реставраційному центрі України, на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше у центрі спеціального дослідження постала матеріальна будова й техніка іконопису Лівобережної

України та Київщини у другій половині XVII – першій половині XVIII століття. Вперше в українську мистецтвознавчу практику введено метод дослідження поверхні фарбового шару за допомогою портативного usb-мікроскопа, з фіксуванням на макро- та мікро- фотознімках, що є доступним навіть в умовах експозиції. Виявлено низку варіацій створення живописного зображення, встановлено хронологічні межі застосування окремих матеріалів, прийомів живопису і декорування на іконах означеного регіону й періоду. Вперше введено у науковий обіг ряд архівних джерел, що містять інформацію про проведені фізико-хімічні дослідження ікон та процес їхньої реставрації. Завдяки цьому доповнено й узагальнено відомості щодо пігментного складу живопису. Уточнено інформацію про нижню хронологічну межу розповсюдження на українських землях пігмента берлінська лазур, що має важливе значення у датуванні ікон. Уточнено особливості структури ікон Лівобережжя, такі як: матеріали, конфігурація, форма, товщина, спосіб обробки основ, вид паволоки та її локалізація, склад, товщина і обробка ґрунтового шару; уточнено інструменти, які використовувались для обробки основ та створення рельєфних візерунків на поверхні ґрунту. Проаналізовано методики і матеріали, застосовані для реставрації ікон Лівобережної України. Подальшого розвитку набули дослідження стану збереженості іконописної спадщини України, його співвідношення з реставраційними втручаннями у минулому, а також аналіз наслідків цих втручань для візуального сприйняття творів глядачем і доступності автентичних частин для подальших досліджень.

Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів з висновками до кожного, загальних висновків, списку використаних джерел. Окремий том становлять додатки з ілюстраціями.

Перший розділ присвячений історіографії, розкриттю основних методологічних засад проведеного дослідження, означенню джерельної бази й з'ясуванню значень спеціальних термінів.

У другому розділі пошарово розглянуто структуру ікон Лівобережної України та Київщини у другій половині XVII – першій половині XVIII століття. З'ясовано матеріали й інструменти, які використовувались для підготовки основ і обробки ґрунту; різновиди основ і їхнє поширення на Лівобережжі; види й особливості застосування паволоки; склад ґрунту, фарбового і покривного шару; уточнено перелік пігментів, застосованих українськими іконописцями.

Встановлено, що традиційно основою для ікон слугували дерев'яні дошки, виготовлені із місцевих порід дерева (липа, сосна, верба, вільха, дуб). Характерною була груба жолобчата обробка поверхні зворотного боку за допомогою скобеля або шерхебеля. У якості паволоки використовувалось рослинне клоччя, яке наклеювалось на місцях стикування дошок у єдиний щит, та на місцях дефектів деревини. Інші види основ, такі як полотно і метал, траплялись рідко. Металеві мідні основи використовувались для ікон печерних церков Києво-Печерської лаври.

Традиційним видом ґрунту для ікон на дерев'яній основі був клеє-крейдяний левкас білого кольору, який міг бути значної товщини (1–3мм) і на ділянках тла нерідко оздоблювався орнаментами, виконаними у техніках різьблення, гравіювання або ліплення.

Третій розділ присвячено виконанню зображення на поверхні ґрунту: нанесенню підготовчого малюнка і процесам роботи з фарбами. Розглянуто матеріали й способи виконання малюнка, виявлено основні варіанти створення живописного шару, з'ясовано ознаки впливу на український іконопис технік живопису країн Західної і Східної Європи. З'ясовано значення, роль і способи виконання золочення.

Виявлено, що підготовчий малюнок значною мірою відображав індивідуальний характер роботи митця. Він виконувався розрідженою чорною фарбою за допомогою пензля або пера. Такий спосіб не був унікальним явищем і застосовувався на всій території України. Граф'я

служувала для відмежування частин площини, на які передбачалось накладання сухозлітних металів.

У системі виконання живописних зображень визначено три напрями: 1) живопис по білому ґрунту із локальним застосуванням кольорових підмальовків у зображенні одягу та інкарнату; 2) живопис по кольоровому ґрунту або по суцільній імприматурі, покладеній на білий ґрунт; 3) живопис по білому ґрунту із застосуванням монохромного підмальовку в тіньових ділянках зображення.

Іконопис Лівобережної України і Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століття характеризується багатошаровістю і складністю стратиграфічної системи; демонструє багатство і різноманіття прийомів створення живопису й декорування. Простежується поступове пристосування українськими художниками традиційних методів виконання живопису до актуальних естетичних вимог і смаків епохи, вибірковість у засвоєнні іноземних технологічних прийомів, як тогочасних, так і більш ранніх.

У четвертому розділі проаналізовано основні методики консервації, розкриття та естетичної реінтеграції, які застосовувались до іконопису досліджуваного періоду на різних історичних етапах. Підкреслено важливе значення збереження усіх елементів будови ікони, які розкривають технологію її створення.

У зв'язку з наявністю на українських іконах другої половини XVII – першої половини XVIII ст. нестійких шарів (лесування кольоровими лаками, різні види золочення тощо), акцентовано, що техніко-технологічні характеристики кожного твору, а також наслідки попередніх реставраційних втручань, мають обов'язково враховуватись під час обрання методики реставрації. Розглянуто проблеми розкриття іконопису XVII–XVIII ст. та альтернативні варіанти їхнього вирішення.

**Ключові слова:** український іконопис, бароко, техніка, технологія, інкарнат, золочення, пігменти, в'язиво, реставрація іконопису, Лівобережна Україна.

## SUMMARY

*Khrebtenko M.S.* Iconography in Left-bank Ukraine and Kyiv Region in the second half of the 17th - first half of the 18th century. Technique, technology and restoration peculiarities. – Qualification scientific paper, manuscript copyright.

Thesis for a PhD degree in Art Studies, specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2021.

The thesis is devoted to professional Ukrainian iconography created in the territory of Left-bank Ukraine and Kyiv Region during the second half of the 17th - first half of the 18th centuries. The purpose of the work is to reveal new information and systematise the already-existing information about the material structure of iconography, ways of creating an image, the sequence of applying paint layers, as well as common types of damage and restoration techniques.

After the death of Bohdan Khmelnytskyi, Ukraine found itself in a difficult situation: its position was weakened by the continuation of invasions of the land by the neighbouring states, as well as internal strife and differing views of the Cossack leaders on their search for allies. However, the achievements of the national liberation battle of Ukrainians became a powerful impetus for raising the creative spirit of the people for centuries to come. In the second half of the 17th century, Ukraine was divided into the Left Bank and the Right Bank, along the Dnipro river, having its own hetman at the head of each part. According to the agreements between the Polish-Lithuanian Commonwealth and Muscovy, the

Right Bank came under Polish rule, and the Left Bank including Kyiv, came under the influence of the Moscow State. Ukraine was oppressed on both sides, but managed to maintain its autonomy on the Left Bank for some time. As a result, favourable conditions for the development of national culture and art developed there. The period of the second half of the 17th - first half of the 18th century was defined by the intensification of church construction. Financial support from the wealthy population stratum, especially hetmans, Cossack leaders and members of their families, contributed to the appearance of majestic temples, profusely-decorated iconostasis complexes, and highly professional works of iconography. This was the period of formation of the national version of the Baroque style: from the early Baroque of the second half of the 17th century, which contains Mannerist features, through the high development of the Baroque in the first decades of the 18th century and to the appearance of signs of the influence of the Rococo style in the 1730s and 1740s.

The object of this research are the works of professional Orthodox iconography in Left-bank Ukraine and Kyiv Region from the second half of the 17th - first half of the 18th centuries, which are stored in the museum collections of Ukraine.

The subjects of the research are the technical and technological features of iconography in Left-bank Ukraine and Kyiv Region from the second half of the 17th - first half of the 18th century, and the specifics of its restoration.

The research methodology included direct visual examination of the works with the naked eye and with the use of a portable USB microscope, as well as examination and photography under ultraviolet and infrared rays. The information obtained was compared with data from published and archival sources. In addition, comparative analysis methods were used to establish foreign influences on technical and technological levels.

The core of the source base are icons from the collection of the National Art Museum of Ukraine, icons from the iconostasis of the Church of the Savior Transfiguration in the village of Velyki Sorochyntsi, Trinity Gate Church of the



Kiev-Pechersk Lavra, St. Sophia Cathedral in Kyiv, the icon of Our Lady of Yelets stored in the Holy Dormition Yelets Monastery in Chernihiv, icons from the collection of National Architectural and Historical Reserve "Ancient Chernihiv" and others. Among archival materials there may be found passports of restoration of works of iconography stored in the National Art Museum of Ukraine, the National Scientific and Research Restoration Centre of Ukraine, in the Department of Technology and Restoration of Works of Art of the National Academy of Fine Arts and Architecture.

The scientific novelty is that for the first time, the material structure and technique of iconography in Left-bank Ukraine and Kyiv Region in the second half of the 17th - first half of the 18th centuries is at the centre of special research. For the first time, a method of studying the surface of a paint layer with the help of a portable USB microscope with fixation on macro- and micro-photographs, which is available even in the conditions of exposition, was introduced into Ukrainian art history practice. A number of options for the creation of picturesque images are revealed, and chronological limits are established on the application of certain materials, methods of painting and decoration on icons of the specified region and period. For the first time, a number of archival sources have been introduced into scientific circles, which contain information about the physico-chemical studies of icons and the process of their restoration. Due to this, information concerning the pigment composition of the painting has been supplemented and generalised. Information on the lower chronological limit of the distribution of the "Berlin Blue" pigment in the Ukrainian lands has been established, which is important for the dating of icons. The peculiarities of the structure of the Left-bank icons are specified, such as: materials, configuration, shape, thickness, method of processing the bases, type of canvas and its localisation, composition, thickness and processing of the primer layer; the tools used for processing the bases and creating relief patterns on the primer surface have been specified. The methods and materials used for the restoration of the icons in Left-bank Ukraine have been analysed. Further development was achieved through research into the state of

preservation of the iconographic heritage of Ukraine and its correlation with restoration interventions in the past, as well as analysis of the consequences of these interventions for visual perception of works by the audience and the availability of authentic pieces for further research.

The thesis consists of an introduction, four chapters with conclusions to each, general conclusions, and a list of references. There is a separate volume consisting of appendices with illustrations.

The first chapter is devoted to historiography, the disclosure of the basic methodological principles of the study conducted, listing of references and clarification of the meanings of special terms.

The second section considers the structure of the icons in Left-bank Ukraine and Kyiv Region in the second half of the 17th - first half of the 18th centuries in layers. The materials and tools which were used to prepare the bases and refine the primer have been clarified: varieties of bases and their distribution in the Left Bank, types and peculiarities of canvas application, composition of the primer, paint and coating layers; the list of pigments used by Ukrainian icon painters has been specified.

It is established that traditionally the basis for the icons were wooden boards made of local wood (linden, pine, willow, elder, oak). Rough-grooved surface treatment of the reverse side with a drawknife or jack plane was typical. Vegetable fiber was used as a canvas, which was glued at the joints of the panels into a single board, and at the defects in the wood. Other types of bases, such as cloth and metal, were rare. Metallic copper bases were used for the icons of the cave churches of the Kyiv-Pechersk Lavra.

The traditional type of primer for wood-based icons was white colour levkas made of glue and chalk, which could be quite thick (1-3 mm), and which was often decorated with ornaments performed with carving, engraving or modelling techniques.

The third chapter is devoted to the execution of the image on the primer surface: the application of a preparatory drawing and the processes of working

with paints. Materials and methods of drawing are considered, the main options for creating a paint layer are identified, and the signs of the influence of painting techniques of Western and Eastern Europe on Ukrainian iconography are clarified. The meaning, role and methods of gilding are clarified.

It has been found that the preparatory drawing largely reflected the individual nature of the artist's work. It was done using thinned black paint applied with a brush or quill. This method was not a unique phenomenon, and was used all over Ukraine. The pattern served to delineate the parts of the surface on which the leaf metals were to be applied.

There are three directions in the system of performing picturesque images: 1) painting on the white primer with local application of colour underpaints in the image of clothes and incarnat; 2) painting on coloured primer or on solid imprints placed on white primer; 3) painting on white primer with the use of monochrome underpainting in the shadow areas of the image.

The iconography of Left-bank Ukraine and Kyiv Region of the second half of the 17th - first half of the 18th centuries is characterized by multilayer and complex stratigraphic systems, and demonstrates the richness and variety of techniques for painting and decorating. Gradual adaptation by Ukrainian artists of traditional methods of painting to the current aesthetic requirements and tastes of the era can be seen, as well as selectivity in the assimilation of foreign technological techniques, both from those times and earlier.

The fourth section analyses the main methods of preservation, disclosure and aesthetic reintegration, which were applied to the iconography of the period under study at different historical stages. The importance of preserving of all the structural elements of the icon, which reveal the technology of its creation, is emphasised.

Due to the presence of unstable layers (glazing with coloured lacquers, various types of gilding, etc.) on Ukrainian icons of the second half of the 17th - the first half of the 18th centuries, it is emphasized that the technical and technological characteristics of each work, as well as the consequences of previous

restoration interventions, must be taken into account when choosing a restoration method. The problems of revelation of the iconography of the 17th – 18th centuries and the alternative solutions are studied.

**Keywords:** Ukrainian iconography, Baroque, technique, technology, incarnat, gilding, pigments, binder, restoration of iconography, Left-bank Ukraine.

### Список публікацій за темою дисертації:

1. Хребтенко М. С. Дослідження та реставрація ікони «Богородиця з Немовлям» з НМНАПУ як приклад «віртуального» розкриття пам'ятки зі складною стратиграфією. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2017. № 26. С. 257–266.
2. Хребтенко М. С. Прийоми зображення інкарнату в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII — першої половини XVIII століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2019. № 2. С. 97–108.
3. Хребтенко М.С. Зображення одягу і атрибутів святих в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. *Art and design*. 2020. №2 (10). С. 129–146.
4. Хребтенко М.С. Деякі особливості техніки живопису ікон з іконостасу Вознесенської церкви с.Березна. *East European Scientific Journal*. 2020. № 8 (60). С. 14–19.

### Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Хребтенко М. С. До питання комплексного дослідження пам'яток іконопису на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА. *Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні XX століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності* : тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтва (Київ, 25-28 квітня 2017р. ). Київ: Фенікс, 2018. С.143.
6. Хребтенко М. С. Технологічні особливості основ українських ікон 17-18 ст. (за матеріалами архіву кафедри реставрації НАОМА). *П'яті платонівські читання* : тези доповідей п'ятої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького. Київ: «Людмила», 2018. С.31-32.
7. Хребтенко М. С. Основні види золочення в іконописі Гетьманщини другої половини 17 – першої половини 18 ст. *Шості платонівські читання* : тези доповідей шостої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького. Київ: «Людмила», 2019. С.48-49.
8. Хребтенко М.С. Про руйнівний вплив лугів на берлінську лазур на прикладі ікони «Успіння» з колекції Національного художнього музею України». *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації* : наукові доповіді X Міжнародної науково-

практичної конференції (Київ, 24-27 травня 2016 року), Київ, 2016. С.358 – 360.

9. Хребтенко М. С. Про деякі техніко-технологічні особливості ікони XVIII ст. «Святий Миколай» з колекції Національного художнього музею України. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації*: наукові доповіді XI Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 11-14 вересня 2018р.), Київ, 2018. Ч.2 .С.298–301.

**Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації:**

12. Хребтенко М. С. Підготовчий малюнок українського барокового іконопису. *Волинська ікона: дослідження та реставрація* : науковий збірник за матеріалами XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони (м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року), Луцьк, 2018. № 25. С. 178–185.

## Зміст:

Анотації.....	2
Перелік умовних скорочень.....	17
Вступ.....	19
<b>Розділ 1. Історіографія, джерельна база, методологія й термінологія дослідження.....</b>	<b>27</b>
1.1 Історіографія і джерельна база дослідження.....	27
1.2 Методологія дослідження.....	51
1.3 Термінологія дослідження.....	54
Висновки до 1 розділу.....	69
<b>Розділ 2. Технологія іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст.....</b>	<b>70</b>
2.1 Стратиграфічна будова творів іконопису та регіональні технологічні відмінності.....	70
2.2 Технологічні особливості українського іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст.....	79
2.2.1 Матеріали та конструкція основи.....	79
2.2.2 Особливості ґрунтів.....	88
2.2.3 Типи золочення.....	97
2.2.4 Склад фарбового шару.....	101
2.2.5 Покривний шар.....	110
Висновки до 2 розділу.....	112
<b>Розділ 3. Техніка іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст.....</b>	<b>114</b>
3.1 Підготовчий малюнок. Його роль і способи виконання.....	114
3.2 Особливості живописного моделювання інкарнату.....	122
3.3 Особливості зображення одягу, тла і атрибутів святих.....	136

Висновки до 3 розділу.....	157
<b>Розділ 4. Особливості реставрації іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст.....</b>	<b>159</b>
4.1 Еволюція ставлення до ікони та її вплив на методологію реставрації....	159
4.2 Пошкодження творів іконопису.....	167
4.3 Методики консервації .....	174
4.4 Методики процесів розкриття .....	186
4.5 Способи естетичної реінтеграції .....	199
Висновки до IV розділу.....	205
<b>Загальні висновки.....</b>	<b>207</b>
<b>Список використаних джерел.....</b>	<b>215</b>
Додатки (окремий том).....	251
Додаток А. Ілюстрації.....	252
Додаток Б. Список опублікованих праць за темою дисертації. Апробація результатів дослідження.....	321



## **Перелік умовних скорочень:**

ВХНРЦ ім. І.Грабаря – Всеросійський художній науково-реставраційний центр, м.Москва, Росія.

ДержНДІР – Державний науково-дослідний інститут реставрації, м.Москва, Росія (рос. ГосНИИР – Государственный научно-исследовательский институт реставрации)

д. – дерево

др. – другий

ДКЗ «Посулля» – Державний історико-культурний заповідник «Посулля», Сумська область

ІАК – Імператорська археологічна комісія

ін. – інший

ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського

ІЧ – інфрачервоний

кін. – кінець

КТРТМ НАОМА – Кафедра техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

м. – місто

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м.Київ

НАІЗ «Чернігів стародавній» - Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній», м.Чернігів

НІЕЗ «Переяслав» – Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав», м.Переяслав

НКПКЗ – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, м.Київ

НМЛ – Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького

НМНАПУ – Національний музей народної архітектури і побуту України,  
м.Київ

НХМУ – Національний художній музей України, м.Київ

обл. – область

ПБМА – полібутилметакрилат

пер. – перший

пол. – половина

р. – рік

рр. – роки

сер. – середина

ст. – століття

УФ – ультрафіолетовий

ЧОХМ – Чернігівський обласний художній музей ім. Г.П.Галагана,  
м.Чернігів

ЧІМ – Чернігівський історичний музей ім. В.В.Тарновського, м.Чернігів

ІСОМ – International Council of Museums (Міжнародна рада музеїв)

## ВСТУП

**Постановка проблеми.** Період XVII–XVIII ст. подарував світові унікальні пам'ятки українського сакрального мистецтва. Цей час позначився розквітом української барокової культури в усіх її проявах – архітектурі, живописі, літературі, музиці. Він був безпосередньо пов'язаний зі становленням української козацької держави – Гетьманщини, і став для сучасного українця на асоціативному рівні своєрідним символом творчого духу народу, пов'язаним з національною ідентичністю. Пам'ятки іконопису, що дійшли до нашого часу, наочно засвідчують існування на теренах України потужних високопрофесійних малярських шкіл, чийі знання, традиції, вміння через історичні обставини згодом забулися. Український бароковий іконопис настільки вражає глядача своєю красою, святковістю та багатством декоративного оздоблення, що він не міг залишитися поза увагою науковців. Тому сучасний ступінь вивченості іконопису XVII–XVIII ст. є досить високим.

Однак здебільшого ці дослідження стосуються стилістики, іконографії, композиції, філософського та символічного змісту. Згадки про особливості техніки та технології трапляються рідко, побіжно, мають скоріше випадковий характер і не дають повної картини для розуміння структури твору та процесу його створення. Нерідко технологічні дані, які ми зустрічаємо у працях українських мистецтвознавців, ґрунтуються на візуальних спостереженнях або писемних джерелах. Між тим питання конструкції основи, складу ґрунту, типів в'язива та пігментів іконопису того чи іншого історичного періоду або регіону України лишається не до кінця з'ясованим. Науковці відзначають, що в українському бароковому іконописі відбулось злиття західно-європейських та місцевих традицій, однак досі не досліджено, як саме і наскільки сильно це позначилось на техніці живопису, на застосовуваних живописних прийомах. Деякі відомості про техніку, технологію окремих творів, а також певні аспекти їхньої реставрації

розпорошені у збірниках доповідей з наукових конференцій, в реставраційній документації, що міститься в архівах таких організацій як Національний науково-дослідний реставраційний центр України (ННДРЦУ), музейних установ, кафедри техніки та реставрації творів мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (КТРТМ НАОМА) та ін., тому існує необхідність подальшого опрацювання цих матеріалів. Спроби об'єднати цю інформацію, систематизувати та зробити узагальнення відносно техніки й технології, а також правил реставрації пам'яток барокового українського живопису поки що відсутні або стосуються лише окремих регіонів (наприклад, волинського), чи окремих авторів (як наприклад Й.Кондзелевич).

Сучасні вимоги до проведення досліджень пам'яток мистецтва у світі передбачають комплексне дослідження як з точки зору аналізу художнього образу, історіографії, та, що є дуже бажаним, техніко-технологічних особливостей творів. На сьогодні по цілому ряду художніх пам'яток опубліковані результати досліджень, які складають базу даних і можуть слугувати еталоном для порівняння з іншими, ще не дослідженими творами. В Україні подібні дослідження мають спорадичний характер і найчастіше провадяться під час реставрації ікон. Перед дослідниками стоїть завдання зібрати, узагальнити й класифікувати цей матеріал, а також сформулювати певні експертні ознаки, що дасть змогу уточнити питання авторства чи регіону походження та датування.

Не менш важливим є завдання осмислення методів реставрування пам'яток іконопису. Як показують дослідження історії реставрації, у різні історичні періоди її методологія диктувалась ставленням до реставрованого об'єкту, рівнем розвитку у суспільстві уявлень про пам'ятку та необхідністю охорони культурної спадщини, а також історико-політичною ситуацією. Будь-яка реставрація видозмінює пам'ятку, вносячи у неї нові, не передбачені автором елементи. Отже, методологія реставрації українського

іконопису потребує аналізу та чіткої класифікації, що необхідно для точного уявлення науковців про автентичні й привнесені частини.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконане згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» та відповідно до наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво в світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0117 U 002222 від 1.01.2017 р.).

**Об'єктом дослідження** є твори професійного православного українського іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. з Музейного фонду України (державних музейних зібрань та діючих храмів).

**Предметом дослідження** є особливості техніки та технології українських ікон другої половини XVII – першої половини XVIII ст., які походять з Лівобережної України та Київщини, а також специфіка їхньої реставрації.

#### **Межі дослідження:**

*Географічні межі* окреслені територією походження досліджуваних пам'яток і охоплюють Лівобережну Україну та Київщину, що становили на той час територію Гетьманщини (після поділу України на Лівобережну і Правобережну, за Андрусівським перемир'ям 1667 р.), а також частково – Слобожанщини, яка територіально межувала з Гетьманщиною і перебувала з нею в єдиному культурному просторі.

*Хронологічні межі* пов'язані з тим, що у другій половині XVII – першій половині XVIII століть, у зв'язку із виникненням сприятливих умов для соціально-економічного та культурного розвитку, активізувалось міське та церковне будівництво на Лівобережжі України, остаточно сформувався високий іконостас. Результатом цього стала поява видатних творів українського сакрального малярства з яскраво вираженим національним

колоритом, з важливими новаціями не лише з боку стилістики, але й з точки зору іконописної техніки та прийомів декорування.

**Мета дослідження** полягає у виявленні та систематизації характерних ознак техніки, технології та методів реставрування українських ікон Лівобережжя та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст., на основі дослідження писемних та ілюстративних (друкованих й архівних) джерел, безпосереднього візуального вивчення творів іконопису, у співставленні здобутих даних з результатами спеціальних лабораторних оптико-фізичних та фізико-хімічних методів дослідження пам'яток.

Для досягнення мети поставлені такі **завдання**:

1. Зібрати й опрацювати опубліковані та архівні (писемні та ілюстративні) джерела з теми.

2. Визначити коло пам'яток іконопису другої половини XVII – першої половини XVIII ст., які необхідно дослідити.

3. Здійснити натурні обстеження пам'яток та на їхній основі з'ясувати маловідомі факти техніко-технологічних характеристик українського іконопису Лівобережжя та Київщини, систематизувати їх.

4. Порівняти одержані результати з існуючими писемними даними стосовно техніки і технології іконопису Західної та Східної Європи, інших регіонів України.

5. Проаналізувати досвід реставрації зазначених пам'яток, визначити методики консервації, розкриття, естетичної реінтеграції творів барокового іконопису другої половини XVII – першої половини XVIII ст. на різних історичних етапах (з давнини й до нашого часу).

**Методика дослідження** обумовлена метою й завданнями роботи. Застосовано комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднував загальнонаукові емпіричні (спостереження, вимірювання, опис) і теоретичні (аналіз, синтез, узагальнення, дедукція, індукція) та спеціальні мистецтвознавчі і реставраційні методи дослідження:

- історико-хронологічний метод – для з'ясування процесів і явищ в українському іконописі у хронологічній послідовності, у контексті загальноєвропейських мистецьких процесів і технологічних трансформацій;

- історіографічний метод, що передбачає вивчення, аналіз і систематизацію публікацій за темою дослідження;

- джерелознавчий метод, який використано для введення у науковий обіг низки документів, що містять відомості про техніко-технологічні характеристики об'єктів іконопису та реставраційні втручання;

- метод порівняльного аналізу застосовано для виявлення особливостей техніки й технології іконопису Лівобережної України відносно інших регіонів України та інших культурних традицій;

- метод критичного аналізу застосований для верифікації та систематизації емпіричного матеріалу: безпосередньо пам'яток іконопису та результатів їх техніко-технологічного дослідження;

- елементи статистичного методу – для виявлення характерних ознак іконопису, застосованих художніх матеріалів та частоти їх використання, шляхів розвитку та поширення технічних прийомів зображення;

- метод термінологічного аналізу, який застосований для уточнення змісту та тлумачення понять, що позначають спеціальні терміни, пов'язані з технікою іконопису та реставрацією.

Практична частина дослідження ґрунтується на спеціально розробленій методиці, яка включає:

- натурне обстеження пам'яток із застосуванням таких оптико-фізичних методів: зйомка загального вигляду ікони з лицевого й зворотного боків у розсіяному та бічному освітленнях, мікроскопія поверхні та зйомка за допомогою портативного електронного USB-мікроскопа, макрофотозйомка у бічному світлі, дослідження та фотозйомка у невидимих зонах спектру (інфрачервоній та ультрафіолетовій);

- систематизацію та порівняння отриманих зображень із еталонними зразками українського іконопису та іншими близькими мистецькими

традиціями, виявлення та узагальнення особливостей техніки та технології української ікони зазначеного періоду та регіону;

- виявлення слідів природного старіння, а також змін, привнесених реставраційними втручаннями у пам'ятки іконопису, та їх критичне осмислення.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що *вперше*:

- розглянуто відомі пам'ятки іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століття з точки зору їхньої матеріальної структури,

- виявлено та класифіковано характерні особливості основ та пошарової структури живопису ікон зазначеного періоду та регіону,

- відкрито досі невідомі в українському іконописі прийоми створення живописного зображення,

- встановлено хронологічні межі застосування окремих живописних прийомів та матеріальних складових живопису,

- до сфери вивчення українського іконопису уведено методіку дослідження ікон певної групи за допомогою оптичних приладів з метою виявлення технологічних шарів живопису,

- детально аналізовано аспекти техніки та технології українського іконопису означеного періоду з точки зору залежності від різних світових мистецьких традицій,

- уведенні до наукового обігу досі невідомі архівні джерела, що містять інформацію про фізико-хімічні дослідження українських ікон та особливості їх реставрації.

**Уточнено:**

- особливості структури ікон Лівобережжя, такі як матеріали, конструкція, форма, спосіб обробки основ, види паволоки та її локалізація, склад, товщина і обробка ґрунтового шару,

- палітру українських іконописців і, зокрема, нижню хронологічну межу застосування пігменту берлінська лазур в українському іконописі,



- набір інструментів, що використовувались для обробки основ та створення рельєфних візерунків на поверхні ґрунту.

***Набуло подальшого розвитку:***

- дослідження актуального стану збереженості українських ікон зазначеного періоду та його залежності від характеру застосованих у минулому реставраційних методик,

- аналіз наслідків реставраційних втручань для візуального сприйняття творів та їхнього впливу на мистецтвознавчі висновки.

**Особистий внесок здобувача.** Усі результати отримані здобувачем особисто (постановка проблематики дослідження, вибір об'єктів та здійснення їх дослідження, пошук історіографії та джерельної бази, формулювання основних висновків)

**Практичне значення результатів дослідження.** Отримані у рамках дослідження результати можуть бути використані у мистецтвознавчій науці як відправна точка для уточнення атрибуції творів іконопису, для поглиблення знань про інші періоди розвитку іконопису та процеси мистецького життя в Україні, для написання нарисів та освітніх програм з історії українського мистецтва. Також результати досліджень можуть використовуватись для розвитку наукової реставрації – а саме для уточнення й вдосконалення методик реставрації українських ікон, що має сприяти їх кращій збереженості. Крім того, розкриття принципів побудови визначних творів іконопису зможе стати теоретичною основою при створенні копій та копій-реконструкцій (у тому числі для експонування в діючих храмах, коли оригінал потребує музейних умов зберігання).

**Апробація результатів.** Основні тези та висновки дисертації були апробовані на 9 наукових конференціях: на X Міжнародній науково-практичній конференції «Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації» (Київ, 24-27 травня 2016 р.), Всеукраїнській науковій конференції, присвяченій 100-річчю заснування Української академії мистецтва «Ювілей НАОМА: мистецький контекст в

Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності», (Київ, 25-28 квітня 2017р.); П'ятій міжнародній науковій конференції пам'яті академіка Платона Білецького «П'яті платонівські читання» (Київ, 25 листопада 2017); на Всеукраїнській науковій конференції «Шляхи розвитку українського мистецтвознавства та реставрації. До 55-річчя викладацької діяльності Л.С.Міляєвої на кафедрі ТІМ НАОМА», (Київ, 1-2 червня 2018р.); XI Міжнародній науково-практичній конференції «Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації» (Київ, 11-14 вересня 2018р.); XXV Міжнародній науковій конференції, присвяченій 25-річчю Музею волинської ікони «Волинська ікона: дослідження та реставрація» (м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року); Шостій міжнародній науковій конференції пам'яті академіка Платона Білецького «Шості платонівські читання» (Київ, 24 листопада 2018р.); Всеукраїнській науковій конференції «Минуле і сучасне: мистецтвознавчі пошуки та відкриття. До 60-річчя факультету теорії та історії мистецтва НАОМА» (Київ, 12 червня 2019р.); на «4<sup>th</sup> International Student Conference of Conservation and Restoration of Works of Art» (Cracow, Poland, 6-8 of November, 2019).

**Публікації.** Основні положення та висновки дисертації оприлюднено у 10 публікаціях: 4 опубліковано у наукових фахових виданнях (з них 3 – у наукових виданнях, включених до переліку наукових фахових видань України, 1 – у науковому періодичному виданні іншої держави, що входить до Організації економічного співробітництва та розвитку та/або Європейського Союзу), і 5 – у збірках матеріалів наукових конференцій, 1 – у інших мистецтвознавчих виданнях.

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертація складається з двох томів. Том 1 складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Обсяг основного тексту складає 200 сторінок. Список використаних джерел містить 398 позицій. Том 2 містить додатки: 305 ілюстрацій, відомості про публікації і апробацію матеріалів дисертації. Загальний обсяг дисертації становить 323 сторінки.

# РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДИКА І ТЕРМІНОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

## 1.1 Історіографія і джерельна база

**Історіографія.** Відправною точкою у вивченні українського іконопису можна назвати середину XIX ст. Деякі, хоч і малочисельні, згадки про окремі ікони у власності церков і монастирів, містяться в історико-статистичних описах єпархій (Харківської і Чернігівської о.Філарета (Д. Гумилевського) [239; 240], Катеринославської – о. Феодосія [238], Київської – митрополита Є. Болховітінова [25]). Однак об'єктом власне наукових зацікавлень іконопис став лише з розвитком церковної археології у Російській імперії в другій половині XIX ст. (праці Д. Ровинського [179; 180], П. Успенського [60], М. Покровського [157; 158], Н. Кондакова [91; 92], М. Ліхачова [105; 106]). У 1856 р. вийшла друком «Історія руських шкіл іконописання до кінця XVII століття»<sup>1</sup> Д. Ровинського [179], що була першою спробою проаналізувати іконопис Росії і за характерними ознаками стилю і техніки письма виділити в ньому школи або «пошиби». Ним було виокремлено новгородський, суздальський, устюзький (або строганівський), московський, палехський напрямки. Історія київської школи, за словами Ровинського, обмежувалась згадками у Печерському патерику [180, с.19], а до московської школи іконопису він відніс ікони, створені митрополитом Петром, який був родом з Волині і у 1308 р. прибув до Москви [180, с.39]. Д. Ровинський також відзначав вплив на російський іконопис візантійського і західного образотворчого мистецтва. Останнє найбільш помітним стало у так званій фрязькій манері письма, що набула поширення з другої половини XVII ст. у середовищі царських іконописців [180, с.51]. Праця Д. Ровинського також містить інформацію стосовно техніки і технології давнього іконопису,

---

<sup>1</sup>Російською назва - «История русских школ иконописания до конца XVII века». Перевидана у повному варіанті у 1903 р., вже після смерті дослідника, під назвою «Обозрѣніе иконописания в Россіи до конца XVII века».

зібрану ним на основі писемних джерел: «Єрмінії» Діонісія із Фурни (на той час виданої у перекладі французького дослідника А. Дідрона), деяких російських рукописів, трактату Ченніно Ченніні та ін. [180, с.59 – 79].

Слід зауважити, що від середини ХІХ ст. рукописні джерела, які містили рецепти і настанови зі створення ікон, привернули інтерес науковців. Тоді ж були опубліковані тексти деяких з них. Так, у 1868 р. П. Успенський переклав російською мовою і видав «Єрмінію» Діонісія із Фурни [60], у 1898 р. М. Петров опублікував рукопис ХVІ ст. «Тіпик про церковне і настінне письмо єпископа Нектарія» [151], у 1895 р. М. Покровський оприлюднив «Сійський іконописний правильник»<sup>2</sup> [157], деякі матеріали з російських і сербських рукописів опублікував П. Сімоні у 1906 р.[193]. Тож цей час можна вважати початком дослідження техніки і технології іконопису за давніми писемними джерелами.

Російські дослідники не виділяли український іконопис як окреме явище, а розглядали його у контексті загальноросійської православної культури, називаючи його іконописом Південної або Південно-Західної Русі. Окрім того, їхня увага була зосереджена переважно на давньоруських творах. Період другої половини ХVІІ–ХVІІІ ст. вважався часом надмірного захоплення західноєвропейськими зразками і занепаду давньоруських традицій, тож, відповідно, ікони цього періоду вважали менш вартісними. Зокрема, так вважав М. Покровський, називаючи кінець ХVІІ–ХVІІІ ст. для іконопису на території Російської імперії часом занепаду в сенсі національному і «очевидним декадансом» [84, с.38] [158, с.379]. У праці за ред. І.Е. Грабаря «Історія російського мистецтва» подана досить негативна, емоційно забарвлена характеристика робіт російського іконописця С.Ушакова та інших майстрів іконопису, чії твори мали ознаки впливу західного мистецтва [86, с.430].

---

<sup>2</sup> Російською назва «Сийский иконописный подлинник». І.Свенціцький перекладав «іконописний подлинник» як «іконописний правильник».

Водночас існувала й інша точка зору, за якою вплив західноєвропейського мистецтва оцінювався як позитивний і, навпаки, збагатив культуру й іконопис зокрема. Так Є. Кузьмін називав XVI–XVII ст. «епохою Відродження Південної Русі» [98, с.326]. Український дослідник В.Щербаківський відзначав здатність українського народу пристосовувати й творчо перетворювати будь-які іноземні запозичення [271, с.248-249], а М. Макаренко називав період козаччини одним з найцікавіших в історії Південної Русі [115, с.1]. Такої ж думки був і Ф. Ернст, за словами якого український народ мав дві епохи особливого культурного процвітання – це доба великих київських князів і XVII–XVIII віки. До того ж, у XVII–XVIII століттях змогли яскраво проявитись його національні риси [61, с.5].

Інтерес до українського релігійного мистецтва з його національними особливостями помітно зріс із часу XI археологічного з'їзду в Києві у 1899 р. Наприклад, одна з доповідей М.П. Істоміна була присвячена стінопису Південно-Західної Росії XVII–XVIII ст., на іконографію якого дослідник відзначив вплив західноєвропейських гравюр та біблії Піскатора. Інша його доповідь присвячена іконографії іконопису Волині XVI–XVIII ст. [229, с.61,97]. Доповіді М.І. та В.І. Успенських і В.Т. Георгієвського стосувались проблем визначення і методів вивчення шкіл в російському іконописі. Вони викликали жваве обговорення, під час якого М. Петров зауважив, що в кожній місцевості є свій колорит і прийоми, і в цьому відношенні варто звернути увагу на південно-руські ікони [229, с.112].

Готуючись до виставки XII археологічного з'їзду у Харкові, професор Харківського університету Є.К. Редін здійснив експедицію церквами Харківської губернії та зареєстрував велику кількість пам'яток, виконав з них фотографії, зібрав велику кількість ікон для церковного відділу виставки, підготував каталог, де описав ці ікони і зареєстрував [9]. Відомий етнограф, історик М.Ф. Сумцов зазначав, що за прикладом Є.К. Редіна потім у Полтавській губернії працював п. Левицький, в Київській – проф. Павлуцький, п. Доманицький, в Подільській – свящ. Сіцинський [211, с.10].

М. Сумцов звернув увагу на те, що північноросійські іконописні прийоми на той час вже активно вивчались, видатні пам'ятки московського, новгородського, володимирського іконопису вже давно були зібрані і досліджені, а південноруські ікони лишалися в тіні, у важкодоступних музеях чи церквах, «...іноді закинуті в притворі або у темному кутку. А поміж тим залишки південноруського іконопису заслуговують повної уваги з різних точок зору – етнографічної, церковно-історичної, історико-художньої та історико-літературної, тим паче, що у старовинному малоруському іконопису виявився своєрідний струмінь народної художньої творчості» [211, с. 3].

На основі матеріалів виставки XII археологічного з'їзду була побудована праця В. Нарбекова «Южно-русское религиозное искусство XVII–XVIII вв.» (1903 р.), у якій він простежив походження і розвиток поширених в Україні іконографічних типів, вплив на них західноєвропейського мистецтва і одночасно прив'язаність майстрів до візантійського канону. Важливим був висновок про існування у XVII–XVIII ст. в Україні місцевої південноруської школи іконопису, риси якої проявились «у своєрідних типах зображених облич, але більше у техніці і характері письма» [136].

У шостому томі «Истории русского искусства» під редакцією І. Грабаря з'явився розділ за авторством Є. Кузьміна, присвячений українському живопису XVII століття. Дослідник відзначав активний розвиток мистецтва з другої половини XVII століття. У релігійному живопису вбачав «різноманітні нашарування, які примудрялися іноді змішуватись у дивних поєднаннях, не вбиваючи разом з тим і деяких характерних народних рис». Він наголошував на відмінності українського живопису від московського, а причиною цього вважав відмінності психіки, світогляду та особливості життєвого укладу українців, суспільно-політичні обставини, що зумовили поєднання протилежних впливів [99, с.459-460].

Отже, можна зробити висновок, що станом на початок ХХ ст. український іконопис у наукових дискусіях поступово виокремлюється як явище національне, самобутнє, а дослідники починають вивчати його у

різних аспектах (етнографічному, історичному, іконографічному), намагаються описати і зафіксувати його зразки, а також зробити теоретичні узагальнення.

Вивчення техніки і технології іконопису після Д. Ровінського продовжив В.О. Щавинський – мистецтвознавець, колекціонер, хімік-технолог. Його праця «Очерки по истории техники живописи и технологи красок в Древней Руси» [270] була написана у 1920-х роках, видана посмертно у 1935 р. Вона має для нас важливе значення, оскільки написана з позиції саме хіміка-технолога. В. Щавинський звернувся до багатьох писемних джерел грецького, російського, західноєвропейського походження, здійснив їхній критичний огляд, порівняв і спробував розкрити залежність одних рецептів від інших, російських авторів від їхніх західноєвропейських чи візантійських першоджерел. Багато уваги приділено матеріалам для живопису (пігментам, лакам, розріджувачам). Автор намагався розв'язати проблему термінології: спираючись на власні знання іноземних мов і хімії, спробував визначити типи фарб та їхні сучасні назви за описаними у рукописах способами їх видобування чи особливостями застосування. Він звернув увагу на те, що від XVII ст., із посиленням впливу західного мистецтва, у вжитку руських іконописців поступово з'являються нові, досі їм невідомі пігменти і живописні матеріали, що, у свою чергу, відобразилось і на технічній рецептурі. А також висловив важливу думку про необхідність доповнення інформації про живописно-технічні матеріали, отриманої із писемних джерел, безпосередніми експериментальними даними [270, с. 53].

Вагомий внесок у вивчення українського іконопису у першій половині XX ст. зробили вчені Західної України. Слід відзначити праці І. Свенціцького – статтю «Галицько-руське церковне малярство XV–XVI ст. (Матеріяли й замітки)» (1914 р.) та книгу «Іконопись Галицької України XV–XVI віків» (1928 р.), у яких автор розглядає галицькі пам'ятки в їхньому розвитку у поствізантійський період, аналізує композицію ікон та їхнє розміщення у церкві. Окремий розділ він присвячує малярській техніці та технології

виготовлення основ, в якому виділяє характерні особливості галицьких пам'яток, порівнює їх із візантійськими та із відомостями з писемних джерел. Вчений також на основі архівних матеріалів перелічує руські малярські цехи і малярів XVI–XVII ст. [189; 190].

У 1932 р. вийшла друком брошура «Іконописна техніка та її джерела» спільного авторства В. Пещанського (помертньо) та І. Свенціцького [153]. У першій її частині, яка має назву «Темперова техніка старинної іконописи», В.Пещанський подає узагальнений матеріал стосовно приготування дошки й левкасу, виконання фарбового шару і накладання позолоти. Фактично, тут описана візантійська технологічна традиція, частина інформації подана у вигляді порад сучасним митцям. Окрім того, В.Пещанський побіжно згадує власні спостереження рис галицького і російського іконопису, вказує на такі важливі деталі, як, наприклад, колір санкиря.

У дослідженні українського мистецтва важливу роль відіграла праця М. Драгана «Українська декоративна різьба XVI–XVII ст.» (яка побачила світ після смерті вченого, лише у 1970 р.). У ній дослідник окреслив широке коло питань з історії розвитку, стилю, іконографії українських іконостасів, їхнього декорування, а також існування мистецьких осередків Галичини. Вказана праця започаткувала напрямки багатьох подальших досліджень, актуальних і нині. М. Драган вперше торкнувся теми декорування левкасів, опублікував схеми орнаменталізації німбів і тла українських ікон XV–XVII ст. і висловив свої міркування стосовно техніки їхнього виконання [55, с.12, с.14–15, с.24–27].

Період панування радянської влади не був сприятливим для дослідження релігійного мистецтва, тим більше яскраво національно забарвленого – українського. У 1920–30-ті, а також у повоєнні роки багато безцінних пам'яток через пануючі тоді політичні, ідеологічні погляди було свідомо знищено. За підрахунками В. Вечерського, території Київської, Чернігівської, Полтавської, Черкаської, Сумської, Харківської, Луганської і Донецької областей зазнали найбільших втрат архітектурної спадщини, більш як 63% втрат припали на міжвоєнний період 1919–1940 рр [28, с.2–9].



Разом із церковною архітектурою, нищилось і церковне начиння. Однак, не зважаючи на утиски і заборони, українські вчені продовжували докладати зусиль для збереження і дослідження українського іконопису. У цей складний час було зорганізовано багато пошукових експедицій, поповнено колекції музеїв. Деякі безцінні пам'ятки були врятовані від загибелі зусиллями музейників: наприклад, ікони з іконостасу Вознесенської церкви у с. Березна напередодні руйнації собору до Київського музею вивіз П.М. Жолтовський [70, с. 67, с.118].

Великий вклад у дослідження українських іконостасів й мистецтва Слобожанщини належить С.А. Таранушенку. В його працях можна знайти значний обсяг інформації про іконостаси Харківщини, Сумщини, Чернігівщини, Київщини, Полтавщини, описи багатьох ікон (здебільшого іконографії, композиції, колористичного вирішення) [213–215]. Часом трапляються важливі згадки про техніко-технологічні аспекти, приміром: «ікони виконані темперою по левкасу» [215, с.96], «Початок XVIII ст. становить грань, коли змінюється не тільки іконографія цілого іконостаса, але до певної міри змінюється і стиль та техніка малярства. Якщо до поч. XVII ст. в іконостасному малярстві вживали в основному техніку темпери, то в XVIII ст. темпера поволі здає свої позиції олійній техніці. Спочатку олійні лесіровки покривали темперну основу, пізніше олія цілком витісняє темперу» [214, с.40], «...письмо лесіровками, часто на металевих підкладках» [213, с.6] та ін.

Новий етап піднесення у сфері дослідження українського іконопису розпочався із настанням «відлиги» у 1960-х рр. У цей час його розглядають у контексті історії розвитку українського образотворчого мистецтва від давнини до сучасності. Так упродовж 1966–1968 рр. вийшло у світ шеститомне видання «Історії українського мистецтва» (головний редактор М. Бажан), третій том якого присвячений мистецтву другої половини XVII – XVIII століття [81]. Розділи, присвячені станковому та монументальному

живопису, підготували знані українські дослідники П. Жолтовський, Г. Логвин, Ф. Уманцев, П. Білецький.

Дослідженням українського мистецтва, зокрема іконопису, окрім згаданих вище науковців, займались видатні мистецтвознавці Л. Міляєва [122–130], В. Свенціцька [187; 188], В. Овсійчук [137–139]. Дослідники звертали увагу на специфіку національного стилю, вказували на стилістичні зміни, що відбувались у XVI–XVIII століттях, відзначаючи певний вплив західноєвропейського живопису та гравюри, звернули увагу на введення в ікону елементів світського живопису – тогочасного одягу, пейзажу, натюрморту, що стало початком розвитку цих жанрів на теренах України. Впродовж 1970–1980-х рр. вийшов друком цілий ряд праць, які дотепер не втрачають своєї актуальності. Серед них можна назвати «Український портретний живопис XVII–XVIII ст.» [10], «Українське мистецтво XVII–XVIII ст.» [18] П. Білецького, «Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст.» [137] В. Овсійчука, «Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.» В. Свенціцької [187] та інші. Альбом «Український середньовічний живопис» Г. Логвина, Л. Міляєвої та В. Свенціцької демонструє широкий ілюстративний ряд, а у текстовій частині розкриває історико-культурні умови й особливості розвитку давнього українського іконопису XI–XVI століть, а також у загальних рисах подає основні техніко-технологічні характеристики [233, с.5,12].

Надзвичайно цінним є науковий доробок П. Жолтовського [66–69]. У його працях детально відображено процес розвитку українського іконопису в контексті змін естетико-філософського світосприйняття тогочасного суспільства. Розглядаючи питання техніки барокового малярства, він вказує на поступовий перехід від темпері до олійних фарб, відзначаючи, що останні застосовувались іконописцями із середини XVII ст., але до середини XVIII ст. панівною і провідною технікою іконопису називає темперу. Він також стверджував, що рисунок виконувався на попередньо нанесеному левкасному ґрунті шляхом продряпування голкою, фарби ж клалися

окремими кольоровими партіями, починаючи від світлих і поступово переходячи до темніших відтінків одного й того ж кольору. До середини XVIII ст. олією малювали поверх темперної підмалювки переважно при моделюванні облич та відкритого тіла. До темпері домішували також олійну фарбу при виконанні драпіровок, що надавало більшої фактурної виразності живопису [66, с.50]. За твердженнями П. Жолтовського, в українському живопису до середини XVIII ст. художниками цінувались і береглись глибина, м'якість, насиченість, мажорність темперних фарб, користуючись олійними домішками лише для вирішення спеціальних додаткових завдань. Майже до кінця XVIII ст. зберігались і золоте тло з багатим, різаним по левкасу орнаментом [66, с.50]. П. Жолтовський вказує на такі технологічні моменти, як застосування у складі левкасу крейди з домішкою гіпсу та використання для іконопису переважно липових дощок [66, с.50-51]. Він також пише про те, що у той час велику увагу приділяли якості художніх матеріалів, багато з яких привозили з-за кордону. Найкращими вважались «венецькі» фарби. Існували також «прості» фарби місцевого виготовлення [68, с.64]. Праці П. Жолтовського й нині зберігають свою актуальність. Однак, на нашу думку, наведені вище твердження потребують уточнень згідно сучасних техніко-технологічних досліджень.

У деяких працях знаходимо відомості про окремих художників-іконописців та іконописні осередки Лівобережної України. Так, наприклад, П. Білецький вказує на лубенського іконописця Йосипа Івановича, що писав ікони для Мгарського монастиря, як на ймовірного автора ікони «Розп'яття з портретом Леонтія Свічки». Згадується також, що у Полтаві у 1730-х рр. жив видатний майстер Василь Реклинський, який, за припущенням П. Білецького, разом з помічниками міг бути автором іконостасу в с. Великі Сорочинці. Відмічається наявність іконописних майстерень в таких містах, як Чернігів (наприкінці XVII ст. він став значним художнім осередком, що навіть змагався з Києвом [18, с.43], Новгород-Сіверський, Охтирка, Суми, Лебедин, Полтава та ін. Певно, що всі полкові міста мали своїх вправних художників

[18, с.42]. У XVII–XVIII ст. тон в іконописі задавала майстерня Києво-Печерської Лаври, при якій діяла малярська школа. Вихідці з неї працювали по всій території України та за її межами – в Росії, Болгарії, Сербії.

Після проголошення Україною незалежності в 1991 р. інтерес істориків та мистецтвознавців як до періоду козаччини, так і до релігійного мистецтва посилюється. Виходять у світ праці, присвячені як загалом історії українського іконопису, так й іконопису, іконостасних комплексів окремих регіонів – Волині, Галичини, Слобожанщини, Києва, творчості окремих видатних малярів та українському мистецтву різних часових періодів, зокрема, мистецтву бароко. З'являються статті, де викладено результати досліджень окремих пам'яток, у яких серед питань стилістики, іконографії, авторства зачіпають тему техніко-технологічних досліджень під час проведення реставрації.

Серед робіт, які охоплюють широке коло питань в історії іконопису, слід згадати альбом «Українська ікона XI–XVIII ст.» Л. Міляєвої за участі М. Гелитович [127]. Вперше в одному виданні було зібрано багатий ілюстративний матеріал, який репрезентує український іконопис від найдавніших його зразків до кінця XVIII ст. усіх куточків України. У передмові Л. Міляєвою здійснено ґрунтовний аналіз мистецьких трансформацій, що відбулись впродовж століть, від візантійської основи до кардинальної зміни в напрямку західноєвропейського олійного живопису із реалістичним трактуванням форм. Розвиток іконопису розглянуто у широкому історичному контексті.

Охопити історію українського іконопису і його стильовий розвиток від давнини до сьогодення спробував Д. Степовик у своїй праці «Історія української ікони X–XX ст.». Праця містить опис процесу створення ікони з точки зору стереотипних уявлень [210, с.19], однак з рядом неточностей. Зокрема, це стосується твердження про використання дуба для виготовлення

шпуг. Некоректним видається застосування слова *суспензія*<sup>3</sup> до сусального золота (адже фактично це тонкі листочки золотої фольги).

Впродовж останніх десятиліть помітні прагнення науковців до поглиблення знань про іконопис окремих місцевостей, шкіл, відомих майстрів і їх кола. У світ вийшла монографія патріарха Дмитрія (Яреми) – двотомник «Іконопис Західної України XII–XV ст.» [53], «Іконопис Західної України XVI–XVII ст.» [54]. Результат багатолітньої праці вченого представляє детальний стилістичний та іконографічний аналіз західноукраїнського іконопису, містить багатий ілюстративний матеріал, надає порівняльний аналіз творів українського іконопису з творами грецькими, балканськими та російськими. За змінами стилістичних ознак та історичними даними автор намагається визначити розташування іконописних осередків та майстерень, прослідкувати спадкування традицій і трансформацію в часі характерних ознак їх творчості. Велику увагу приділяє розвитку іконостасів – їхньої форми, ідейного наповнення, формуванню багатоярусності. У нього знаходимо деякі припущення стосовно роботи й навчання іконописців – учні спершу мали розтирати пігменти, готувати левкас, потім їх, можливо, допускали до оздоблення левкасу орнаментом, потім – трави, одяг («доличне») і лише в кінці «личне». «Часто на іконах бачимо, що одна рука виконала одні деталі, а інша – другі... Та все ж спосіб групового малювання не був типовим для нашого іконопису, тим більше у пізньому часі, коли стала все більше цінуватися індивідуальна майстерність автора... Частіше підмайстри виконували лише підготовчу та оздоблювальну роботу» [54, с.13].

З'являються праці, які стосуються окремих храмів та іконостасних комплексів. Серед них – альбом Г. Скоп-Друзюк, П. Скопа «Іконостас XVI–XVIII ст. із села Старої Скваряви» [197], де, окрім значного ілюстративного матеріалу, представлено ретельне дослідження іконографії і мистецьких

---

<sup>3</sup> Суспензія - суміш рідини або газу з твердими частинками, що перебувають у завислому стані

особливостей різночасових ікон з іконостасу, зроблено детальний опис техніки живопису ікон майстрів перемишльської школи XVI ст. та ікон XVII ст. пензля Івана Рутковича. Окремий розділ присвячено опису реставрації іконостасу, який супроводжується фотоілюстраціями.

Велика увага науковцями приділяється вивченню творчого спадку видатного волинського майстра Йова Кондзелевича. Дослідження, розпочаті ще в кін. XIX ст. (з часу відкриття Богородчанського іконостасу Войцехом Дідушицьким), проведені М. Драганом, В. Пещанським та І. Свенціцьким у 1920-х роках, потім були продовжені багатьма вченими: В. Овсійчуком [138], О. Сидором [191; 192; 291], В. Александровичем [6], Т. Отковичем [146; 147] та ін. Зокрема, можна зустріти публікації, які стосуються техніко-технологічних аспектів іконопису Й. Кондзелевича та майстрів його кола на основі фізико-хімічних досліджень, здійснених під час реставрації [65; 90; 146].

Дослідженням художньо-стильових особливостей та манери майстрів-іконописців іконостасного ансамблю Успенської церкви у Львові присвячені праці В. Мазур [114; 287]. Історія, художні особливості творів Риботицького художнього осередку постали в центрі уваги Р. Косів [96].

Іконописному мистецтву Слобожанщини присвячена монографія Т. Паньок «Слобожанська ікона XVII – початку XIX ст.» [148]. Авторка зібрала значний обсяг матеріалу з теми, розкрила художньо-стильові, іконографічні особливості слобожанського іконопису в контексті особливостей історичного, соціально-економічного розвитку регіону та етнічного складу населення. Окрім Т. Паньок, дослідженням іконописного надбання Слобожанщини займається В. Шуліка. У своїх публікаціях він багато уваги приділяє аналізу стилістичних, техніко-технологічних особливостей окремих творів XVII–XIX ст. Зокрема, він підіймає тему способів виконання рельєфних орнаментаций на левкасі, спростовуючи і уточнюючи деякі положення, висунуті ще М. Драганом [262, с.122–128; 263, с.197–203].

Походження, мотиви і композиційні схеми орнаменталізації ікон Західної України XVI–XVII ст. досліджувала Д. Янковська, яка зауважила, що їх аналіз може допомогти під час атрибуції творів [275; 276]. Стилїстика, генеза і розвиток форм, а також техніка виконання орнаменталізацій в іконописі Гетьманщини постають у центрі уваги К. Гавриленко [32–35].

Дослідженню українських іконостасів XVII – XVIII ст. присвячено праці С. Оляніної [140–144]. Нею було здійснено ґрунтовний аналіз композиції, іконографічних програм іконостасів, розкрито символічне наповнення їх архітектурно-пластичних форм. Крім того, С. Оляніна висловила власні міркування з приводу часу створення хрестоматійних пам'яток іконопису з іконостасу Вознесенської церкви с. Березна (Чернігівщина). Прийняте датування частини ікон другою половиною XVIII ст. або 1760-ми роками було пов'язане з датою побудови церкви [66, с.70]. Але дослідниця, здійснивши на основі архівних світлин детальний аналіз конструкції, стилістики, композиції і пластичного оздоблення іконостаса, а також враховуючи дублювання сюжетів деяких збережених ікон (по два зображення апостолів Хоми, Варфоломія, Марка), дійшла висновку, що він був сконструйований із двох більш давніх іконостасів. Центральну частину сформував бароковий іконостас. По боках до нього прибудовано крила, виконані у стилістичній манері доби Ренесансу [140]. Як вважає С. Оляніна, останні слід датувати другою половиною XVII ст. Для центральної ж частини вона запропонувала датування першою третиною XVIII ст. [140]. Однак на сьогодні серед науковців остаточно ще не закріпилось рішення цього питання.

Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст. розглянув у своїх публікаціях А. Адруг [2–5]. На основі значної кількості історичних архівних і опублікованих праць, на прикладах пам'яток було досліджено особливості розвитку живопису Чернігова. Особливу увагу дослідник приділив знаменитим чернігівським іконам «Іллінської Богоматері», «Любецької Богоматері». Він також дослідив історію видатної пам'ятки

іконопису Лівобережжя – чудотворної ікони Чернігівської Єлецької Богородиці, здійснив аналіз композиції та архітектурного мотиву в нижній частині ікони, в результаті якого запропонував доволі точне датування ікони: 1690 – до 1698 р. [2; 3]

Комплексне дослідження групи ікон з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці (Миргородський район Полтавської області) знаходимо у статтях Л. Міляєвої та І. Дорофієнко до альбому «Сорочинський іконостас» [207]. У цій роботі представлено як широкий мистецтвознавчий аналіз, так і деякі техніко-технологічні характеристики ікон, а також аспекти реставрації, проведеної у кінці 1960-х – у 1980-х рр. Та, на жаль, останнім бракує конкретики, відомості про техніку й технологію описані у загальних рисах. Більш детально про реставрацію у кінці 60-х – до 90-х років, зокрема, про застосовані методики, знаходимо у статті Л. Пляшко «Иконостас XVIII в. из с. Великие Сорочинцы» в російському виданні Державного науково-дослідного інституту реставрації (ДержНДІР)<sup>4</sup> «Художественное наследие» №14 за 1991р. [155]. У її ж книзі «Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо» [156] подано мистецтвознавчий аналіз іконостасного комплексу і запропоновано новий погляд на його стилістичні ознаки. Авторка характеризує іконостас як пам'ятку перехідного типу, яка включає риси зрілого бароко та рококо.

Неодноразово у поле дослідницьких зацікавлень потрапляла видатна пам'ятка Києва – Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври, з її бароковими настінними розписами та іконостасним комплексом, які виконані у 20–30-х роках XVIII ст. [69; 125; 234]. На сьогодні це єдиний повністю збережений ансамбль монументально-декоративного мистецтва киево-лаврської малярської школи. Серед публікацій останніх років їй присвячено низку праць А. Кондратюк [93–95]. Дослідниця зібрала значний обсяг матеріалу, підсумувала напрацювання попередників, розглянула пам'ятку в

---

<sup>4</sup> російською ГосНИИР



контексті загальноєвропейського художнього процесу XVII – початку XVIII ст., здійснила детальний аналіз стилістики, іконографії й богословського змісту монументальних розписів [94]. У доповіді на конференції «Музеї та реставрація» (м.Київ, 2018р.) А. Кондратюк, спираючись на архівні матеріали, розглянула питання історії реставрації іконостасу, що відбулась у 1980-х роках, та торкнулась базових техніко-технологічних характеристик ікон [95]. Звіти реставраторів стали джерельною основою і для публікації О. Пітателевої [154], у якій вона описала стан збереженості ікон, характер і кількість шарів пізніх перемальовань, які були видалені реставраторами. Дослідниця також торкнулась деяких аспектів живописної манери, означила групи ікон, які ймовірно могли бути створені одним майстром. Техніко-технологічним аспектам монументального живопису Троїцької надбрамної церкви присвячена публікація В. Зайцевої [72].

Іконопису Києва та Києво-Печерської Лаври присвячені роботи О. Рижової [170–178], які нерідко виконані у співпраці з завідувачкою відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ В. Распопіною. Дослідниця розглядає питання композиції, іконографії, богословського змісту збережених зразків іконопису, описує художньо-стильові і техніко-технологічні характеристики, зокрема, вказує склад матеріалів живопису, визначений в ході лабораторних досліджень. Подібні публікації є цінними, оскільки містять інформацію стосовно складу матеріалів, яка у подальшому може слугувати еталонною базою.

Варто згадати публікацію В. Ромашенко «Архівні джерела з технології українського іконопису доби бароко» [181]. Автор констатує, що зрушення, пов'язані з національно-визвольною боротьбою в Україні в XVII ст., торкнулися не лише ідейної, але й формально-образної сторони українського іконопису, який поступово перейшов від візантійської системи образотворення до ренесансного й барокового світосприйняття. Це відбилося також на його технології. Однак саме ця сторінка українського

образотворчого мистецтва (тобто складний комплекс різноманітних художніх матеріалів, технічних прийомів і засобів) досі лишається найменш вивченою. Як джерело відомостей про художні матеріали, В. Ромащенко розглядає записи на сторінках збірок малюнків Києво-Лаврської малярні (так званих «кужбушків») та архівні документи Києво-Печерської лаври на кшталт письмових угод і контрактів з художниками, що містять перелік закуплених матеріалів. Продовження ця тема набула у статті Т. Тимченко «Матеріали українського іконопису XVIII ст. на основі опублікованих П.М. Жолтовським документів» [226].

Як відомо, однією з особливостей іконопису XVII–XVIII ст. є широке застосування кольорових лаків і баканів. Ґрунтовний фізико-хімічний аналіз цієї техніки можна знайти у статтях Н. Шевченко, О. Асаулової<sup>5</sup> [260; 261], російських дослідників В. Голікова та його колег [40, с.23; 41–44].

Загалом, в українській і російській літературі, присвяченій виготовленню ікони, замішуванню і застосуванню фарб, прийомам письма, стикаємось із тим, що насправді йдеться про візантійську традицію іконописання або її російську модифікацію. Серед російських видань, присвячених виготовленню ікон, варто згадати «Труд іконописця» монахині Іуліанії (Соколової). Праця цінна тим, що містить поради практикуючого іконописця, відзначається детальним викладенням процесів приготування дошки, левкасу, прийомів іконописання та ін. [133]. Подібний характер навчального посібника має книга «Ікона» (упорядники Кравченко А., Уткін А.), основу якої складають рецепти, поради і настанови із вже згаданої раніше «Єрмінії» Діонісія Фурноаграфіота [97].

Праця українського реставратора М. Титова «Техніка та технологія темперного жовткового іконопису» надає загальні відомості з техніки і технології іконопису, об'єднуючи в собі основні тези робіт першої половини

---

<sup>5</sup> Дослідження Шевченко Н. і Асаулової О. здійснювались на предметах поліхромного різьблення. Однак отримані результати є дуже важливими для розуміння техніки кольорових лаків в цілому і природи оптичних ефектів, пов'язаних із ними. Тож вважаємо, що даний напрямок досліджень стосовно іконопису є доволі перспективним.

XX ст. В плані живописному і композиційному розглядається візантійська традиція. Разом з тим, описуються різні варіанти створення орнаментаций левкасного тла (різьблення, чеканка, відтискування, ліплення) і золочення, які застосовувались в Україні у XVI–XVIII ст. [227].

Спробу розкрити особливості техніки саме українського іконопису знаходимо у книзі «Українське церковне малярство в Галичині. Техніка і технологія XV–XVIII ст.» Л. Скопа [196]. Автор виділяє чотири типи в'язива фарб: темперу, олію, змішану форму – оліотемперу, і клейову темперу. Він наводить багато свідчень про процеси підготовки основи, нанесення малюнку, рецептури приготування фарб і ґрунтів, навіть із зазначенням міцності (відсотковості) клеїв. Утім, часто він спирається на власний творчий і реставраційний досвід, не підтверджуючи такі дані архівними чи літературними джерелами, без посилань на відповідні фізико-хімічні дослідження, від чого наукова цінність деяких положень даної праці ставиться під питання.

Вдалим прикладом результату комплексного багатостороннього дослідження пам'яток з Києво-Братського Богоявленського монастиря на Подолі стала виставка «Явлення», яка відбулась у 2019 р. у НХМУ. За матеріалами досліджень було видано однойменну книгу-альбом, авторка – завідувачка відділу давнього мистецтва НХМУ Г. Белікова [13]. У виданні викладено історію створення, побутування і реставрації пам'яток монастиря, зокрема, шанованої київської святині – ікони Богородиці Києво-Братської та кількох ікон з іконостасу Богоявленського собору, виготовленого на замовлення Івана Мазепи, які презентують тогочасну київську іконописну школу. Важливим видається публікація результатів проведених техніко-технологічних, рентгенографічних досліджень ікон, надається обґрунтування застосованих реставраційних методик.

На сьогодні найповніший і найґрунтовніший аналіз великої кількості давніх рукописів і трактатів можна знайти в працях російського дослідника Ю. Гренберга. Йому ж належать найоб'ємніші праці з історії техніки й

технології, методів дослідження та зберігання живопису [47–51; 217]. У книзі «От фаюмского портрета до постимпрессионизма» на основі багатьох писемних джерел, а також на основі проведених оптико-фізичних та хімічних досліджень пам'яток детально розглядається техніка візантійського, російського іконопису, відмінності їх від техніки італійського темперного живопису, технологія приготування основи, ґрунту, фарб для живопису, а також особливості техніки багатьох всесвітньовідомих художників. І хоча згадок про український бароковий іконопис ми тут не зустрічаємо, дана книга є надзвичайно цінною, оскільки розкриває світову історію технології живопису не лише за писемними джерелами, а й з урахуванням значної за обсягом доказової бази.

Детальністю аналізу техніки й технології давньоруського іконопису, зокрема, підготовчого малюнка, з урахуванням результатів новітніх оптико-фізичних та фізико-хімічних досліджень, відзначаються праці російської дослідниці А. Яковлевої [277–279]. Також на сьогодні є опублікованими дослідження матеріалів живопису багатьох ікон авторства Симона Ушакова [186], іконопису Білорусі [89], техніки золочення інших країн [283] та ін., що становить цінний порівняльний матеріал у контексті нашого дослідження.

Поки що мало розвиненим в Україні лишається напрямок теорії реставрації й осмислення методик реставрації. Тому дуже часто нам доведеться звертатись до праць іноземних авторів, таких як Ю. Бобров [20–24], С. Уолден [235], В. Філатов [242], В. Зверев [74] та ін. Історії розвитку реставрації давньоруського іконопису та її принципів від поновлення до наукового ставлення до пам'яток, а також теорії реставрації присвячені праці Ю. Боброва [20; 21; 23]. Серед українських дослідників питанню теоретичних проблем реставрації присвячено праці В. Цитовича [253–257], О. Рішняка [165–169]. Зокрема у статті «Реставрація: між парадигмою і теорією» В. Цитовичем проаналізовані підходи до проблеми розкриття пам'ятки, введено поняття умовного розкриття [255]. Історію становлення реставраційної справи в Україні досліджує Т. Тимченко [219; 220; 222–224],

В. Шуліка [264]. Історії розвитку музейної консервації присвячено праці І. Марченко [118–121]. Дослідниця також розглянула історію використання деяких тваринних клеїв у реставраційній практиці, означила недоліки і переваги даних матеріалів і спробувала критично проаналізувати методики їхнього застосування [119].

У контексті нашого дослідження цінною є праця А. Беляя [15], складена за підсумками реставрації і досліджень пам'яток з Києво-Печерської лаври: картини «Винагорода художників», ікон на металевих основах із Дальніх печер, іконостаса Всіхсвятської церкви, проведених у 1970 – 1980-х роках. У ній детально відображено стан пам'яток, їхні технологічні особливості і застосовані методики реставрації. Слід окремо відзначити публікації сучасних практикуючих реставраторів, у яких розкрито досвід реставрації окремих творів, або розглядаються проблеми виконання певних реставраційних процесів (наприклад, укріплення, видалення старих профілактичних заклеюк, видалення забруднень, розшарування тощо [75–77; 116; 160; 161; 274]. Такі матеріали зазвичай можна віднайти у збірниках науково-практичних конференцій. І хоча не завжди вони вирізняються ретельністю опису застосованих методик, втім, відображають основні тенденції свого часу. Окремо слід відзначити працю Г. Марченко, присвячену проблемам реставрації живопису на металевих основах [117]. Дослідниця здійснила ґрунтовний аналіз методик, застосованих у минулому до ікон із Києво-Печерської лаври, та їх наслідків, що проявились з плином часу, а також розглянула переваги й недоліки сучасних матеріалів.

На жаль, в Україні немає збірок методичних рекомендацій з реставрації іконопису, які б базувалися на результатах актуальних досліджень і враховували регіональні особливості творів. Тому українські реставратори користуються переважно російськими виданнями В. Філатова [242], підручником за редакцією Г. Клокової та ін. [164], методичними рекомендаціями, виданими Всеросійським художнім науково-реставраційним центром (ВХНРЦ) ім. І. Грабаря [163].

Отже, на сучасному етапі можна відзначити інтенсивність і багатовекторність наукових розвідок у сфері вивчення українського іконопису XVII–XVIII століть. Багато дослідників, розглядаючи історію, стилістику і манеру виконання творів іконопису, в тій чи іншій мірі зачіпають питання техніки і технології живопису. Цьому сприяють здійснені за останні десятиліття реставраційні роботи, під час яких проводились відповідні фізико-хімічні дослідження. Втім, загалом ці згадки носять спорадичний характер і рідко постають у центрі спеціального дослідження. Осмислення методик реставрації є відносно недавнім напрямком досліджень в Україні. Публікації можна умовно поділити на групи: 1) ті, що присвячені загальним проблемам теорії реставрації, 2) присвячені історії реставрації в Україні, 3) ті, що відображають досвід реставрації окремих творів чи їхніх груп, 4) публікації, що розглядають окремі реставраційні процеси чи матеріали. Часто такі публікації розпорошені у збірниках доповідей науково-практичних конференцій, окремих статтях вузькоспеціалізованих журналів. Особливості техніки й технології та реставрації ікон Лівобережної України і Київщини XVII–XVIII ст. досі не були розкриті у повній мірі, мають місце численні лакуни і неточності.

**Джерельна база дослідження.** Процес дослідження техніки й технології українського барокового іконопису вимагає залучення широкого кола джерел, вивчення яких об'єднує інформацію про предмет і об'єкт дослідження. Під час роботи ми стикнулись із певними складнощами, оскільки через несприятливі історичні обставини пам'яток іконопису Лівобережної України та Київщини лишилось не дуже багато (на відміну від галицьких чи волинських). Ще менше їх збереглось у храмах *in situ*. Частина творів, що зберігаються у музейних колекціях, не мають точного датування і відомостей про походження. Тому найважливішим для нас було обстеження пам'яток з фіксованим датуванням і походженням. Однак дослідження інших ікон як статистичного матеріалу було необхідним для виявлення характерних ознак, повторюваності матеріалів, розвитку та поширення технічних

прийомів зображення. Лише із безпосереднього обстеження творів було можливо отримати максимально об'єктивну інформацію про матеріал, колір, спосіб виконання, створюваний візуальний ефект.

Джерельну базу вивчення техніки, технології та аспектів реставрації іконопису Лівобережної України і Київщини склали наступні матеріали первинної інформації:

1. Образотворчі джерела :

Найголовнішими для нашого дослідження є ікони Київщини та Лівобережної України другої половини XVII–XVIII ст. зі збірок музеїв України:

- Ікони з Національного художнього музею України, м. Київ. Колекція даного музею є найбільш репрезентативною і включає велику кількість пам'яток високопрофесійного іконопису обраного періоду. Саме тут знаходяться найбільш знакові зразки барокового іконопису: ікони «Покрова з портретом Богдана Хмельницького», «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)», парні ікони «Великомучениці Анастасія та Іулянія», «Великомучениці Варвара і Катерина» та врятовані П. Жолтовським ікони з іконостаса Вознесенського собору с. Березна (Чернігівщина). Тож робота саме з колекцією НХМУ була визначена нами як пріоритетна.

- Ікони з фондів Чернігівського обласного художнього музею ім. Г.Галагана.

- Ікони з колекції НАІЗ «Чернігів Стародавній». Тут зберігаються ікони другої половини XVII – XVIII ст. високого професійного рівня, які походять із Успенського собору Новгород-Сіверського (Чернігівщина).

- Чудотворна ікона Чернігівської Єлецької Богоматері, яка належить Чернігівському обласному історичному музею ім. В. Тарновського, зберігається у Чернігівському Єлецькому Свято-Успенському монастирі. Нам випала щаслива нагода побачити і дослідити її під час реставрації художником-реставратором ННДРЦУ Михайловською Л.

- Ікони з Полтавського художнього музею ім. М. Ярошенка.

- Ікони з іконостасного комплексу Спасо-Преображенського собору у с. Великі Сорочинці Полтавської області.

- Ікони з іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври.

- Ікони з Національного музею історії України.

- Ікони з іконостасу Софійського собору у Києві.

Однак, для виявлення характерних ознак техніки іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. необхідно було здійснити порівняння з іконами інших регіонів України та зарубіжжя. Тож для цього ми додатково звернулись до наступних збірок:

- Ікони Галичини й Поділля, а також ікони російського походження з колекції НХМУ (м. Київ).
- Ікони з Національного музею волинської ікони (м. Луцьк).
- Ікони з Національного музею у Львові ім. А. Шептицького.

Для здійснення порівняльного аналізу та визначення зв'язків між іконописними майстернями та осередками, цінними є «кужбушки» – альбоми навчальних малюнків і гравюр іконописної майстерні Києво-Печерської лаври (зберігаються в ІР НБУВ) [292].

Як додатковий ілюстративний матеріал залучалися альбоми і каталоги музейних і приватних збірок України та інших країн [78; 80], каталоги виставок, тематичні каталоги: альбом-каталог іконопису НХМУ [232], Чернігівського обласного художнього музею [79], Національного музею волинської ікони [134], виставки «Українська ікона трьох століть» [231], «Духовна спадщина подвижників Христа відлунням пам'яті жива» [56], «Православна ікона Росії, України, Білорусі» [162], «Український середньовічний живопис» [233], «Українська ікона XI–XVIII ст.» [127], «Русская иконопись» [183], «Русская икона XVIII века» [184]. Альбоми ікон зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького «Богородиця з Дитям і похвалою» [36], «Святий Миколай з житієм» [38],



«Українські ікони «Спас у Славі» [37] (автор-упорядник М.Гелитович), окрім візуального матеріалу, дають свідчення про колір санкиря, матеріал основи, стан збереженості та реставрацію.

Важливим візуальним джерелом для нас є макро- та мікрофотознімки фрагментів ікон, рентгенівські знімки та знімки в ультрафіолетовому та інфрачервоному світлі.

## 2. Писемні джерела.

Комплексний підхід до вивчення техніко-технологічного аспекту іконопису вимагає співставлення інформації, отриманої в ході візуального огляду пам'яток, із даними, зафіксованими в рукописних, літературних, архівних джерелах та із результатами лабораторних досліджень.

З питань техніки та технології живопису найдавнішими джерелами можна вважати західноєвропейські, грецькі, російські ермінії, рукописи і трактати, присвячені живопису загалом, а також безпосередньо іконопису, які містять рецепти приготування фарб, поради і настанови для роботи художників. Вони зацікавили дослідників іще в другій половині XIX століття, тож на сьогодні ми маємо достатньо опублікованих, адаптованих їхніх перекладів. Це «Єрмінія» Діонісія із Фурни, видана П. Успенським у 1868 р. [60], опублікований М. Петровим рукопис XVI ст. «Тіпик про церковне і настінне письмо єпископа Нектарія» [151], «Сійський іконописний правильник», опублікований М. Покровським [157], та ін. Російським дослідником Ю. Гренбергом було зібрано, проаналізовано і опубліковано найбільшу кількість таких джерел (а саме – сто шістдесят два) у двотомнику «Звід писемних джерел з техніки давньоруського живопису, книжкової справи і художнього ремесла у списках XV–XIX століть» (1995, 1998 р.) [48]. У 2000 р. він видав «Грецькі і південнослов'янські ермінії й типики у списках XV–XIX століть про техніку іконопису, настінного живопису і рукописної книги» [50]. Серед західноєвропейських літературних джерел найбільш відомі «Книга про мистецтво або Трактат про живопис» Ченніно Ченніні [258], «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів»

Джорджо Вазарі [27]. З українських джерел можна назвати згадані вище «кужбушки» [292], на сторінках яких трапляються записи назв художніх матеріалів, позначення кольорів.

Необхідний фактологічний матеріал, такий як результати фізико-хімічних досліджень матеріалів іконопису, рентгенографічних та інших досліджень, опис структури і стану збереженості творів та методик, застосованих для їхньої реставрації, міститься у реставраційній документації. Тож наступним джерелом для нас стали наступні архівні фонди:

- Архів дипломних реставраційних паспортів кафедри техніки і реставрації творів мистецтв НАОМА.
- Архів реставраційних паспортів Національного науково-дослідного реставраційного центру України (м. Київ).
- Реставраційні паспорти, що зберігаються у НХМУ (м. Київ).

За окремими пам'ятками існують опубліковані дослідження та описи проведених реставраційних заходів, які можна знайти у сучасній науковій періодиці та збірках матеріалів наукових конференцій: щорічнику «Могилянські читання», «Волинська ікона: дослідження та реставрація», «Лаврський альманах», збірниках тез доповідей науково-практичних конференцій з реставрації, організованих ННДРЦУ («Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку», «Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення» та ін.), збірниках матеріалів наукових конференцій «Експертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства», тощо.

Сукупність зазначених джерел відкривають можливість для дослідження технологічних характеристик, матеріалів, малярських прийомів іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. у контексті загальноукраїнського та європейського розвитку живопису.

## 1.2. Методологія дослідження

Методологічні засади дослідження базуються на використанні сукупності загальнонаукових, спеціально-історичних, мистецтвознавчих та техніко-технологічних методів і принципів, які дали змогу структурувати та глибоко проаналізувати основні проблеми та загальний стан розробки теми дослідження іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століть. Методологічною базою роботи є історичний та мистецтвознавчий підхід до феномену становлення техніки та технології українського барокового іконопису. Серед методів, застосованих у дослідженні, можна виділити загальнофілософські (діалектичний метод пізнання), загально-наукові (методи теоретичного дослідження, методи емпіричного дослідження), методи, що використовуються на теоретичному рівні дослідження (аналіз, синтез, індукція, дедукція тощо) та вузько-спеціалізовані методи дослідження (формально-стилістичний, типологічний, історико-порівняльний, історико-генетичний, техніко-технологічні дослідження тощо).

Особливо актуальними в роботі були загальнотеоретичні методи, так, метод аналогій та індукційний метод дозволили визначити основні характеристики та особливості технології українського іконопису відповідного періоду. Метод аналізу був застосований автором у роботі з джерелами, історіографічною літературою, при класифікації іконопису та формуванні висновків дослідження. Метод синтезу використовувався у роботі з джерелами та історіографією при систематизації матеріалів та виокремленні актуальних для дослідження джерел.

Джерелознавчий метод застосовано для пошуку, введення у науковий обіг низки документів (реставраційної документації, висновків фізико-хімічних досліджень та ін.), що містять відомості про стан збереженості, матеріальні складові творів іконопису та реставраційні втручання, до них застосовані. Історично-порівняльний метод сприяв виявленню різних тенденцій та, навпаки, – спільних рис у технології. Типологічний метод

використовувався при систематизації інформації про техніко-технологічні особливості живопису. Історико-системний метод дозволив проаналізувати розрізнений матеріал та виявити спільні особливості творів іконопису, що були об'єктом дослідження. Використання історико-генетичного методу дало змогу розкрити специфіку зародження та розвитку принципів реставрації та консервації іконопису, виявити причинно-наслідкові зв'язки й закономірності цього розвитку.

Такі методи як натурне обстеження ікон, техніко-технологічні (неруйнівні та руйнівні) належать до тих, що виникли в результаті контакту з методологічними концепціями інших гуманітарних та точних наук. Натурне обстеження ікон із музейних збірок дало змогу здійснити спостереження і аналіз особливостей застосування художніх засобів і виконання технологічних прийомів.

У дослідженні використано елементи статистичного методу. На основі даних, зібраних під час натурних спостережень і даних, отриманих із реставраційної документації, було зібрано показники, що характеризують кожну одиницю спостереження (кожну ікону). Це дозволило виявити типові й випадкові ознаки, частоту повторення технологічних прийомів і використання матеріалів для підготовки основи й живопису.

Серед аналітичних методів техніко-технологічних досліджень, які були використані в процесі роботи над темою, необхідно виділити мікро- та макроскопічний аналіз, дослідження в ультрафіолетовому (УФ) діапазоні випромінювання, інфрачервоному (ІЧ) діапазоні випромінювання та рентгенографічний аналіз. Вище зазначені методи дозволили відслідкувати цілу низку технологічних особливостей живопису, зокрема, фактуру, ступінь дисперсності пігментів, типи та форму нанесення золочення та покривних шарів, особливості фарбових матеріалів, технічні прийоми побудови живопису.

Макро- і мікрофотофіксація є надзвичайно інформативними методами при дослідженні техніки та технології живопису. Вони дозволяють виявити

деталі зображення, можуть надати інформацію стосовно фактури поверхні фарбового шару, характеру накладання мазків тощо. Макро- і мікрофотографії дозволяють виявити деталі, які складно, або й неможливо розрізнити неозброєним оком через їхній малий розмір. Зроблені за відповідного освітлення, вони можуть надати вичерпну інформацію стосовно фактури поверхні фарбового шару, характеру накладання мазків, а отже, про індивідуальну творчу манеру автора.

Дослідження в ультрафіолетовому світлі засноване на фізичному явищі – здатності речовин в різній мірі поглинати, відбивати або пропускати крізь себе ультрафіолетове випромінювання. Далі внаслідок фотохімічної реакції виникає світіння деяких речовин у темряві під дією ультрафіолетової люмінесценції (світіння). У творах живопису світитися можуть речовини органічного і неорганічного походження, у тому числі деякі пігменти, лаки та інші компоненти живопису. Причому інтенсивність і колір люмінесценції для різних речовин можуть відрізнятися [217, с.99]. Тож ділянки живопису, які у видимому світлі виглядають за кольором і тоном однаково, але відрізняються за своїм складом, в ультрафіолетовому світлі буде можливо розрізнити. Найкраще таке дослідження дає можливість визначити наявність, стан збереженості і давність лакового покриття. Ефективним цей метод є також для виявлення реставраційних вставок і записів, які в УФ-світлі виглядають темними плямами на тлі загального рівномірного світіння поверхні твору. У випадку дуже давніх записів на поверхні твору, їхні межі можна виявити за відмінним від авторського кольором люмінесценції.

Дослідження в інфрачервоних променях засноване на властивостях матеріалів пропускати, поглинати чи відбивати їх інакше, ніж видиме світло. Тому близькі за кольором матеріали по-різному реагують на дію інфрачервоних променів. Ділянки живопису одного кольору, але різні за складом, на такій фотографії матимуть різну тональність і чіткі межі нанесення. Це дозволяє побачити перемальовання і реставраційні тонування, які неможливо дослідити в ультрафіолетовому світлі через забрудненість або

щільний шар старого лаку. Інфрачервоні промені здатні проходити крізь окремі шари живопису і відбиватися від інших, залежно від їхньої щільності і складу. Таким чином, за умов, коли верхні шари живопису виявляються достатньо прозорими для такого виду променів, а нижні шари мають достатній коефіцієнт їхнього відбиття, вдається зафіксувати на фотографії підготовчий малюнок, авторські зміни композиції, написи і підписи, приховані від очей під шаром фарб [217, с.106]. Зйомку ікон в інфрачервоній області спектра на наше прохання здійснив експерт, художник-реставратор вищої кваліфікації В. Цитович, за що ми йому висловлюємо щирю подяку.

Рентгенівські знімки дозволяють побачити первісний шар авторського живопису, прихований під шаром перемальовання, наявність, форму і розмір паволоки, приховані конструктивні особливості основи.

### **1.3 Термінологія дослідження**

Дослідження особливостей техніки, технології та реставрації іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. потребує використання великої кількості спеціальних термінів для позначення матеріалів, технологічних процесів, інструментів тощо. У ході дослідження ми стикнулись із тим, що деякі терміни науковці трактують по-різному, а деякі процеси чи явища мають кілька назв-синонімів. Від цього виникає певна плутанина під час опису техніко-технологічних особливостей ікон. Особливо відчутно ця проблема постає під час перекладів усталених реставраційних і мистецьких термінів з російської мови на українську. Нерідко зустрічається просте їх калькування. Тож перед нами постала необхідність уточнити значення термінів і умови їх застосування.

Оскільки одним із предметів нашого дослідження є техніко-технологічні особливості іконопису, найперше слід пояснити значення слів «техніка» та «технологія». Вони мають спільний корінь «техн», часто у застосуванні їхні значення близькі, але не тотожні.

У давньогрецькій культурі словом «техне» (грец. Τέχνη) позначалось мистецтво, майстерність, уміння, майстерне виробництво будь-чого у майже всіх сферах людської діяльності. Мистецтвом для греків була не тільки творча праця (архітектура, скульптура та ін.), але й праця для задоволення повсякденних потреб (ткацтво, теслярство тощо). Поняття «техне» відносилось до будь-якої людської праці (на противагу витворам природи), що носила творчий характер і була заснована на вмінні, що застосовувалось згідно з правилами й канонами. Вважалося, що мистецтво без вміння неможливе.

У словнику української мови знаходимо таке визначення слова «технологія» – сукупність знань, відомостей про послідовність окремих виробничих операцій у процесі виробництва чого-небудь; сукупність способів обробки або переробки матеріалів, виготовлення виробів, проведення різних виробничих операцій тощо [204, с.106]. Ю.Гренберг для визначення поняття «технологія живопису» надає наступне пояснення: це процес, у результаті якого матеріал (дошка, полотно, клей, крейда, фарби і т. д.) зазнає змін і перетворюється на об'єкт, який отримує зовсім нові якості (картина, ікона) [51, с.9]. Слово *техніка* позначає сукупність прийомів, навичок, що застосовуються у певній діяльності, певному ремеслі, мистецтві; володіння такими прийомами, навичками; професійне вміння, майстерність; спосіб створення художнього зображення в живопису, скульптурі, вишиванні тощо [204, с.104.]. У літературі поняття *техніка живопису* позначає одночасно і вид живопису (наприклад «техніка станкового/ настінного живопису»), і вид в'язива фарбового шару («техніка олійного/ темперного/ акварельного живопису»), спосіб накладання фарб («багатошарова техніка», «техніка alla prima»), метод роботи фарбами художників певної історичної епохи чи регіону («фламандська/голландська/італійська техніка»), а також індивідуальну манеру окремих майстрів. Ю.Гренберг визначає це поняття як сукупність навичок, способів і прийомів застосування живописних матеріалів, які мають певні властивості, для досягнення відповідного

художнього результату [51, с.8–9]. З цього випливає, що і технологія, і техніка живопису передбачають наявність певного знання, вміння, майстерності. Однак поняття *технологія* ширше за своїм значенням і включає в себе техніку, в той час як техніка охоплює переважно процес роботи з фарбами.

*Стратиграфія* (від лат. *stratum* – шар, підстилка, настил) визначає склад і порядок розташування шарів у будові твору мистецтва.

Розглядаючи питання технології іконопису, ми мали справу із термінами, що позначають матеріали, конструктивні елементи, знаряддя праці, технічні прийоми. Свою специфічну термінологію має і реставраційна діяльність. Нижче надаємо роз'яснення значень термінів, які розподілені за темами, аби полегшити сприйняття.

1. Терміни, пов'язані з виготовленням і конструкцією основи.

*Іконна дошка* – витесана із дерева дошка, яка слугує основою для ікони.

*Іконний щит* – дві (або більше) дерев'яні дошки, скріплені між собою, які утворюють цілісну основу для ікони. У давньоруській термінології, дошки могли називали «цкі» [227; 270].

Приготування дошки здійснювалось за допомогою ручних деревообробних інструментів. З давніх часів використовували такі інструменти як сокира, тесло, скобель, долото, стамеска, різець. Рубанок широко почали використовувати у Європі з XV–XVI ст. (хоча перші рубанки примітивної конструкції були знайдені в Помпеях, датовані I ст. н. е.). Столярні інструменти, поширені в Україні у XVI–XVIII століттях, згадує у своїй статті В.Горленко [45].

За характером слідів на поверхні деревини можна приблизно визначити тип інструмента, який було застосовано. Для українських ікон досліджуваного періоду характерна груба обробка зворотного боку у вигляді заокруглених жолобів. У реставраційній документації та опублікованих працях можна побачити використання різних термінів для позначення інструмента, який лишає такі сліди. Найбільш уживаним варіантом є *скобель*,



але також зустрічаються *струг*, *шерхебель*, *цинубель*, *зензубель*. Найбільш широке значення має *струг* – ручний інструмент для стругання деревини. У деяких словниках його ототожнюють зі скобелем. *Скобель* – старовинний ручний інструмент теслярів у вигляді прямого або зігнутого ножа з ручками на кінцях, що призначений для здирання кори з колод та їх первинного обстругування [203, с.288]. Маленький скобель у вигляді кільця з гострою крайкою на одній ручці називають скобелкою. *Шерхебель* (іноді шершебель, шершебок) – це вузький рубанок із заокругленим лезом (утв. від Scharf(e) – «гострий», «різати» і hobel – «рубанок», «гембель») [64, с.410; 273]. Кут між ріжучою і оброблюваною поверхнею складає приблизно 45°. Призначений для первинної, після пили або сокири, обробки дошок. Відповідно до форми леза і колодки, знімає товсту, але вузьку (2-4 см) стружку.

Як бачимо, дійсно струг, скобель і шерхебель надають дощці жолобчатої рельєфної поверхні. Інакше виглядають сліди від цинубеля і зензубеля. *Цинубель*, *зензубель* – слово запозичене з німецької через посередництво польської: нім. *Zahnhobel* – утворене від *Zahn* «зуб» і *Hobel* «рубанок» [64, с.250]. Це один із видів рубанка, в якому круто поставлене залізко має ряд тонких гострих зубців; при проведенні цинубелем поверхня дерева набуває рівномірної і дрібної шорсткості, на зразок тонких паралельних ліній. Такий рельєф іноді можна побачити на лицевій стороні ікон з кінця XVIII століття. *Зензубель* використовується і для позначення окремого різновиду рубанка, що має вузьку колодку, особливу форму отвору для виходу стружки, а лезо має форму лопатки з трьома ріжучими поверхнями – основною і двома бічними.

За енциклопедичним словником Брокгауза і Ефрона у розділі «Столярна справа», слово *струг* виступає як узагальнюючий термін для скобелів, рубанків, шерхебелів, цинубелів та ін. інструментів [273].

Для виконання дрібних робіт із деревиною, а також для різьблення по дереву використовували різного розміру та конфігурації різці та стамески. *Різець* – однолезовий інструмент для оброблення площин; інструмент для

різьблення [202, с.563]. *Стамеска* – столярний інструмент для вирізування отворів і заглиблень у дереві, для зачищення, підрізання дерев'яних виробів, зачищення пазів, зняття фасок, різьблення, що являє собою насаджену на рукоятку сталеву пластинку з одним нагостреним кінцем [203, с.642]. Стамески можуть різнитися як за поздовжньою, так і за поперечною формою леза.

Дерев'яні планки, що скріплюють дошки ікони в один щит і стримують їхню деформацію, називаються *шпуги*. У різні часи вони відрізнялись конфігурацією і способом кріплення. Розрізняють односторонні, зустрічні, скрізні, накладні, врізні, торцеві [112].

Як додатковий скріплювальний елемент при виготовленні основи або для закріплення на іконі обрамлення використовували спеціальні дерев'яні цвяхи. Для їх позначення в літературі послуговуються наступними словами: *нагелі* (нім. Nagel — цвях), *тиблі* (одн. *тибель*, *тибля* – дерев'яний цвях, кілочок [199, с.260]), *чотики* (зменш. від *чип* – шип у брусі для з'єднання з іншим брусом, дерев'яний кілочок), *шипи* і *шканти* (дерев'яні стрижні). За своєю суттю ці слова є синонімами. Серед них найбільш поширеним у середовищі київських реставраторів є *тиблі*, воно ж найчастіше вживане у дослідженій нами реставраційній документації.

*Ластівчаний хвіст* – пласка планка, яка за абрисом нагадує бант, врізана у поверхню двох сполучених дошок. Її функція – утримання дошок від розходження в місці стикування.

2. Терміни, пов'язані з ґрунтуванням і декоруванням левкасу.

*Паволока* – у Давній Русі – означення вартісної привозної тканини, коштовна «заморська» бавовняна чи шовкова тканина, накидка [82, с.299; 200, с.8]. В іконописі *паволока* – це тонке полотно, переважно лляне, яке наклеюється на дошку (суцільно на всю поверхню лицевого боку або на місця стикування дошок) до початку її ґрунтування.

Слово *левкас* (від грец. λευκός — «білий») в іконописі традиційно закріпилось як назва ґрунту, що покриває дерев'яну основу ікони.

Виготовляється з дрібно розтертої крейди або гіпсу, змішаних з тваринним або риб'ячим клеєм. Слово *грунт* у живописі – більш широке поняття. Ним позначають всі види спеціальних сумішей (клеє-крейдяних, емульсійних, олійних та ін.) для покриття основи з дерева, полотна, металу тощо перед початком роботи фарбами. Відповідно, *левкас* є одним із різновидів ґрунту. Тож вживання слова *грунт* замість *левкас* не є помилкою. Разом з тим, називати левкасом кольоровий, емульсійний, олійний чи інший ґрунт, окрім клейового іконного, неприпустимо.

На неточності у використанні термінів, що стосуються технік нанесення орнаментального декору на левкас, вказували І.Сомик-Пономаренко [205], В.Шуліка [263]. Розрізняють карбування, гравіювання, різьблення, тиснення в левкасі, а також ліплений (або наливний) рельєф.

Один з найбільш давніх видів оздоблення поверхні – *карбування* (рос. чеканка). Виконується на вже позолоченому левкасі методом силового вдавлювання спеціальних інструментів, що називаються *карбівка* (чекан). Дрібний неглибокий рельєф повторює форму наконечника чекана і може бути досить різноманітним: крапки, кружечки, риски, хрестики, зірочки та ін.

*Гравірування, гравіювання* (запозич. німецького *gravieren* «гравірувати», що походить від голландського *graven* «рити, копати» [62, с.580]) – метод нанесення зображення шляхом зняття поверхневого шару матеріалу. В іконописі являє собою неглибокий лінійний рельєф на поверхні левкасу.

Іноді українські мистецтвознавці послуговуються словом *ритування*. Однак не завжди є зрозумілим, про що йде мова: про гравіювання чи різьблення? *Ритування* (очевидно, пізнє праслов'янське *ryti* «різьбити», пов'язане з *ryti* «рити, копати»; похідні ритовина, ритина – гравюра, естамп; дереворит – ксилографія; у гончарстві ритування – спосіб нанесення заглибленого жолобка на поверхню сирого черепка дерев'яною паличкою або металевим стрижнем) можна вважати синонімом до *гравіювання*, враховуючи подібну етимологію цих слів.

Для виконання гравіювання використовують різної форми штихелі. *Штихель* (походить від німецького Stichel «різець») – інструмент для гравіювання: тонкий сталевий стрижень в перерізі ромбовидної, клиновидної, напівовальної форми в перерізі, зі скошеним кінцем. Використовується для гравіювання по металу і в техніці різцевої гравюри, ксилографії. Може використовуватись для різьблення по левкасу.

*Різьблення* (від різати рѣзати, праслов'янське rězati, пов'язане з raziti «разити» [63, с.92]) – вирізування малюнка, візерунка на якому-небудь твердому матеріалі; візерунок, малюнок, вирізаний на якому-небудь твердому матеріалі [201, с.572]. Відмінністю різьблення по левкасу від гравіювання і ритювання є більша глибина рельєфу і його пластичне опрацювання, утворення різновисоких елементів візерунку. Для виконання різьблення користуються маленькими різцями та стамесками. Слід зазначити, що іноді доволі складно провести чітку межу між різьбленням і гравіюванням.

*Тиснення* в левкасі – спосіб декорування поверхні, при якому на шар свіжого, ще вогкого левкасу притискали матрицю з рельєфним орнаментом. Для тисненого орнаменту характерне точне повторення однакових елементів, сліди від країв відтиснутої матриці.

*Ліплений (наливний) рельєф* утворюється способом накладання шарів рідкої левкасної маси по лініях рисунку орнаменту. Після того, як буде набрана необхідна висота, форма рельєфу доводиться механічною обробкою інструментами і шліфується.

Для різьблення, гравіювання, тиснення характерне утворення заглиблень відносно рівня нанесеного левкасу, в той час як ліплений візерунок, навпаки, підіймається над його поверхнею.

3. Терміни, пов'язані з виконанням золочення і фарбового шару.

*Полімент* (від франц. polir – полірувати, шліфувати, вощити) – клеюча суміш для нанесення сухозлітного золота/срібла на левкас. У писемних джерелах його склад різниться в залежності від історичного періоду і

території, де його застосовували. Однак неодмінною властивістю завжди є здатність до полірування [206, с.89]. Зазвичай до складу входив пігмент червоного, червоно-оранжевого або цеглястого кольору (це могла бути вохра, вохра палена, червона земля, сурик, червоний вірменський болюс), віск, мило і яєчний білок [51, с.115].

*Сухозлітне, сусальне* (золото, срібло) – дуже тонкі листочки золота і срібла для виконання золочення.

*Двійник* – сковані разом листки сухозлітних золота і срібла (срібло внизу). Має більш холодний відтінок, ніж просто золото.

*Прорис, зрас* – контурний малюнок на папері, відбиток з ікони-оригінала; контурний малюнок зображення на іконі, нанесений від руки або перенесений механічним способом [73, с.137].

*Припорох* – спосіб перенесення малюнка з паперу на левкас. Для цього по контуру малюнка проколюються маленькі отвори. Далі папір щільно прикладається до поверхні левкаса, а отвори простукуються тампоном із тонкої тканини, наповненого перетертим вугільним порошком або пігментом.

Слово *граф'я* одночасно позначає як продряпаний по ґрунту або штукатурці контурний рисунок, так і інструмент, яким це продряпування виконувалось, – гостру голку, вставлену вушком у дерев'яний держак.

Під час аналізу живописного зображення перед нами постала необхідність визначення етапів процесу його створення. Умовно ми поділили їх на три частини. Перший – підготовчий етап – включає в себе нанесення підготовчого малюнку, підмальовку або імприматури. Другий – стадія основних прописувань – етап зображення за допомогою щільних фарбових сумішей об'ємів форми. Третій – завершальний етап – нанесення лесувань, затінь, підкреслень контурів. Такий спосіб ми обрали за аналогією із описом багатошарової техніки живопису – так званої класичної тристадійної (яку іноді невірно називають тришаровою) техніки [51; 88]. Варто наголосити, що цей поділ є умовним і не відповідає кількості сеансів, за які

художник створював зображення ікони. У випадку ікон, створених подібно до візантійської техніки іконопису, до підготовчого етапу можна віднести нанесення малюнку, санкиря і підмальовку, до основних прописувань – вохрення, підрум'янку, світла, до завершального – затінення і відблиски.

*Проплазма (проплазмос, прокладка)* – у візантійській техніці іконопису перший шар фарби оливкового або різних відтінків коричневого кольору для зображення відкритих частин тіла. У давньоруській термінології це значення має слово *санкир*.

*Підмальовок, підкладка* – більш широке поняття, ніж санкир і проплазма, оскільки позначає перший шар фарби, накладений згідно з малюнком, у будь-якому місці зображення. Санкир і проплазма по своїй суті є підмальовком у межах інкарнату. Підкладкою у живописі може виступати шар сухозлітного золота, срібла чи їх імітації.

Варто зазначити, що не всі вчені трактують *підмальовок* однаково. Наприклад, у Ю. Гренберга це основний живописний шар перед лесуваннями, у інших – підготовчий перед основними прописуваннями. За Ю. Гренбергом, перший шар, перед підмальовком, – це попередній пропис (рос. предварительная пропись) [51].

*Імприматура* – перший шар фарби, рівномірно нанесений на всю площину білого ґрунту, який надає йому певного тону і кольору.

*Гризайль* – монохромний живопис; *гризайльний підмальовок* – підмальовок, виконаний одним кольором.

Важливими поняттями є *пігмент* і *в'язиво*. Будь-яка фарба складається із двох основних компонентів: наповнювача – *пігмента* – порошку відповідного кольору і *в'язива* – речовини, яка скріплює частинки пігмента в однорідну масу і зумовлює ступінь їхньої міцності й еластичності. У літературі, окрім в'язива, поширені й інші слова, які є синонімами: *сполучне, зв'язуюче* (за аналогією з російським *связующее*), *зв'язуюча речовина, зв'язиво, в'язна речовина, злучна матерія, злучний засіб*. Надалі ми будемо

користуватися терміном *в'язиво*, запропонованим Т. Тимченко, як таким, що відповідає українській термінології 1920–1930-х рр. [221, с.140].

Поняття *темпера* (від лат. *temperare* – змішувати) спочатку позначало будь-яку суміш, яку можна було використати як в'язиво фарб. З часом темперою стали називати лише фарби, в'язивом для яких слугували водні емульсії жовтка або білка курячого яйця і водні розчини тваринного або рослинного клею. Традиційний варіант візантійської і давньоруської темпері – на жовтковій емульсії. Саме в такому значенні ми будемо користуватися цим терміном у дослідженні. Для позначення інших видів темпері будуть робитись відповідні уточнення, наприклад, *клеюва темпера* (для в'язива із тваринного клею), *оліотемпера* – жовткова емульсія з додаванням олії.

*Інкарнат, карнація* – живописні прийоми багатошарового накладання фарб, що застосовуються при зображенні шкіри людини, – її обличчя, рук та інших оголених частин тіла [112].

*Личне письмо* – стадія роботи над іконою: малювання облич (ликів) і відкритих частин тіла.

*Доличне письмо* – стадія роботи над іконою: малювання тла, позему, гір, архітектурних споруд, вбрання і т. п. – все, крім лику і відкритих частин тіла. [111]

*Лесування, лесіровка, лісирування* – дуже тонкий шар прозорі і напівпрозорі фарби, нанесений на сухий фарбовий шар для надання йому необхідного тону і відтінку.

*Бакани* – органічні хроматичні речовини на основі природних барвників рослинного і тваринного походження [42]. Інформація стосовно кольорів баканів різниться. Деякі науковці вказують лише червоний, малиновий і ліловий колір [73, с.24; 241, с.20]. За В.Голіковим, бакани могли бути різних кольорів: синій, червоний, малиновий, фіолетовий, жовтий, чорний, коричневий [42]. Російська дослідниця А.Замятіна дослідила етимологію слова *бакан* і його застосування у рукописних збірниках XV–XIX ст. і дійшла висновку, що *бакан* походить із шумерської мови, де означало просто

рослинну фарбу. Із шумерської бакан перейшов у арабську і турецьку мову, а звідти – до індоєвропейської групи мов. У давньоруській мові зміст слова *бакан* відрізнявся у різні епохи: його готували із фарбувального (красильного) дерева (сандала і червоного дерева), а пізніше, аби відрізнити цей термін від бакана із комахи червеця (кошенілі), додавали до нього визначення «простий». Бакан із кошенілі на Русі називали венеційським баканом (найвищої якості), а також німецьким, флорентинським та ін., залежно від походження. Терміном *синій бакан* позначали барвник кампеш із кампешевого дерева (або синій сандал) [73, с.217].

*Лаки* – розчини смол у різноманітних розчинниках, які здатні після висихання утворювати тверду плівку, що захищає фарбовий шар від впливів зовнішнього середовища і підсилює кольорове звучання твору. *Олійні лаки* – розчини твердих смол у висихаючих оліях, *смоляні лаки* – у летких розчинниках.

*Оліфа* (лат. *oleum* – олія) – рослинна олія, приготована спеціальним способом, яка використовується для створення захисного шару на поверхні ікони.

*Кольорові лаки* – прозорі й напівпрозорі фарби на основі органічних (переважно) і неорганічних барвників, в'язивом яких слугували олійно-смоляні, скипидарні лаки [51, с.166], колагенові клеї. Застосовувались для лесування поверхні фарбового шару і золочення. Розпис кольоровими лаками по металевих підкладках називався *барвуванням* (рос. *цветением*) золота/срібла [241, с.245].

*Камедь*, або *гумми* – густий сік, який виступає у деяких дерев (акації, вишні та ін.) на поверхню кори при її пошкодженні і має властивості клею. Застосовується в живописі й для виготовлення чорнил [73, с.82; 241, с.99].

В українському іконописі XVII–XVIII століть поширеним був прийом продряпування у шарі фарби таким чином, щоб відкрилась підкладка із сухозлітного золота, срібла чи фарби іншого кольору. За своїм принципом цей прийом подібний до техніки *гратаж* (або *гратографія*). Слово походить



від французького *gratter* – шкрябати, дряпати, і позначає вид графічної техніки, для якої характерне виконання малюнка шляхом продряпування гострим інструментом вкритої воском і залитої тушшю основи (паперу, картону, дерева тощо). У російській літературі для подібного прийому застосовують терміни «в проскрєбку», «цировка», «цирь». Цировка (від німецького «*ziere*n» – прикрашати) – термін російських іконописців: затуплена голка, вставлена в дерев'яний держак. Використовувалась для перенесення малюнка на виріб, продавлювання малюнка по золоту, продряпування фарби, покладеної по золоченій поверхні левкасу. Від нього утворене рос. «цирь», поширене серед палехських іконописців [73; 241, с.246]. В українському іконописі ми достеменно не знаємо, який саме інструмент використовувався, можемо лише припускати це за характером слідів, які він лишив. Часто їх ширина сягає кількох міліметрів, тож використання голки в таких випадках є малоймовірним і нелогічним (що, однак, не виключає її використання в окремих випадках, коли ширина продряпування дуже мала). Це міг бути будь-який інструмент із не дуже гострим кінцем, аби не пошкодити нижній шар позолоти чи фарби, навіть виготовлений із підручних засобів: обстругана відповідним чином дерев'яна паличка чи держак пензля, кістка тощо. На нашу думку, термін *графіфія* є більш відповідним для українського іконопису, оскільки розкриває суть виконання прийому. У польській науковій літературі розглядуваний прийом порівнюють із технікою *sgraffito* і деколи називають цим терміном [282, с.27, с.42]. Сграфіто (*sgraffito*) – від італійського *graffiare* «дряпати» – закріпився за технікою монументально-декоративного живопису, принцип якої ґрунтується на продряпуванні спеціальними інструментами верхнього шару штукатурки з метою оголення нижнього шару, за кольором контрастного верхньому. У давнину сграфіто використовувався в кераміці (архаїч. вази Греції та Етрурії). Як засіб декорування архітектурних споруд сграфіто набув поширення в XV–XVII ст. в Італії, в пізніше – у країнах Європи (Німеччині, Чехії, Польщі тощо) [208]. Для того, щоб уникнути

плутанини, у нашому дослідженні ми не будемо вживати терміни гратаж і сграфіто, які нині асоціюються з конкретними описаними вище техніками, але будемо користуватись словом *графітографія*, яке є менш уживаним і водночас здатним розкрити особливості виконання прийому.

*Інокоп* (рос. *инакопъ, инокопъ*) – термін російських іконописців для позначення графічного вираження світлових відблисків (пробілів) тонкими лініями, листочками сухозлітного золота, покладеними на асист. Часто інокопь помилково називають асистом. *Асист* (від лат. *assisto* — стояти поруч, допомагати) – клейка рідина для наклеювання листового золота і срібла на поверхню живопису [241, с.19]. Виготовлялась із часникового соку або пивного суслу [73, с.22]. Асист також називають словом «зілля» [153, с.11].

*Чинене* (рос. *твореное*) золото/срібло – золото й срібло, перетерті на дрібний порошок і змішані зі спеціальним в'язивом, приготовані як фарба.[73, с.165]

*Алла прима (alla prima)* – прийом в олійному живописі, коли фарби наносяться за один сеанс по вогкому шару.

*Традиційний іконопис* – який наслідує візантійську стилістику і техніку виконання.

*Живоподібне письмо* (рос. *живоподобное*, давній термін – фрязь, фрязька манера, що походить від «фряг, фрязин» і є викривлене «франк» – староруська назва для іноземців, переважно італійців [236, с.208]) – тип іконопису в Росії, який з'явився у XVII ст. під впливом західноєвропейського живопису. Характеризується більш об'ємним і наближеним до реалістичного моделюванням ликів, зберігаючи при цьому площинне трактування одягу. Засновником вважається Симон Ушаков.

Вважаємо необхідним уточнити, в якому значенні ми користувались термінами «давньоруський іконопис» і «давньоукраїнський іконопис». Серед російських публікацій можна побачити вживання терміну «давньоруський іконопис» стосовно ікон до кінця XVII століття, очевидно, для позначення

певного стилю і техніки малювання. В українській літературі, переважно, давньоруський іконопис – той, що був створений за часів Давньої Русі (поки вона існувала). У такому значенні використовуємо цей термін і ми. Для іконопису, створеного після розпаду Київської Русі і до Нового часу (XII – XVIII ст.) ми вживатимемо термін «давньоукраїнський». Тобто, визначення подається не за стилістико-технологічним принципом, а за історико-географічним.

#### 4. Реставраційна термінологія:

*Консервація* (від лат. *conservatio* збереження) – забезпечення оптимальної фізичної збереженості пам'ятки, з урахуванням можливих консерваційних дій у майбутньому [256, с.135]. Виділяють *превентивну консервацію* (або *запобіжну, упереджуючу, музейну*) – забезпечення необхідних умов (температурно-вологісних, газових, біологічних, світлових) для збереження пам'ятки, і *оперативну* (або *інтервенційну* [23], *спеціальну інструментальну, реставраційну* [255; 256] – з втручанням у матеріальну структуру пам'ятки. В англійській традиції консервація – загальне позначення всієї пам'яткоохоронної діяльності, включаючи превентивну і спеціальну консервацію та реставрацію як етапи. У німецькомовній традиції – перший і головний етап реставрації як загального поняття. [256, с.135] Поняття *реставрація* в англійських країнах означає додаткове необов'язкове втручання в матеріальну структуру пам'ятки, що виходить за межі власне консервації і співпадає з етапами розкриття та реінтеграції. У романо-, німецькомовних країнах, Росії та Україні реставрація – узагальнююче поняття, що включає в себе консервацію, розкриття і реінтеграцію як етапи роботи [255, с.41].

*Розкриття* – у вузькому значенні: процес часткового (потоншення, вирівнювання) чи повного видалення первинних (приміром, потемнілий авторський лак) шарів і більш пізніх (неавторський лак, записи, поверхневі забруднення, доставлені частини та ін.) нашарувань [221, с.145]. У широкому розумінні: група реставраційних процесів, етап реставрації, спрямований на

вибіркове або повне звільнення пам'ятки від неавторських (історичних) елементів і нашарувань. Розкриття може бути умовним (поза пам'яткою) і реальним (на пам'ятці) [256, с.137].

*Естетична реінтеграція* – об'єднання в єдине ціле окремих елементів пам'ятки, що втратили візуальний зв'язок внаслідок її ушкодження, задля можливості здійснення глядачем акту її естетичного сприйняття [255, с.45; 256, с.136].

*Реконструкція* – відтворення, відновлення первісного вигляду чогонебудь за рештками, описами тощо [201, с.496]. У реставрації виділяють реконструкцію *реальну* – яка створюється безпосередньо на пам'ятці, і *умовну* – поза пам'яткою (кресленик, схема, макет тощо).

*Регенерація* (лат. *regeneratio* відновлення, відродження) – процес повернення прозорості деструктованому помутнілому лаку або глибини тону – фарбі. *Розкладання* – процес деструкції у лаковому покритті чи всередині фарбового шару, що призводить до їх помутніння або побіління [221, с.144].

*Автентичність* (від давньогрецьк. αὐθεντικός – справжній; рос. термін – подлинность) – базове поняття сучасної наукової реставрації; особливе та унікальне у складі пам'ятки, «авторська константна визначеність пам'ятки, що забезпечує її тотожність самій собі у часі» (визначення В.Белозерової, цитує В.Цитович [256, с.134]).

*Перемальовання, перемалювання, замалювання, замальовання, запис* – заповнення втрат фарбового шару з частковим або повним перекриттям первинного живопису. У церковній традиції це явище було поширеним під назвою *поновлення*.

*Розшарування* – різновид руйнування живописного твору як результат втрати зв'язку між його шарами; вид реставраційного процесу, під час якого шар запису відділяється від первинного живопису [221, с.146; 289].

*Короблення* – вигинання дощок основи внаслідок їх всихання. Синоніми *пожолоблення, покорчення, деформація* [221, с.143].

## **Висновки до 1 Розділу.**

Історія дослідження українського іконопису налічує вже понад століття. За цей час досить багато було зроблено у галузі вивчення іконографії, стилістики та історії, художніх особливостей творчості окремих майстрів та деяких малярських осередків. Аналіз історіографії на предмет висвітлення техніко-технологічних аспектів українського іконопису XVII–XVIII ст. показав зацікавлення науковцями цією темою впродовж останніх років. Окремі питання знайшли фрагментарне відображення у наукових працях, але спеціальної узагальнюючої роботи стосовно техніки й технології іконопису Лівобережної України і Київщини др. пол. XVII–пер. пол. XVIII ст. створено не було. Публікації, які торкаються аспектів реставрації, є нечисельними і розкривають або становлення й розвиток методів та засобів реставрації загалом, або досвід реставрації за окремими пам'ятками. Відтак особливості реставрації іконопису Лівобережної України і Київщини розкрито ще не було.

Наявність різноманітних джерел і поєднання загальнонаукових і спеціальних методів дослідження дозволяє на сьогодні комплексно підійти до аналізу техніки й технології українського іконопису означеного періоду і розглянути його у контексті загальноєвропейських мистецьких процесів. Видова різноманітність джерельної бази та її змістова насиченість відкрили можливості для глибокого аналізу всіх етапів створення ікони, а також застосованих для їхньої реставрації методик. Це дало змогу реалізувати поставлені мету і завдання дисертаційної роботи.

## РОЗДІЛ 2. ТЕХНОЛОГІЯ ІКОНОПИСУ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ ТА КИЇВЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

### 2.1. Стратиграфічна будова творів іконопису та регіональні технологічні відмінності

Як і будь-який витвір мистецтва, ікона має специфічну матеріальну структуру. З точки зору технології, вона являє собою тривимірний об'єкт, який має багат шарову будову, причому кожен шар може бути або однорідним (основа, проклейка, покривний шар), або утворюватися сполученням різнорідних матеріалів (ґрунт, фарбовий шар). Загалом, структура іконопису подібна до інших творів станкового живопису і включає такі розміщені у певній послідовності шари, як основа, проклейка, ґрунт, фарбовий та покривний шари.

Першим шаром є *основа*. Її головна функція – утримання на своїй поверхні наступних шарів, зокрема, найважливішого – фарбового. Матеріалом для неї можуть слугувати дерев'яні дошки, полотно, металеві пластини, скло тощо. Основа (твору живопису) – нижній шар пам'ятки (з дерева, полотна, металу та ін.), що несе на собі послідовно накладені всі інші шари – проклейки, ґрунту, фарби, покриття [221, с.143].

Для ікон, виконаних на дереві, наступним шаром є *паволока* – тонке полотно, наклеєне на дошку. Її функцією був захист живопису від розтріскування дошки. Втім, її наявність не є обов'язковою. Деякі дослідники, наприклад В. Філатов, не виділяють паволоку як окремий шар в структурі ікони, а розглядають її як складову основи [242, с.18]. Паволока могла бути суцільною – покривати всю поверхню лицевого боку дошки, і фрагментарною – розташовуватись у місцях дефектів деревини і по стику дощок. Нерідко можна побачити паволоку по стику дощок зі зворотної сторони ікони – у такий спосіб вона виступала додатковим елементом скріплення її частин.

Другим шаром (або, за наявності паволоки, третім) є *грунт* – речовина, якою покривають основу, підготовляючи її до накладання фарб. Перед нанесенням ґрунту дошку обов'язково проклеюють тваринним клеєм, який виконує ізоляційну функцію. Ю. Гренберг наголошує, що проклейку в структурі твору варто розглядати як складову ґрунтового шару, а саме – перший етап ґрунтування [51, с.75]. Ґрунт для живопису може різнитися за кольором і складом. Значний за товщиною білий клеє-крейдяний чи клеє-гіпсовий ґрунт отримав у православній традиції назву *левкас*. Всі інші варіанти прийнято називати просто ґрунт.

Призначення ґрунту – забезпечити надійний зв'язок фарби з основою; запобігти всотуванню основою в'язива із фарбового шару, внаслідок чого порушується кількісне співвідношення між пігментом і в'язивом фарб, що викликає зміни тону, потьмяніння і прожухання кольорів; ізолювати основу від в'язива фарб, яке може згубно на неї впливати (особливо це стосується полотна й олії); робити поверхню основи рівною, однорідною і зручною для роботи, забезпечити рівномірне висихання фарб [230, с.16]. Якості поверхні ґрунту впливають на фактуру живописного шару. Ґрунт, нанесений на торці і зворотний бік дерев'яної основи, виконує функцію захисного покриття [225].

Колір ґрунту відіграє важливу роль у тонально-колористичній побудові живописного шару. Для надання йому певного відтінку на етапі приготування у суміш додаються відповідні пігменти. На поверхню ґрунту також могли наносити *імприматуру* – рівномірний тонкий шар фарби заданого відтінку. За Гренбергом, її слід віднести, як і шар ізоляційної проклейки, лише до ґрунтового шару, а не до фарбового. Імприматура – це підготовчий проміжний шар між власне ґрунтом і зображенням. Її наявність не є обов'язковою і частіше зустрічається в світському станковому живописі, ніж в іконописі [51, с.75].

На ґрунт або імприматуру наноситься *підготовчий малюнок* – попередній начерк композиції, контурів майбутнього зображення.

*Фарбовий шар* є найголовнішим з усіх шарів у структурі живописного твору, адже саме в ньому художник формує зображення. Він утворюється накладанням на поверхню різноманітних фарб, що складаються з пігментів (кольорових порошоків) і в'язива (рідкої речовини, здатної до висихання і затвердіння). Залежно від типу в'язива розрізняють техніки живопису: олійна, темперна, енкаустика тощо.

Останній шар – *покривний* (або *захисний*, відповідно до функції, яку він виконує). Це плівка із затверділої оліфи або лаку, яка покриває поверхню завершеного живопису і захищає її від впливу зовнішнього середовища. Візуально покривний шар здатний поглиблювати тон і підсилювати яскравість живопису.

Розглянуті шари є елементами стратиграфічної будови живописного твору. Однак слід враховувати, що ґрунт, фарбовий і покривний шари могли наноситись не за один сеанс, а отже, налічувати всередині шару декілька власних шарів. Наприклад, Ченніно Ченніні у своєму трактаті радив для живопису на дерев'яній основі робити клеє-гіпсовий ґрунт: спочатку нанести кілька шарів ґрунтувальної суміші з грубим гіпсом, а потім – вісім шарів суміші з тонким (дрібним) гіпсом [258, с.49–50].

Ікона як явище християнської культури виникла у Візантії, де сформувалась техніка і специфічна стилістика її виконання: зображення тяжіло до площинності й умовності, виконувалось жовтковою темперою на ґрунтованій основі з дерева. Після поділу християнської церкви на східну православну і західну католицьку, шляхи розвитку іконопису поступово розійшлись. У православній культурі ікони наділялись особливим сакральним значенням, що сприяло певній консервації форм, засобів і прийомів зображення. У Західній Європі ставлення до ікон сформувалось інакше, що обумовило їхню трансформацію у релігійну картину, яка формально-образно і технологічно не відрізнялась від світського живопису і була відкрита для творчих пошуків та експериментів, у тому числі й техніко-технологічних.



Матеріальні складові ікон у різних країнах в різні часи мали свої відмінності, що були обумовлені багатьма чинниками: географічним розташуванням, кліматом, природними ресурсами місцевості, розміщенням торгових шляхів та інтенсивністю міжкультурного обміну, традиціями школи або майстерні, індивідуальними вподобаннями майстра і завданнями, які він ставив перед собою, розпочинаючи роботу. Тому матеріал основи, характер і спосіб її обробки, конструктивні особливості, колір і склад ґрунту, склад живописного і покривного шарів та інші характеристики, з урахуванням стану збереженості, часто слугують маркером для визначення датування, місця створення і підтвердження автентичності твору мистецтва. Особливості техніко-технологічних характеристик творів живопису Європи й Росії на основі натурних досліджень пам'яток і аналізу писемних джерел найбільш повно розкрито у працях Ю. Гренберга [47; 49; 51].

Дерев'яна основа під живопис майже завжди виготовлялась із місцевих порід деревини. Наприклад, для Італії типовим було використання тополі, але у деяких школах, окрім неї, використовували горіх, липу, ялину, ялицю, бук. Для півночі Франції типовим був дуб, для півдня – горіх і тополя. Для німецьких шкіл поширеними були хвойні породи: ялиця, сосна, ялина, рідше – липа (переважно на півдні Німеччини). У школах західної Німеччини, у Фландрії і Голландії використовували дуб, у Іспанії – сосну і тополю, у Болгарії – явір, декілька видів сосни, липу, горіх, рідше – ялину, ялицю та ін. Давньоруські майстри надавали перевагу липовим дошкам, використовували також сосну, ялину і рідко – бук, модрина. З часом, з розвитком міжнародної торгівлі, іноді можуть зустрічатись основи з порід дерев, не характерних для даної місцевості. Наприклад, у Росії з другої половини XVII століття з'являються ікони, написані на привезених кипарисових дошках. [51, с.34-36]

Серед найдавніших способів скріплення дощок у іконний щит було склеювання натуральними клеями – казеїновим, міздряним [47, с.45; 284, с.119]. Ранніми також вважаються скріплення на шип, вставлений у поздовжні пази стикованих площин; врізані з лицевого боку вставки типу

«ластівки», «метелики», «подвійні лапи». Найбільш простим і поширеним способом було використання різноманітних планок, набитих на торці, а з XIII–XIV століття – й на зворотному боці основи. У Іспанії з XIV століття набуло поширення діагональне кріплення перекладинами. Планки закріплювали дерев'яними або металевими цвяхами. З XIV століття науковцями зафіксовано новий вид скріплення дощок – шпуги. Їх не набивали на зворотний бік, а врізали у спеціальні пази, розташовані перпендикулярно до лінії стику дощок. Щоб запобігти випадінню шпуг із паза, їм надавали у поперечному перерізі форму «ластівчаного хвоста». За твердженням Ю.Гренберга, додаткові елементи кріплення – шипи, планки, шпуги, рами тощо, – виготовлялись із більш міцних порід деревини, ніж сама основа. Хоча випадки їх виготовлення із дерева одного виду також зустрічаються [47, с.45-48].

Способи обробки деревини також у різні часи відрізнялись. Серед інструментів теслярів Західної Європи у VII–IX століттях були сокира, скобель, пізніше з'явився бурав. Рубанок і пилу стали застосовувати з XIV століття. У Росії головними інструментами довгий час залишались сокира і скобель, тож більшість ікон до XVIII століття включно мають досить грубу обробку зворотного боку. Пила застосовувалась дуже рідко від XVII ст. [47, с.49]

Відрізнялась і товщина дошки. Наприклад, ранні енкаустичні ікони VI–VIII ст., твори майстрів Північної Європи XVII століття, які користувались міцними породами дерева, а також найдавніші російські ікони написані на тонких дошках (близько 1 см). В Італії епохи раннього Відродження, а пізніше й на Русі, для живопису навпаки обирали дуже товсті дошки. [47, с.49]

Полотняна паволока як проміжний шар зустрічається на багатьох візантійських і ранньоіталійських іконах. Згадки про її застосування можна віднайти в багатьох трактатах, наприклад, Арменіні, Пачеко, Ченніні. Зазвичай матеріалом слугувало лляне полотно, рідше – конопляне, іноді

використовували конопляні волокна [47, с.63–66; 284, с.138]. На найдавніших російських іконах паволока суцільно вкривала лицевий бік дошки, пізніше – частково, по стику дощок, краї поблизу торців, у місцях сучків тощо[47, с.63–66].

Полотно як самостійну основу для живопису широко почали використовувати в Європі з XV століття, але, згідно досліджень Ю. Гренберга, окремі випадки траплялись і набагато раніше, ще в Давньому Римі [47, с.66]. В Італії полотняні основи спочатку застосовували паралельно із дерев'яними, а вже у XVII столітті вони стали домінуючими. У Росії полотно почали використовувати з XVII століття для парсунного (портретного) живопису. Для ікон традиційно використовували дерево.

Для живопису обирали переважно полотно з льону, рідше – конопель, іноді в XIV–XVII столітті використовували шовк. До останньої чверті XVIII століття полотно виготовлялось виключно на ручних ткацьких верстатах.[51, с.58] Щільність і тип плетення полотна також могли відрізнятися залежно від регіону й часу.

Металеві основи для живопису не набули значної популярності через ряд недоліків, притаманних цьому типу основи: висока вартість, схильність до утворення корозії, значна вага. У XVI столітті мідні пластини для живопису почали використовувати італійці. Подекуди такий тип основи зустрічався у нідерландських, голландських і фламандських, німецьких, іспанських, французьких майстрів. У Росії в XVII столітті мідні дошки іноді використовували царські іконописці Зброярської палати, а у XVIII столітті – зрідка окремі художники. Твори на основах із інших металів зустрічаються рідше. Наприклад, у Австрії в XVII – XVIII столітті трапляється олово [51, с.64–67].

Склад і колір ґрунту також відрізнявся у різні часи і в різних країнах, і залежав від місцевих природних матеріалів, кліматичних умов, технологічних і естетичних вимог епохи і школи, індивідуальних вподобань художника та ін.

Згідно спостережень Ю. Гренберга, допоки домінуючу позицію в Європі займали дерев'яні основи, ґрунти переважно робили клейові, а за наповнювач у південних регіонах – Італії, Іспанії, Балканах – слугував гіпс, у північних – Нідерландах, Голландії, Фландрії, Англії, Центральній Європі та Скандинавії – крейда, у Візантії, Франції та на Русі зустрічались обидва варіанти. В'язивом слугував тваринний, переважно міздряний клей. Перші згадки використання олії для приготування ґрунту сягають XIII століття. Спочатку його використовували як ізоляційний шар між клейовим ґрунтом і фарбовим шаром, як в'язиво для імприматури, а потім – як в'язиво самого ґрунту.

У XIV столітті в Італії характерним було використання проміжного шару олії між клейовим гіпсовим ґрунтом і темперним фарбовим шаром, а також тонкого шару імприматури зі свинцевих білил та олії. Від середини XIV століття такий шар імприматури було зафіксовано на творах живопису Чехії. Окрім того, чеські майстри, на відміну від італійських, наносили підготовчий малюнок до нанесення імприматури, як це робили нідерландці. [51, с.74–95]

У XV столітті в Італії ґрунти переважно були білі, з гіпсовим наповнювачем. У XVI паралельно з ними зустрічаються білі ґрунти, які містять крейду і свинцеве білило. З цього ж часу набувають поширення одношарові й двошарові<sup>6</sup> кольорові ґрунти. Одношарові: сіро-жовті, коричневі, світло-коричневі, темно-коричневі, двошарові: верхній шар сірого, коричневого, іноді чорного кольору, нижній – білий, переважно з гіпсовим наповнювачем. У XVII–XVIII століттях італійські художники продовжували використовувати одношарові ґрунти широкої тональної градації від світло-коричневих, світло-жовтих, сіро-жовтих до темних червоно-коричневих, оранжево-червоних та ін. У XVII столітті додатково з'являються двошарові ґрунти одного кольору, але різної тональності, а у

---

<sup>6</sup>В даному випадку йдеться не про кількість шарів нанесення ґрунтувальної маси, а структурні шари ґрунту, які різняться за своїм складом.

XVIII – двошарові зі світлим верхнім шаром (кремовим, світло-жовтим) і темним нижнім (червоно-коричневим, червоним тощо). [46, с.3–5]

Нідерландські художники XV–XVI століть, фламандці і голландці у XVII столітті використовували тонкі білі ґрунти. Паралельно з'являються і все більше набувають поширення кольорові ґрунти – вохристі, золотаво-жовті, сірі, сіро-блакитні, червонуваті, червоно-коричневі, однак вони не були настільки темними, як в італійців, французів чи іспанців [51, с.83–89].

Французькі майстри зазнали сильного впливу італійців і запозичили в них багато технічних прийомів, зокрема темні ґрунти. У XVII–XVIII століттях вони зазвичай двошарові, де нижній шар темний (червоно-коричневий, темно- і яскраво-червоний), а верхній – світлий (оранжевий, рожевий, вохристий). Поряд з тим, на межі XVII і XVIII століть, французи частково сприйняли досвід фламандців у використанні світлих ґрунтів [51, с.86–87].

У Росії для іконопису традиційно користувались білим ґрунтом – левкасом, який досить товстим шаром наносили на дошку. У світському живописі різноманіття було більшим. У першій половині XVIII століття живописці писали на полотні по двошарових, тонованих темною вохрою, червонуватих і коричневих ґрунтах, де нижній шар – клеє-крейдяний, а верхній – олійний. У другій половині XVIII століття зазвичай надавали перевагу більш світлим золотавим, сірим, зеленуватим ґрунтам [51, с.89–94].

Не зважаючи на більшу консервативність православного іконопису, він також зазнавав змін, переймаючи й адаптуючи прийоми західноєвропейського мистецтва, вплив якого після падіння Візантії проявлявся усе відчутніше [285]. Тут варто згадати іконопис художників школи о. Крит, який став одним з головних іконописних центрів у поствізантійський період. Перебування Криту з 1210 по 1669 р. під владою Венеційської Республіки забезпечило захист від Османської імперії, сприяло розвитку торгівлі і активному культурному обміну між греками та італійцями. Цей безпосередній контакт ще з XIII–XIV ст. зумовив

потрапляння деяких західних прийомів зображення у православний іконопис [285]. Критські художники мали досить широке коло замовників серед православних (Балкани, Південь Італії, острови Середземного моря, береги Адріатики, крупні грецькі монастирі: Св.Катерини на горі Синай, Іоана Богослова на о.Патмос, з кін. XV століття – Афон) і католиків. Перед початком роботи замовник визначався зі стилем виконання: «*in maniera gresca*», що продовжував традиції візантійського іконопису, або «*in maniera latina*», що за зовнішньою подобою наслідував переважно твори венеційської готики, але з використанням технічних прийомів візантійського мистецтва (наприклад, виконання інкарнату із застосуванням санкиря) [59, с.97–98]. З часом у критські ікони проникають суголосні часові елементи ренесансового живопису, у XVI ст. – маньєристичні тенденції і прийоми, а пізніше – барокові. Багато творів критського іконопису демонструють цікаве поєднання елементів західної й східної традицій, площинності та об'ємності, просторовості. Технологічно ж критська ікона зберігала свою візантійську основу: багат шарове письмо жовтковою темперою по білому левкасу на дерев'яній дошці.

Як бачимо, у Європі зміни техніко-технологічних характеристик відбувались у релігійному живопису як країн західного, так і східного християнського обряду. Не зважаючи на складну політичну ситуацію в Україні у XVII–XVIII ст., формальну розділеність територій та часті воєнні дії, між людьми не переривались родинні зв'язки, освітні, культурні, торгівельні відносини [281]. Неодноразово науковці відзначали активні міжнародні економічні й культурні контакти, насамперед, з сусідніми державами – Польщею, Росією, Білоруссю, Молдовою, а також країнами Західної Європи та Сходу [228 ,с.6–8; 271, с.246–247; 280]. Багато українців навчались за кордоном в університетах Італії, Німеччини, Чехії, і так само багато іноземців приїжджало до України (зокрема, митців та архітекторів) [109, с.13; 126] Тісні зв'язки підтримувались з важливими православними духовними осередками – Афоном та Єрусалимом [265–267]. Розташування на

перехресті Заходу і Сходу не могло не відобразитись на розвитку українського мистецтва, і, зокрема, на його техніко-технологічних характеристиках. Отже, можна дійти висновку, що іконопис в Україні розвивався не ізольовано, а був частиною загальноєвропейських процесів.

## **2.2 Технологічні особливості іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст.**

### **2.2.1 Матеріали та конструкція основи**

**Матеріал.** Для українського іконопису в якості основи зазвичай використовували дерев'яні дошки. Ця технологія була перейнята давньоруськими майстрами від візантійців ще на початкових етапах утвердження християнства на теренах Давньої Русі в X–XI столітті, коли за часів князів Володимира та Ярослава Мудрого майстрів з Візантії запрошували для оздоблення новозбудованих храмів [233, с.5]. Впродовж наступних століть традиція виконання ікон на дерев'яних основах зберігалась. Тож для православного українського іконопису XVII–XVIII століть характерним є використання для основи саме деревини. Майже увесь масив пам'яток, досліджених нами, виконаний на дерев'яних дошках (їх форму, обробку див. іл.1–21). Використовувались місцеві породи дерева. Серед обстежених нами пам'яток та згідно даних із реставраційної документації [294–398] більше половини західноукраїнських ікон написані на соснових і ялинових дошках, на Лівобережжі та Київщині частіше траплялася липа. Окрім цих двох порід, зустрічались також дуб, верба, вільха<sup>7</sup>. Зазвичай в іконний щит з'єднували добре висушені дошки однієї породи деревини. Втім, траплялись випадки, коли породи відрізнялись, як, наприклад, в іконі «Покрова» (сер. XVIII ст., НХМУ), що походить із с. Кобижча на Чернігівщині, в іконному щиті з'єднано липову і соснову дошки.

---

<sup>7</sup>Порода деревини визначалась органолептичним шляхом.

У XVIII столітті, із посиленням впливу західноєвропейського живопису, проникненням нових іконографічних сюжетів, запозичених з європейських гравюр, з'являються ікони, виконані на полотняній основі. Так з'являються ікони нового типу – символіко-алегоричного змісту, написані на полотні, наприклад, «Христос у потирі» (И–11, НХМУ, сер. XVIII ст., походить з Військово-Микільського собору м. Києва), «Христос – Недремне око» (И–49, НХМУ, 1735 р., Наддніпрянщина), «Дерево життя» (И–249, НХМУ, др. пол. XVIII ст., походить з Військово-Микільського собору м. Києва), «Годинник Страстей Господніх» (И–280, НХМУ, XVIII ст., з м. Корсунь Канівського повіту Київської губернії (нині Черкаська обл.)), «Пелікан» (И–44, НХМУ, XVIII ст.). На полотні також виконані ікони зворотного боку іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (1734–1735 рр.) [176]. На полотні написана ікона «Роменська Мадонна» (60–70-ті рр. XVIII ст., ДКЗ «Посулля», зі Святодухівського собору м. Ромни) авторства Григорія Стеценка, придворного живописця гетьмана Кирила Розумовського. В ній поєдналися яскраво виражені риси західноєвропейського барокового релігійного живопису: темне тло, життєвість і одночасно «картинність» образу, поза, розгорнута книжка, із типово українським типажем облич Матері і Немовляти, зодягнутих в тодішній український одяг. Загалом ікона дуже подібна до портретів козацької старшини, що дало підстави П.Мусієнку вбачати в образі Мадонни портрет Марії Маркевич, яка походила з родини тутешньої козацької верхівки і над місцем поховання якої висіла зазначена ікона [135]. Полотно, розтягнуте на дошку, використали для створення ікон іконостасу Андріївської церкви у Києві (1750-ті рр.).

Металеві мідні основи були характерними переважно для ікон з печерних церков Києво-Печерської лаври. Можливо, тодішні майстри вважали, що метал є більш компактним і стабільним в умовах печер. Деревина є матеріалом гігроскопічним, характерною властивістю якої є набирання вологи із навколишнього середовища і випаровування її при висиханні, а відтак вона схильна до короблення і утворення тріщин внаслідок



всихання. Матеріал біологічно нестійкий, і при тривалому замоканні або частій конденсації вологи на поверхні, деревину можуть вражати гриби-мікроміцети. З металом таких змін не відбувається, хоча він має ряд власних недоліків, наприклад, окислення і утворення корозії, здатність до розширення і стискання залежно від температури навколишнього середовища. Серед металів досить високою корозійною стійкістю вирізняється мідь. На мідних основах написані ікони кінця XVII століття з намісного ряду іконостасу печерної церкви Преподобного Варлаама Печерського Києво-Печерської лаври, ікони «Христос-Вседержитель», «Богородиця-Одигітрія», «Преподобний Феодосій Печерський», «Преподобний Антоній Печерський» (усі – 1700-ті рр., фонди НКПКЗ), «Се скинія Божа, се чоловіки», «Богородиця Куп'ятицька», «Бог-Отець» (20-30-ті рр. XVIII ст., фонди НКПКЗ) та ін. [170]. Не зважаючи на значний вплив малярні Києво-Печерської лаври на український іконопис, поширення основи з металу не набули. Та й у самій лаврі від дерева не відмовлялись: наприклад, ікони з іконостасів Троїцької надбрамної церкви та Успенського собору (нині зберігаються в НХМУ) виконані на дерев'яних дошках. Мідь як основа для олійного живопису у Європі з'являється з XVI століття. Першими її почали використовувати італійці, а згодом – нідерландці, французи, іспанці. [51, с.65–67]. Іноді на мідних дошках писали ікони у Росії у XVII столітті царські іконописці [51, с.67; 270, с.54].

**Форма.** Серед збережених на сьогодні ікон переважну більшість становлять ті, що були частиною іконостасів. Форма ікон підпорядковувалась його конструкції і композиції.

Іконостас походить від візантійської передвітарної огорожі, яка виникла у IV–VI століттях. Вважається, що конструкція ранніх українських іконостасів була лише функціональною опорою для розміщення ікон у певному порядку. Вона складалась зі стовпів і поперечних балок-тябел, які були опертям для верхніх рядів ікон. Відповідно до того, оптимальною формою, щоб закріпити ікони в такому іконостасі, був прямокутник. На

думку І.Свенціцького, ікони в тябловому іконостасі розміщувались «рухомо на задвижки», оскільки не мають на собі ознак прибиття, хіба що з пізнішого часу [190, с.92].

До XVII століття форма іконних щитів у давньоукраїнському малярстві зберігалась прямокутна або квадратна, за винятком ікон-завершень іконостасів «Розп'яття з пристоячими», що повторювали контури фігур, та ікон з верхньої частини царських врат, які могли бути у формі півциркульної, віялоподібної, кілеподібної арки, а інколи й більш складної форми [54]. Не зважаючи на те, що у Візантії та на Балканах аркове обрамлення ікон було поширеним, в іконостасах України у XV–XVI ст. воно ще не застосовувалося. На межі XVI–XVII ст., як зазначає С. Оляніна, тябловий тип українського середньовічного іконостаса поступово перетворюється на архітектурну раму. На її думку, зміни, що відбулися в організації конструкції українського іконостасу початку XVII ст., ймовірно, відображають злиття в його композиції двох традицій. Одним джерелом для розвитку форм українського іконостаса цього часу став балканський іконостас. Іншим зразком стала архітектурна рама для сакрального образу, яка з'явилася в західноєвропейському мистецтві доби Ренесансу [143, с.377]. Спочатку на видовжених по горизонталі, прямокутних за формою іконах чину моління поміж апостолами просто малюють колони та арки. З часом їх починають утворювати накладні елементи, потім – постаті відокремлюються в окремі ікони, а саме обрамлення набуває більш складного вирішення.

У другій половині XVII – першій половині XVIII ст. надзвичайно популярною для ікон намісного та апостольського ряду стає форма півциркульної, трилопасної чи трапецієподібної арки. Для ікон празникового, пророчого і цокольного рядів форма стала ще більш різноманітною: окрім традиційного прямокутника, зустрічається шестикутник, восьмикутник, трилисник, квадрифолій (сполучення форми квадрата і чотирилисника або хреста з заокругленими краями), овал, круг, крапля та ін. Форма ікон залежала від архітектоніки іконостаса. Розвиток динамічного підвищення

центральної частини високого іконостаса сприяв появі асиметричної форми ікон, які мали підкреслювати рух загальної композиції до центру і вгору. Зазвичай це були ікони апостолів і пророків, як наприклад, ікони апостолів з іконостаса Спасо-Преображенської церкви у с. Великі Сорочинці, ікони апостолів із іконостаса с. Бездрик (за фото С.Таранушенка, [215, с.74]), ікони апостолів із іконостаса XVII ст. Кирилівської церкви у Києві (опублік. у С.Оляніної [141, с.146]), ескізи таких ікон можна побачити у кужбушках Києво-Лаврської малярні [293, с.211–212]. Як відзначає С. Оляніна, пік найактивнішого використання різноманітних форм припадає на добу бароко [144, с.96].

Слід зазначити, що не завжди форма іконописного зображення співпадала з формою самого іконного щита. Наприклад, форма дощок ікон апостолів кін. XVII ст. з березнянського іконостаса (НХМУ), ікона «Покрова» (із с.Кобижча, Чернігівщина, НХМУ И–211), вертикально видовжена з трапецієподібним (тригранним) завершенням, в той час як область зображення має завершення півциркульне. Краї ікони (поля) лишались не зафарбованими і від зображення відділялись граф'єю. Після встановлення ікон в іконостас, істинна форма дошки ставала прихованою – поля були закриті різьбленим декором. Такі приклади можна навести і в іконописі Західної України: область зображення на іконах апостолів і архангелів з Богородчанського іконостасу (НМЛ) в горішній частині має півциркульну форму, ікони «Успіння», «Вознесіння», «Моління» – трилопасну, самі ж дошки у верхній частині мають більш просту форму – трапеції.

Нині по периметру на полях ікон дуже часто можна побачити отвори, а подекуди й залишки дерев'яних тиблів, якими кріпилось обрамлення або ікона в іконостасі.

Основа для невеликих ікон могла виготовлятися разом з обрамленням із цільного шматка деревини. Такою, до прикладу, є ікона «Моління в Гетсиманському саду», кін. XVII ст., що походить з березнянського

іконостасу (НХМУ, И–603). Вона має форму хреста із заокругленими кінцями, оточеного різьбленим мань'єристичним декором, мотив «гребені з перлами». Ікона і різьблений декор становлять цільну липову дошку. Накладними є найбільш випуклі елементи, які прикріплені до основної частини на клей і дерев'яні тиблі (іл.20).

У другій половині XVIII ст. форма іконних дощок продовжує змінюватись: з'являються ікони з хвилеподібним нижнім та боковими кінцями, з напівкруглою виїмкою по центру нижнього краю, увігнуто-випуклим з виступом завершенням у верхній частині та ін. Паралельно відбулись і зміни в стилістиці іконопису: позолочене тло поступово вийшло з ужитку, замість нього з'явилося коричневе або умовна небесна блакить, написані олійними фарбами. Такими є ікони В.Л.Боровиковського (НХМУ), ікони з іконостасу в Козельці (зберігаються в НАІЗ «Чернігів Сародавній»), ікона «Богоматір Печерська» (Києво-лаврська школа, зберігається в НХМУ, Ж–0214) та ін. Помітно, що ікони вже не мають по периметру пустих полів, а зображення доходить до самого краю, що вказує на ймовірні зміни в способі кріплення ікон в іконостасі.

Протягом свого існування ікони могли піддаватись переробкам і змінам формату. Нерідко їх переміщували в інший іконостас, і для того, щоб вони підходили за розміром і формою, їх обрізали або допасовували нові частини. Так сталося з іконою київської школи іконопису «Святий Миколай» (1697 р., НХМУ, И–290) з Богоявленського собору Братського монастиря. Спочатку вона перебувала в іконостасі, спорудженому, як і сам собор, на кошти Івана Мазепи. Після пожежі 1811 року, у якій «Мазепин» іконостас було втрачено, ікону у 1826 р. було встановлено у новий іконостас [13, с.98–99]. Первісно ікона мала завершення у формі трапеції. Для розміщення у новому іконостасі були зроблені дерев'яні доставки по кутах, внаслідок чого форма змінилась на прямокутну. Це добре видно зі зворотного боку. Цікавою особливістю є те, що для закріплення допасованих частин було врізано маленькі планки, на зразок шпуг (іл.7). З лицевого боку кути було вкрито левкасом, а на поверхні

прорізаний орнамент, подібний до оригінального. Ще двом іконам кінця XVII ст. із «мазепинового» іконостасу – «Богоматір з Немовлям» і «Христос» – було надано форму овалів. Початкова форма у нижній частині була прямокутна, на що вказують збережені від цих ікон шати (див.[13, с.109]).

**Обробка і конструкція.** Іконний щит міг складатись з однієї або кількох з'єднаних дощок, залежно від розміру. Часто це дві-три дошки, більше трьох – рідше, для дуже великих розмірів ікон. В окремих випадках кількість могла сягати п'яти або шести. Серед обстежених нами творів, з урахуванням даних із реставраційної документації, товщина дощок для ікон із Західної України коливається від 1,8 см до 3 см, на Лівобережжі – від 2 до 4 см. Дощки з'єднували паралельно довшій стороні ікони. Для форматів, видовжених по вертикалі, і квадратів з'єднання робили вертикальне, для круглих і видовжених по горизонталі – горизонтальне. Дощки щільно підганяли одну до одної і в місці стикування торців склеювали за допомогою тваринного клею. Для додаткового утримання з'єднаних частин і запобігання розтріскування та короблення, зі зворотного боку перпендикулярно до напрямку волокон деревини вирізали пази, у які вставляли шпуги<sup>8</sup>. Найчастіше ставили дві врізні шпуги у верхній та нижній частині. На невеликих за розміром іконах могла бути одна шпуга по центру, а у деяких випадках – взагалі відсутня, як наприклад на іконах «Св. Іоаким» і «Св. Анна» (НХМУ, И-501 та И-502, 1680-ті) (іл.1, 2). Глибина паза становить приблизно третину від товщини основи. Зовнішня сторона шпуг значно виступає над поверхнею дошки, часто можна спостерігати фаски по всій довжині і фігурний зріз біля країв. В іконах Лівобережної України та Київщини другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст. зустрічаються як одnobічні, так і зустрічні шпуги, рідше – наскрізні (наприклад, «Розп'яття з портретом козака (Л. Свічки?)», «Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького»). Визначити за типом шпуг майстерню або художній

---

<sup>8</sup>Див . розділ 1.3 термінологія

осередок не видається можливим, оскільки в іконах одного часового періоду, які походять з одного іконостасного комплексу і мають ряд спільних стилістичних і техніко-технологічних ознак, траплялись шпуги різного типу. Прикладом того є ікони кінця XVII ст. з березнянського іконостаса (НХМУ): «Апостол Марк» має зустрічні шпуги, «Святий Миколай», «Апостол Фома», «Апостол Петро» – однобічні лівосторонні, «Апостол Андрій» «Апостол Матвій», «Спас Вседержитель» – однобічні правосторонні.

Іконний щит і шпуги найчастіше виготовлялись із деревини однієї породи. Інколи у липовій дошці траплялись соснові, ялинові, дубові шпуги. Це спростовує стереотипні уявлення про використання виключно дубових шпуг в українській іконі.

Часто можна зустріти додаткові елементи скріплення дошок – ластівчаний хвіст (іл.8, 12). Їх врізали зі зворотного боку, наприклад на іконах «Богоматері Єлецької» (1690-ті, Єлецький монастир, м.Чернігів), «Собор Преподобних Печерських» (1729, НХМУ), «Покрова» (1720-ті, з Успенського собору м.Новгород-Сіверський, Ж-135-3 НАІЗ «Чернігів Стародавній») та ін., або з лицевого, як на іконах «Святий Миколай з житієм» (кін. XVII ст., Слобожанщина, НХМУ И-382) та апостолів з Вознесенської церкви с. Березни (1760-ті, НХМУ).

Характерною ознакою того часу є груба обробка зворотного боку за допомогою скобеля (струга) або шерхебеля, в напрямку вздовж волокон деревини, іноді – по діагоналі до них. Часом можна побачити сліди від сокири і долота. Лицевий бік під ґрунтування і живопис оброблявся більш ретельно, тому його поверхня була рівна і гладенька, тож, можливо, використовувався рубанок. Ковчег зникає з українських ікон ще з кінця XVI століття, відтак на іконах періоду, що розглядається, не зустрічається зовсім.

Для іконопису майстри намагались відібрати найкращий матеріал, без дефектів деревини (сучків, завилькуватостей, смоли, тріщин і сколів), адже від якості матеріалу залежала довговічність новоствореної ікони. Однак не завжди це вдавалось, особливо для великих форматів. Тому на іконі

«Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького» (И–205 НХМУ), аби запобігти утворенню тріщин на місці сучка, майстер його видалив, а замість нього зробив прямокутну дерев'яну вставку (іл. 4). На іконі кін. XVII ст. «Апостол Андрій» з березнянського іконостасу (И–175 НХМУ), на місці дефекту деревини упоперек волокон наклеєно рослинне клоччя (іл. 9).

**Паволока.** Щоб запобігти утворенню тріщин дерев'яної основи, на місцях стикування дощок з лицевого, а нерідко і зі зворотного боку, наклеювались смужки лляного полотна – фрагментарна паволока. В іконописі Лівобережної України у більшості випадків замість полотна використовували рослинні волокна з льону або коноплі, які наклеювали перпендикулярно до лінії стику. Частота використання рослинного клоччя є значною, а географія поширення охоплює практично все Лівобережжя і Київщину: зустрічається на іконах з Києво-Печерської лаври, з Києво-Братського монастиря, Київщини, Чернігівщини, Полтавщини. На іконах апостолів кін. XVII ст. з березнянського іконостасу (НХМУ) з лицевого і зі зворотного боку клоччя приклеєне не по всій довжині шва, а у трьох точках: верхній, нижній і центральній частині (іл.9, 10). На іконах «Спас Вседержитель» (И–286 НХМУ) і «Святий Миколай» (И–287 НХМУ), з цього ж іконостасу й цього часу, і «Святителі Василій Великий, Іоанн Златоуст, Григорій Богослов» (1760-ті рр. И-93 НХМУ) клоччя накладене зі зворотного боку на всю довжину шва (іл. 19). На одній іконі з Київщини «Богоматір з Немовлям» (Ж–1598 НМНАПУ) зі зворотного боку було зафіксовано залишки щетинного ворсу [244].

Суцільну полотняну паволоку з лицевого боку дошки, як проміжний шар між основою і левкасом, в іконописі Лівобережної України і Київщини у другій половині XVII – першій половині XVIII ст. не застосовували. Зазвичай вона була фрагментарна – на стику дошок основи та в місцях дефектів деревини, і, як вже сказано вище, переважно у вигляді наклеєних рослинних волокон. На іконі «Собор Преподобних отців Печерських» з лицевого боку біля країв втрат ґрунту помітна велика кількість рослинних волокон, так що

здається, ніби вони покривали всю поверхню дошки замість суцільної полотняної паволоки. Однак після обстеження зворотного боку ікони виявилось, що іконний щит складається з шести дощок, скріплених по вертикалі. На місцях стикування наклеєне рослинне клоччя з досить значним заходом на самі дошки (іл. 12). Тому вірогідно, що з лицевого боку принцип наклеювання був такий самий, від чого склалось враження повсюдного розташування рослинних волокон на площині.

Фрагментарна паволока свідчить про те, що українські майстри розглядали її лише як технологічний елемент і не надавали їй якогось сакрального символічного значення, як це припускає російська дослідниця І. Шаліна у статті «Техника иконы и ее символизм» [259].

### **2.2.2 Особливості ґрунтів**

**Склад.** Вище вже зазначалось, що склад ґрунту у різні часи у різних малярських шкіл міг відрізнятись. Для південно-європейського темперного іконопису на дерев'яній основі використовувався ґрунт на основі гіпсу, для Північної Європи характерним було використання крейди, у Візантії і Давній Русі зустрічались обидва види наповнювача [51, с.75].

У результаті дослідження Ю. Гренбергом писемних джерел та багатьох творів іконопису, було виявлено, що основним матеріалом для приготування ґрунту протягом всієї історії давньоруського іконопису слугували крейда і гіпс [51, с.89]. Ю. Гренберг припускав, що в різних школах міг переважати один із цих матеріалів, а також, що в найбільш ранніх творах частіше зустрічається гіпс [51, с.89], що є закономірним, враховуючи той факт, що іконопис на Русь потрапив із Візантії. Він також довів помилковість поширених у XIX–XX ст. тверджень, що для ґрунту в давньоруському іконописі широко використовувався алебастр [185; 242] і виключно риб'ячий клей [185]. Насправді переважно користувались міздряним клеєм (приготованим зі шкіри тварин) [51, с.90].



В українському іконописі, вірогідно, відбувались аналогічні процеси. За даними хімічних досліджень, наявних у переглянутій нами реставраційній документації, майже на всіх українських іконах другої пол. XVII – XVIII ст. використано традиційний клеє-крейдяний левкас, і лише на чотирьох, датованих серединою – другою половиною XVIII ст., – емульсійний ґрунт. Спираючись на фізико-хімічні дослідження українських ікон, ми знаємо, що в якості в'язива використовувався тваринний клей. Згідно згадок у архівних джерелах, в Україні широко використовувався міздряний клей, який у той час називали «карук». Згадок про риб'ячий чи осетровий клеї не знайдено [181, с.123]. Що стосується наповнювача, то переважно використовувалась крейда. В окремих пам'ятках, окрім крейди, було виявлено каолін («Успіння» В.Шубейського 1755, И–127; «Святителі Василій Великий, Іоанн Златоуст, Григорій Богослов», 1730–60-ті рр. із березнянського іконостасу, обидві в НХМУ). В одному випадку в'язиво було ідентифіковане як суміш тваринного і рослинного клею<sup>9</sup> (ікона «В'їзд в Єрусалим» И–187, НХМУ) [372].

Значну кількість ікон київського походження, а також безпосередньо пов'язаних із Києво-Печерською лаврою, створених у проміжку від кінця XVII ст. (1691 р.), протягом XVIII до початку XIX ст. (1802 р.), було досліджено О. Рижовою разом із В. Распоїною [170; 171; 173]. Серед досліджених ними ікон, тридцять були виконані на металевій основі (двадцять ікон з колекції НКПКЗ і десять – з іконостасів печер Києво-Печерської Лаври), шістнадцять ікон – на дерев'яній основі (зі збірки НКПКЗ). Дослідниці виявили, що в іконах на дерев'яній основі впродовж всього часу використовувались клеє-крейдяні ґрунти. Поряд з тим, у кінці XVII ст. – 30-х рр. XVIII ст. зустрічались одношарові ґрунти з додаванням у наповнювач, окрім крейди, кольорових пігментів (вохра червона, чорна вугільна), що надавало ґрунту рожевого, сірого відтінку. В іконах середини XVIII ст. (1763, 1769, 1776 років) використовувались, крім клеє-крейдяних,

---

<sup>9</sup> За результатом хімічних досліджень, що містяться у реставраційному паспорті 1970р., НХМУ, ікона «В'їзд в Єрусалим» И-187.

олійні ґрунти з додаванням незначної кількості клею, а наповнювачем слугувала суміш крейди зі свинцевим білилом [170, с.295].

Більш різноманітним складом відзначались ікони на металевій основі. В іконах кінця XVII (1691 р.) – межі XVII–XVIII століть (1700 р.) виявлено ґрунти двох типів: клеє-крейдяні, одношарові, темні (чорно-сірі), де в якості наповнювача, крім крейди, додані мінеральний чорний пігмент (багато) і вохра (трохи); клеє-крейдяні, одношарові, світлі [171, с.158–159].

В іконах, що датуються 20–30-ми роками XVIII ст., використані ґрунти на тваринному клеї: двошарові – де нижній шар червоно-коричневого кольору (наповнювач – крейда, вохри, чорна вугільна), а верхній шар білого кольору (наповнювач – гіпс); одношарові, світлі з рожевим відтінком; наповнювач ґрунту – крейда, вохра червона, кіновар, чорна вугільна [171, с.158–159].

На іконах, що датуються серединою XVIII – початком XIX ст., використані ґрунти клеє-крейдяні, одношарові: з включенням до складу наповнювача (поряд з крейдою) різних пігментів (органічного червоного, вохри червоної, чорної вугільної), які надають їм рожевого чи сірого відтінку; світлі (білі) ґрунти [173, с.334]

Дослідники дійшли висновку, що типи і склад ґрунтів київських ікон протягом XVIII ст. відповідають ґрунтам, що використовувались в той час у європейському та російському станковому живописі [170; 171; 173].

На деяких іконах із колекції НХМУ під час візуального обстеження із застосуванням оптичних приладів нами було виявлено на поверхні левкасу кольорові шари, які ми ідентифікуємо як імприматури<sup>10</sup>. Це ікони «Собор Преподобних Отців Печерських», «Покрова Богородиці» з с. Сулимівки (И–7), «Успіння Богородиці» (И-18, Слобожанщина), ікона «Христос і грішниця» (И–255) з березнянського іконостасу. Датування ікон потрапляє у часовий проміжок 1720 – 1760-х рр. Усі вони виконані на дерев'яній основі, по клеє-

---

<sup>10</sup> На жаль, жодних даних про фізико-хімічні чи стратиграфічні дослідження цих ікон віднайдено не було.

крейдяному левкасу, олійними фарбами. Спільним для них також є зображення складної багатофігурної композиції з великою кількістю деталей. Колір імприматури на іконах «Покрова Богородиці» і «Успіння Богородиці» – вохристій, «Собор Преподобних Отців Печерських» – щільний, сіро-оливковий, на іконі «Христос і грішниця» з с. Березна – коричневий, розріджений, зі слідами від щетинного пензля. Сюжет трьох ікон розгортається в інтер'єрі, а на іконі «Собор Преподобних отців Печерських» зображення групи святих становлять єдину, значну за обсягом тональну масу. Тож можна зробити висновок, що використання імприматури було спричинене специфічним завданням, яке ставили перед собою художники. Імприматура створювала загальний тон і об'єднувала композицію, полегшуючи тим самим подальшу роботу над живописним трактуванням зображень.

Аналізуючи наведені вище дані, вдається простежити певні тенденції у використанні різних типів ґрунтів в іконописі Лівобережної України та Київщини другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст. Для традиційного типу основи (дерева), переважно обирали і традиційний тип ґрунту – білий клеє-крейдяний левкас. Для вирішення спеціальних завдань, таких як багатофігурні композиції, могли застосовуватись прийоми західноєвропейського живопису – імприматури. Для інших типів основи, як полотно або метал, які самі по собі вже є проявом технологічних запозичень із Західної Європи, прив'язка до традиції була слабшою: могли використовуватись різноманітні варіанти ґрунту за кольором, тоном і відмінним складом у стратиграфічній структурі. Від середини XVIII століття з'являються емульсійні й олійні ґрунти.

Розглядаючи тему традиційного і новаторського в українському бароковому іконописі, виникає питання походження тих чи інших технологічних ознак. На думку Л.С. Міляєвої, одним з провідників новацій міг бути Октавіано Манчіні – італійський архітектор, який прибув до Києва на запрошення Петра Могили для реставрації Софійського собору [126].

Дослідниця слушно зауважує, що він, разом з іншими представниками творчої інтелігенції, сприяв зрушенням на рівні ідей та естетичних поглядів. Ми погоджуємось із думкою, що суттєве значення у розвитку основ правильного рисування, таких як основи анатомії та перспективи, мали графічні матеріали, які, згодом, могли бути привезені Манчіні (архітектурний трактат Себастьяно Серліо 1551 р., посібник для художників А.Каррачі) [126]. Втім, маємо сумніви стосовно впливу їх на рівні технології живопису. Манчіні як учень Агостіно Каррачі був носієм технологічних традицій болонської школи живопису, де на той час широко використовували темні червоно-коричневі ґрунти. На нашу думку, ця деталь є важливою, оскільки тип і колір ґрунту суттєво впливають на процес роботи фарбами: формування тонально-колірних відношень, спосіб світло-тіньового моделювання. Суттєвих змін у технології українського іконопису після приїзду Манчіні не спостерігається. Домінуючим, як і раніше, залишався білий клеє-крейдяний левкас, а наявність імприматур на українських іконах ми фіксуємо аж майже через століття. Вплив болонської школи на технологічному рівні можна хіба що припустити у використанні мідних основ<sup>11</sup> і кольорового ґрунту у творах, що походять з Києво-Печерської лаври. Втім, за висновком О.Рижової, з яким ми також погоджуємось, там простежується вплив як італійської, так і голландської традицій [171, с.160].

Наведене може свідчити про вибірковість у засвоєнні українськими художниками іноземних технологічних прийомів і поступову адаптацію традиційних методів зображення відповідно до актуальних естетичних уявлень.

**Нанесення і обробка (шліфування) ґрунту.** Перед ґрунтуванням на основу наносили шар проклейки. Дерев'яну дошку проклеювали рідким гарячим тваринним клеєм. Після висихання на поверхні утворювалась тонка рівномірна плівка, яка слугувала ізоляційним шаром між основою і ґрунтом, і

---

<sup>11</sup> Каррачі іноді використовував мідні листи як основу для живопису [51, с.64–65].

водночас сприяла кращому їхньому зчепленню. Для посилення зв'язку між ґрунтом і дошкою, поверхню останньої перед проклеюванням іноді дряпали навскоси тонким гострим предметом. Приклади таких подряпин можна побачити на деяких волинських іконах, наприклад, крізь втрати ґрунту на іконі «Іоаким і Ганна» Томаша Михальського (1753 р., Музей Волинської ікони) [134, с.245]. Зустрічається цей прийом і у російських іконах [242, с.31]. Тож можна припускати, що на Лівобережжі й Київщині також про нього знали і могли застосовувати.

Перший шар левкасу наносили в більш рідкому стані, щетинним пензлем (у В. Пещанського цей шар називається «побіл» [153, с.6]). Після висихання, накладали кілька шарів вже більш густої левкасної маси, з обов'язковим просушуванням кожного шару. Останній шар вирівнювали ще вогким, долонею руки і змоченою у воді круглою паличкою [51, с.90]. Після висихання поверхню вирівнювали торцем металевого ножа [242, с.31]. Для шліфування левкасу застосовували пемзу, стебла трави хвоща<sup>12</sup>. В одному з рукописних збірників, досліджених Ю. Гренбергом, є порада «підчищати кляпчиком»<sup>13</sup> [51, с.90], тобто згорнутим клаптем – шматом тканини. Подібна настанова застосовувати для вигладжування «сукно сермяжне»<sup>14</sup>, міститься у правильнику, опублікованому Д. Ровинським [180, с.84]. І хоча вона стосується поліменту, левкас за своїми властивостями теж піддається такій обробці, за умови вологого шліфування. Іноді цей метод застосовують і нині. Загалом, в Україні процес нанесення левкасу і його шліфування був подібним до того, як це робилось у інших країнах.

Згідно інформації, наявної у реставраційній документації, а також за результатами натурних обстежень ікон, товщина левкасу на іконах Лівобережжя й Київщини у досліджуваній період коливалась в межах 1 – 2,5 мм, в окремих випадках до 3 мм. Така товщина вважається значною.

---

<sup>12</sup> В одному з архівних документів Києво-Печерської Лаври зафіксовано, що 20 пучків хвоща, разом з іншими матеріалами, було відпущено для оздоблення іконостаса церкви в Лебедині у 1755р. [181, с.122].

<sup>13</sup> За іншою версією, під словом *кляпчик* слід розуміти похідне від *клетик* – ніж [73, с.81].

<sup>14</sup> Сермяга – грубе нефарбоване сукно.

Однак, саме ця ознака давала можливість виконання на поверхні різьбленого декорування.

**Декорування левкасу.** Характерною особливістю ікон Лівобережжя й Київщини другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст. є часте декорування іконного тла виразними рельєфними візерунками, з подальшим накладанням позолоти (іл. 22–59). Найчастіше воно зустрічається на намісних іконах та іконах з ряду моління. Цікавим є той факт, що на момент розквіту гравійованого й різьбленого декору в українському іконописі, у Західній Європі цей прийом вже не використовувався. Наприклад, у сусідній Польщі гравійоване позолочене тло на портретах єпископів виконували у XVI ст. Більш суголосним українському був іконопис Білорусі.

На відміну від західноукраїнського іконопису другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст., де переважно виконували гравіювання по левкасу, на Лівобережжі й Київщині частіше зустрічався більш глибокий, пластично опрацьований різьблений рельєф.

Левкас добре піддається обробці – ріжеться, шліфується як у сухому, так і в злегка зволоженому вигляді. Гравіювання (ритування) створює в левкасі неглибокі, вузькі контурні лінії. Виконується тонким гострим предметом – кісткою, металевим штихелем, цвяхом і т. д. по сухому левкасу, або, для полегшення руху інструмента, можливе легке зволоження місця, що гравіюється. Різьблення передбачає більш глибокий і різноманітний за висотою рельєф. Для цього необхідний більший набір інструментів – різні різці, стамески і тощо. Загалом, підходять ті, що й для різьби по дереву.

Поширеним було комбінування цих двох технік в одному творі. Наприклад, гравіюваним могло бути «тло» в проміжках між візерунком, зображення євангелістів на обкладинці Євангелія, тощо. Саме такий варіант спостерігається на іконі «Святий Миколай» (XVIII ст., Лівобережна Україна, И–626 НХМУ) (іл.46–47). Ґрунт ікони товстий, щільний, міцний, клеє-крейдяний. Поверхня живопису та випуклі поверхні орнаменту і предметів, що здаються об'ємними, знаходяться на одному рівні (іл. 37). Це свідчить,

що вся площа лицевої сторони основи покривалась левкасом рівномірно й одночасно. Вірогідно, це відбувалось в декілька підходів, з перервами для просушування кожного нанесеного шару. Площини у заглибленнях візерунку на тлі утворились внаслідок вибирання левкасу за допомогою різців та стамесок. Вони складають «тло» для рослинного орнаменту, вкриті рядами зигзагоподібних насічок. Елементи зигзагу мають злегка заокруглену форму, тож, найімовірніше, вони виконувались за допомогою невеликої півкруглої стамески. Об'ємними видаються зображення Євангелія, ланцюжка, хрестів і коштовного каміння на одязі Св. Миколая (іл. 36). Таку ілюзію створено вибиранням частини левкасу від контурів предметів назовні за допомогою різців. У техніці гравіювання по левкасу виконано зображення чотирьох євангелістів, розп'яття та рослинного орнаменту на обкладинці Євангелія, а також орнаменти на комірці та поручі [247, с.300].

На іконах «Богородиця з Немовлям» та «Ісус Христос» з іконостасу Софійського собору у Києві (1740-ві рр.) рельєф виконаний у техніці ліплення (наливний левкас). Про це свідчить підвищення рельєфу відносно поверхні живопису і менш строгий абрис його елементів. Техніка виконання такого рельєфу заснована на поступовому нарощуванні необхідної висоти шляхом нанесення пензлем рідкої левкасної маси по лініях попередньо виконаного малюнку. Водночас його чіткість в опрацюванні деталей свідчить про додаткове коригування ріжучим інструментом.

Ліплений (наливний) левкас іноді помилково називають тисненням. Дослідник мистецтва Слобожанщини, художник-реставратор В. Шуліка провів експерименти і аргументовано довів хибність твердження, що для тиснення використовували дерев'яні прес-форми для нанесення візерунків на тканину (вибійка). Як стверджує дослідник, для тканини використовується техніка високого друку, тому за умови використання таких прес-форм, рельєф у левкасі утворювався б вдавлений, а не випуклий. Він також довів, що для слобожанських ікон використовували техніку ліпленого (наливного) левкасу: у втрахах ґрунту було зафіксовано декілька шарів, які, враховуючи

пластичну форму рельєфу, було нанесено рідким левкасом [263, с.197]. Ми не відкидаємо, що тиснення за допомогою матриць теоретично було можливим. Враховуючи зауваження В. Шуліки, зрозуміло, що використовувались не вибічані прес-форми. Припускаємо, що вони могли бути подібні до тих, які брали для створення рельєфів на кахлях у XIV–XVI ст. – дерев'яні [31; 209], або металеві, як це було у російському іконописі XVI ст. (відтискання робилось матрицями для виготовлення басменних окладів) [83, с.109]. Ознаками саме тисненого рельєфу є повторюваність елементів невеликого розміру, з мінімальними відмінностями, наявність слідів від країв матриць, невелика глибина. Однак сам процес його виконання залишає ряд запитань. Відтиснути рельєф можна лише у вогкому левкасі. Враховуючи пошаровість накладання левкасу, тиснення виконували в останньому шарі. Як вказує В. Ігошев, аби левкас довше залишався вологим, його накривали вогкою тканиною, поступово відкриваючи лише ті місця, на яких у цей момент планувалось зробити тиснення. Якщо припустити використання дерев'яної прес-форми, виникає питання: як зняти матрицю після відтискання, щоб не пошкодити рельєф? Очевидно, матриця не повинна «влипати» в левкас. Можливо, для цього деревину з внутрішнього боку необхідно було просочити воском або оліфою. Тож ця тема залишає поле для подальших досліджень.

В українському іконописі тиснення зустрічається на галицьких іконах XVI ст. На іконах Лівобережжя й Київщини другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст. воно не трапляється. Заважаючи на складність барокових орнаментаций, велику кількість різновеликих деталей, застосування техніки тиснення було б надто витратним за часом і трудомістким, а відтак – нераціональним. Легше, швидше й ефективніше було виконувати гравіювання, різьблення або ліплення.

Окрім згаданих вище способів створення рельєфу, існував іще один. Його описав у своєму трактаті Ченніно Ченніні у розділі «СХХV. Як формувати рельєф для прикрашання окремих місць в картині»: «...З цього



або більш міцного (завдяки клею) гіпсу ти можеш вилити в формах з глини або крейди голову лева та інші зліпки. Змасти форми світильною олією, поклади туди добре змішаного гіпсу і дай йому добре охолонути. Потім підними з боку форми гіпс кінчиком ножа. Сильніше дмухни в отвір, і гіпс акуратно вийде з форми. Зліпок прикріплай до орнаменту так: змасти пензлем місце, на яке хочеш помістити рельєф, гіпсом для ґрунтовки або тим, з якого ти робив самий рельєф, притисни його пальцями, і він прикріпиться, як слід. Потім візьми того ж гіпсу і прокрий ним один або два рази білячим пензлем виступаючі частини рельєфу, натискаючи на нього пальцями. Закінчивши цю роботу, пройди кінчиком ножа, вишукуючи, чи немає де якого-небудь горбочка, і видали його» [258, с.86–87]. Зазвичай такий спосіб на українських іконах не зустрічається. Однак ми припускаємо, що за цим методом було зроблено емблематичні медальйони на іконі «Сім святих» із іконостасу Києво-Софіївського собору (іл. 58–59) та картуші з ініціалами, які підтримують маленькі рельєфні путті на іконах «Богородиці Братської» та «Ісуса Христа» з намісного ряду іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (іл. 54–57).

### **2.2.3 Типи золочення**

У християнстві сформувалось особливе ставлення до благородних металів у зв'язку з наданням їм символічного значення. Згідно візантійських естетичних уявлень, золото – «абсолютна метафора» світла, а світло – «абсолютна метафора» Бога [1]. Українські іконописці епохи бароко шукали способи зображення божественного сяйва. Створення ефекту світлоносності було для них важливим завданням. Тож не дивно, що характерною особливістю українського барокового іконопису було широке застосування різних видів золочення, яким вкривали різьблене орнаментальне тло ікони, німби, а також використовували у зображенні одягу, атрибутів святих та інших деталей (іл. 60–73).

П. Білецький, аналізуючи ікони великосорочинського іконостасу, писав про характер поверхні під золото і створюваний цим візуальний ефект:

«Золото завдяки чергуванню ділянок гладеньких, полірованих, і вкритих різнохарактерним рельєфом, відіграє в сорочинських іконах значно складнішу роль, ніж у візантійських, де рельєфу здебільшого нема, і навіть у готичних образах, де його фактура не така різноманітна, а межа між живописними частинами зображення і рельєфним візерунчастим тлом чітко визначена. Єдності кольорового ладу сприяє і те, що український майстер підкладає золото під напівпрозорі шари олійних фарб. Здається, ніби фарби випромінюють самі з себе кольорове світло, таке ж інтенсивне, як переливчасті бліки на золоті» [18, с.39].

За результатом обстеження ікон з колекцій музеїв України було виявлено, що українські іконописці широко використовували такі види золочення: сухозлітні золото і срібло (у вигляді тоненьких листочків фольги), «двійник» – сковані разом листочки золота і срібла, а також чинені золото і срібло (у вигляді порошку, який змішується з в'язивом).

Для золочення великих площин використовували сухозлітне золото, срібло і «двійник», які накладали на темно-червоний або жовтий полімент – спеціальний ґрунт під позолоту. Він виготовлявся на основі болюсу (найкращим вважався вірменський) або залізооксидного пігмента типу червоної або жовтої вохри. Зрідка могли трапитись кіновар, сурик та ін. У архівних документах XVIII століття Києво-Печерської лаври у переліку малярських матеріалів вказано «булмамет на пулмент под золото и сребро», що означає болюс для приготування полімента [68, с.64; 181, с.122; 226, с.275]; серед лабораторно досліджених ікон часто ідентифікують вохри. Для в'язива використовували суміш воску, мила, витриманого білка яйця або колагенового клею, олії [226, с.275]. Загалом рецепти поліменту досить різноманітні. Однак у кінцевому результаті характерною особливістю є здатність піддаватись поліруванню. Відповідно, золочення отримувало більш виражений глянцеви́й блиск. Інструментом для полірування позолоти слугували камінь з гладкою поверхнею, наприклад агат, кістка або зуб (клик) вовка чи іншої тварини. Безпосередньо під час накладання сухозлітки, під неї

наносився так званий «подпуск» – речовина, з допомогою якої метал приклеювався до поверхні полімента. Нею міг бути квас, водний розчин міздряного чи риб'ячого клею, білок яйця, горілка та інші речовини [51, с.115].

Здавна була відома й техніка золочення без полімента. Як клеюча речовина застосовувались тваринний клей, білок курячого яйця, лак, спеціально приготована оліфа, часниковий сік. При цьому поверхня левкасу могла лишатись білою або попередньо вкриватись тонким шаром розведеної на воді вохри [51, с.115]. Наприклад, без полімента на білковий клей покладено сухозлітне золото на іконах «Свята Анна» і «Святий Іоаким»<sup>15</sup> (кін.17 ст., И–501 та И–502 НХМУ) [291, с.16]. Втім, серед досліджених нами ікон др. пол. XVII – пер. пол. XVIII ст. частіше траплявся варіант золочення на полімент.

Для створення золотавих візерунків у зображенні тканин чи інших деталей, які потребували накладання золота на поверхню фарбового шару, здебільшого обирали позолоту на асист (на Русі отримала назву інокопь) – спеціальний клеючий розчин. Існує низка варіантів його приготування. Наприклад, Ченніно Ченніні називав такі розчини протравами і пропонував кілька рецептів: 1) на основі вареної олії з додаванням свинцевого білила і ярі-мідянки. Після стирання разом всіх компонентів, коли суміш ставала рідкою як вода, до неї додавали лак і кип'ятили; 2) на основі витриманого часникового соку з болюсом [51, с.113]. На Русі асист називали зіллям і готували із часникового соку [51, с.115–116]. На асист наклали шматочки сухозлітки – такий спосіб давав можливість створити візерунок з чіткими контурами та рівномірним полиском.

Чинене золото і срібло, застосовувалось для створення більш м'якого ефекту, без сильно вираженого металічного полиску. Його наносили за допомогою пензля як фарбу, завдяки чому мали змогу варіювати товщину і

---

<sup>15</sup> За результатом хімічних досліджень, проведених на базі НАОМА під час реставрації ікони «Св.Іоаким» у 2011р. Дослідження виконала канд.хім.наук, доц. Балакіна М.М.

ступінь прозорості шару [250]. Для приготування брали тонкі листочки металу і перетирали їх з медом, клеєм чи камеддю до дрібнодисперсного стану. Після цього промивали, висушували і далі сполучали з необхідним в'язивом (ним могла бути камедь, яєчний білок або жовток, тваринний клей) [51, с.114].

Матеріал	Способи накладання
Сухозлітне: золото срібло двійник	на полімент без полімента на асист
Чинене: золото, срібло	Як фарба, змішане з в'язивом

**Табл.1 Основні матеріали і способи накладання позолоти в іконописі Лівобережної України і Київщини др. пол. XVII – пер. пол. XVIII ст.**

На одній іконі майстри часто комбінували кілька видів декорування благородними металами. Наприклад, на іконах з великосорочинського іконостасу було задіяно увесь спектр матеріалів. Майстри використали сухозлітне золото і срібло, покладені на жовтий полімент, позолоту «на асист», а також чинене золото. Останнього в іконах намісного і святкового ряду досить багато у зображенні полисків численних бганок тканин.

Поширеною є думка, що двійник замість золота використовували заради здешевлення вартості виробництва ікони. Однак ми припускаємо, що так було не завжди. Для прикладу, двійник було визначено на іконі «Спас Вседержитель» кін. XVII ст., що походить із Вознесенського собору с.Березни (И-286, НХМУ) [395]. Враховуючи високий професійний рівень виконання живопису і різьблення, економія на матеріалах видається малоімовірною. Ми схильні вважати, що двійник було обрано свідомо за його візуальними характеристиками, а саме – за більш холодний відтінок золота.

Використання золота, срібла і двійника як високовартісних матеріалів досить чітко прописувалось у контрактах, що укладались з художниками.

Наприклад, в угоді з київським іконописцем Лукіяном Торабіновським (бл. 1760 р.) було зазначено, що на іконах апостолів та воплощення Богородиці різьблене тло має бути вкрите двійником, а німби – золотом, на іконах пророків німби – двійником, а поле – виконати фарбами; на розп'ятті з пристоячими німби також вкрити двійником [68, с.65]. Можна припустити, що колірний ефект від сусідства двійника і золота також був врахований.

Сухозлітні метали, використані як підкладка під фарбовий шар, стають частиною структури живописного шару. Колір і блиск металу в такому випадку беруть участь у створенні живописних ефектів. Нанесений на таку підкладку прозорий і напівпрозорий шари фарби набувають особливої чистоти і яскравості кольору, а відбите від металу світло ніби випромінюється зсередини ікони.

#### **2.2.4 Склад фарбового шару**

Фарба складається із двох основних компонентів: в'язива і барвної частини – пігмента. За типом в'язива визначається техніка живопису. В'язиво впливає на фізичні властивості фарб і способи їхнього нанесення.

Український середньовічний іконопис отримав у спадок від Візантії техніку темпер. Найчастіше в'язивом слугувала емульсія, приготована із яєчного жовтка, однак середньовічні майстри знали і використовували емульсію з яєчного білка, цільного яйця, камедь, тваринні і рослинні клеї [51, с.155; 279, с.32].

Для приготування жовткової емульсії розбивають яйце і ретельно відділяють жовток від білка. Потім плівку жовтка обережно проколюють і рідину зливають у приготовану посудину, додають рівну кількість води або розбавлених органічних кислот, які одночасно виконують роль консервантів. У давнину це могли бути хлібний квас (Росія), молоде біле вино, виноградний оцет [51, с.149; 230, с.187; 242, с.37–38]. Темперні фарби досить рідкі за консистенцією, швидко підсихають і передбачають поетапне

накладання тонких шарів. Після висихання поверхня виглядає матовою, до покриття оліфою або лаком.

Зрушення у стилістиці українського іконопису від поствізантійського типу до більш реалістичного, об'ємного трактування зображень потягли за собою зрушення і в техніці живопису. Період другої половини XVII – першої половини XVIII ст. вважається перехідним від темпери до олії. На це неодноразово звертали увагу українські науковці. Наприклад, С. Таранушенко писав, що «Початок XVIII ст. становить грань, коли змінюється не тільки іконографія цілого іконостаса, але до певної міри змінюється і стиль та техніка малярства. Якщо до початку XVII ст. в іконостасному малярстві вживали в основному техніку темпери, то у XVIII ст. темпера поволі здає свої позиції олійній техніці. Спочатку олійні лесіровки покривали темперну основу, пізніше олія цілком витісняє темперу» [214, с.40].

Про перехід від однієї техніки до іншої була згадка у П. Жолтовського «... вже з сер. XVII ст. іконописці починають застосовувати, крім темперних, і олійні фарби. До середини XVIII ст. олією малювали поверх темперної підмалювки переважно при моделюванні обличчя і відкритого тіла. До темпери домішували також олійну фарбу при виконанні драпіровок, що надавало більшої фактурної виразності живопису» [66, с.50]. Тут слід уточнити, що змішування двох типів фарб із різним в'язивом є технологічно неправильним і для роботи неможливим. Очевидно, йдеться про жовтково-олійну темперу (оліотемперу), для приготування якої спочатку замішували емульсію із жовтка та олії, і вже потім до неї додавали відповідні пігменти для утворення фарби.

Рецепти оліотемпери базуються на здатності жовтка емульгувати приблизно рівну йому кількість олії [11, с.42; 30, с.80; 145, с.198]. Про застосування оліотемпери галицькими майстрами з другої половини XVII ст. писав Л. Скоп. Він також подає опис її приготування: в жовткову емульсію додати кілька крапель олії [196, с.91–92]. При цьому відзначаються деякі

зміни властивостей фарб: вони набувають більш густої, в'язкої консистенції, а отже, доступним стає більш пластичний, фактурний мазок.

На жаль, не до кінця вирішеними лишаються питання в'язива фарбового шару на основі лабораторних досліджень конкретних пам'яток. Зазвичай в інформації, зазначеній у каталогах та у висновках результатів фізико-хімічних досліджень у реставраційній документації, в'язиво вказується один раз, часто без зазначення місця відбору проби, в якій його було визначено. Тому лишається незрозумілим, чи вказаний тип в'язива притаманний однаково усій площині твору і всім фарбовим шарам, чи його було визначено лише в одній точці. Такий підхід не є проблемою для ікон, створених після другої половини XVIII ст., коли олійне в'язиво в українському іконописі стає основним, а стилістичні уподобання сприяють його застосуванню в живописі всього твору. Однак, ця проблема є особливо актуальною для українського іконопису другої половини XVII – початку XVIII ст. як перехідного періоду від однієї техніки (темпера) до іншої (олії). Лише складнощі в обранні методик реставрації, за наявності на іконі кількох різночасових шарів живопису, спонукають до більш ретельного аналізу в'язива у різних точках пам'ятки, як наприклад, у іконах із Києво-Братського монастиря «Богоматір з Немовлям» та «Христос» (ХП–225, ХП–226 НХМУ). Не розкриває характер поєднання двох типів в'язива і зазначення техніки як *змішаної* – темпера і олії, або оліотемпера. Художниками могли застосовуватись різні варіанти: темпера для зображення одягу і олія – для інкарнату; олійні прописи і лесування по темперному підмальовку; олійні лесування лише в тіньових ділянках, додавання олії до жовтка, тобто емульсія – оліотемпера. Покриття ікони оліфою зумовлює з часом просочення фарбового шару олією, що також може вплинути на результати дослідження. У пробі може виявитись велика кількість олії, хоча сам фарбовий шар візуально за технікою живопису є темперним<sup>16</sup>. Для більш точного визначення необхідне сучасне

---

<sup>16</sup> Ми неодноразово мали можливість пересвідчитись у цьому на власній реставраційній практиці.

дороговартісне обладнання, яке не завжди є доступним, навіть в ННДРЦУ. Тому питання поєднання олійного й темперного в'язива в українському іконописі перехідної доби залишається відкритим і для майбутніх поколінь дослідників.

Окрім жовткової темпері, в українському іконописі іноді користувались темперою клейовою, приготованою на основі тваринних або рослинних клеїв. Кілька таких випадків було зафіксовано на іконах західноукраїнського походження під час досліджень на кафедрі реставрації НАОМА [307; 309; 320; 321; 357]. Відомо також про використання клейового в'язива і комбінації різних типів в'язив у іконописі Білорусі. Як зазначають дослідники, з кінця XVI ст. білоруські майстри іноді користувались олією для моделювання одягу, при тому що сама ікона виконувалась темперою, а у XVII ст. таких робіт стало більше. Зустрічалось також комбінування клейового і олійного в'язива [89]. Даний факт є важливим, оскільки вірогідним є проникнення подібних технічних новацій з сусідніх територій у практику українських іконописців, так само як і стилістичних рис (що спостерігається у білоруській та волинській іконі XVII – XVIII століть).

Підсумовуючи, можна сказати, що в українських іконах можуть траплятися в'язива: жовткове, жовтково-олійне, олійне, клейове. В одному творі вони можуть бути як самостійно, так і в комбінації одне з одним. Наразі остаточні висновки стосовно в'язива робити складно, існує потреба додаткових ретельних фізико-хімічних досліджень з використанням більш точних методів аналізу.

Окрім розширення типів в'язива фарбового шару, дослідники відзначили барвистість, урізноманітнення колірного вирішення українського барокового іконопису [139, с.400], що очевидно відбулось внаслідок розширення палітри художників.

Про пігменти та інші матеріали для живопису ми знаємо із писемних джерел і за даними лабораторних фізико-хімічних досліджень.



Хоча трактатів або настанов для виконання іконопису власне українського походження XVII–XVIII століття не відомо, втім, у збірках малюнків Києво-Лаврської малярні, так званих «кужбушках», на деяких зображеннях або на полях можна знайти позначення кольорів і відтінків, а часом назв пігментів та інших малярських матеріалів, якими слід було користуватись при виконанні ікон [292, с.75, с.82, с.88] (іл. 74–76). Вперше на таку деталь звернув увагу П. Жолтовський. Ним також були віднайдені і опубліковані дані зі старовинних документів XVIII ст. – контрактів з художниками, реєстрів закуплених фарб та ін., де були вказані переліки малярських матеріалів того часу [68, с.64–66]. Продовження ця тема набула у статті В. Ромащенко «Архівні джерела з технології іконопису доби бароко» [181, с.119–120] і Т. Тимченко «Матеріали українського іконопису XVIII ст. на основі опублікованих П.М.Жолтовським документів» [226, с.275–276].

Давні назви матеріалів у більшості випадків не співпадають із сучасними і є довільним, зі значними викривленнями, відтворенням фонетики іншомовних слів<sup>17</sup>. Адже завозились матеріали з країн Заходу та Сходу: Італії, Німеччини, Голландії, Греції, Вірменії, Індії. Фарби поділялись на «прості», очевидно місцевого виготовлення, і «добрі», «добрі венецькі» [68, с.64]. Перевага надавалась останнім як більш якісним. В арсеналі художників були пігменти мінерального та органічного походження, природні і штучного (хімічного) виготовлення.

Згідно архівних документів, на палітрі українських іконописців були присутні наступні **фарби**:

Найпоширенішим на той час білим пігментом було свинцеве білило. У писемних джерелах згадується два його види – блейвас (від нім. Bleiweiß) і шафервас, шаферпас (від нім. Schieferweiß) [68, с.64; 226, с.276–277].

Із синіх пігментів згадується органічний синій барвник – просте і венецьке. Виготовляли його із рослин родів *Isatis* (вайда красильна),

---

<sup>17</sup> Детальне їх розшифрування здійснила Т.Тимченко [224]

Polygonum (горець) та Indigofera (найкраща за якістю) [226]. Один раз зазначено бербля (від нім. Bergblau – гірська синь), що означало азурит. Під назвою *лазор* у документах середини – другої половини XVIII ст. могла фігурувати берлінська лазур [181, с.123; 226, с.276]. Однак раніше цей термін міг позначати також і сині різного походження. Наприклад, ультрамарин, який виготовлявся із мінерала лазурита, але через високу вартість застосовувався рідко [73, с.90]. З цієї ж причини, на думку В.Щавинського, цією назвою стали позначати інші схожі за кольором матеріали. У багатьох іконописців *лазорь* набуває значення сумішевої синьої з білим фарби [270, с.12], тобто блакитної. Слово шпирглес (speerglas) у сучасних дослідників отримало два варіанти трактування: смальта і сурма<sup>18</sup>.

Найчастіше згадуваний зелений пігмент – яр-мідянка, що в той час називалась гришпан (від нім. Grünspan), штучно виготовлена мідна зелена. Розрізняли гришпан простий і венецький. Він мав зелений або зеленувато-блакитний колір. Один раз згадано бергрін (від нім. Berggrün – гірська зелена) – малахіт, крийний пігмент мінерального походження, який через високу вартість зустрічався рідко [51, с.143].

Із коричневих згадується умбра, а також цимбра<sup>19</sup>, що за припущенням Т.Тимченко також позначало умбру.

У документах представлено широкий вибір червоних фарб: окрім червоної вохри, згадуються цинобра (від грецьк. Cinnabari) – кіновар, яскраво червоного кольору; мінія, миній (лат. minium) – свинцевий сурик, пігмент червоно-оранжевого відтінку; англійська червона – залізооксидний пігмент типу червоної вохри, але яснішого відтінку; а також імпортовані лесувальні червоні – фарнабуг (фернамбук) і сандал, які добували з червоного дерева видів *Caesalpinia* та *Pterocarpus*. Червоне індиго могло означати або неякісне

---

<sup>18</sup> На думку В.Ромашенка, під словом шпирглес слід розуміти смальту [181]. Т.Тимченко вважає, що шпирглес – це, вірогідно, штиргляс – сурма (антимоніум), яку могли використовувати для очищення старого золота, переплавляючи його [226, с.278]. У російських джерелах смальта позначалась словом шмельть [73, с.189], шмель, шмельт від Shmalt [51, с.145].

<sup>19</sup> Слово цимбра близьке до цинобра (кіновар). Однак у документі (переліку фарб, виділених для оздоблення Києво-Либедської церкви у 1755р.) наявні одночасно обидва слова, що виключає їх однакове трактування.

синє індиго фіолетового кольору, або іншу фарбу – орсейль [226, с.276]. Слово «ляка», згідно тлумачення В.Ромашенка, позначало червоні органічні пігменти типу краплеків<sup>20</sup> [181, с.123]. Для виготовлення краплека використовували корені рослини марени фарбувальної, що є поширеною у Середземномор'ї, Малій і Середній Азії, Східній Європі, зокрема й на українських територіях. Залежно від способу виготовлення, можливо отримати барвники різних відтінків: червоного, рожевого, пурпурового, оранжевого, коричневого. На місцеве та імпортоване походження «ляки» вказують вже згадувані означення «простий» і «венецький». Одним із різновидів червоних баканів, що нині називається *кармін*, був органічний барвник, приготований з комахи кошенілі (червеця)<sup>21</sup>. Він також міг бути як привозний – «веніцейський» чи «німецький», так і місцевого виготовлення. Один з видів кошенілі (*Porphyrophora polonica*) був поширений по всій Європі. Як стверджує В. Щавинський, у Південній Русі (очевидно, мала на увазі Україна) його збирання мало значення промислів ще за часів Давньої Русі. Барвник був відомий під назвою черлень (червлень) і широко використовувався для фарбування тканин і пряжі для килимів. Припускається, що з ним пов'язана назва місяця «червень» – час збирання червеця, і назва кольору – червоний [270, с.100].

Серед жовтих пігментів названі вохра (від грецьк. *Ochros*) – крийна залізооксидна фарба стриманого жовтого відтінку. Як зазначає В.Щавинський, доброю вважалась «грецька вохра», а з XVII ст. – «вохра німецька». Втім, дослідник припускає, що так її називали від національності купців, які її привозили (можливо голландців), оскільки Німеччина ніколи вохрою не славилась [270, с.11]. У документах також фігурує ражгель (від нім. *Rauschgelb*) – аурипігмент, що виготовлявся із мінерала класу сульфідів і відзначався яскраво-жовтим кольором. Шижгил (від німецького *Schüttgelb*) –

---

<sup>20</sup> За версією Т.Тимченко, «ляк, ляка» можна розглядати як лак, один із матеріалів покривних шарів. [226, с.278]

<sup>21</sup> На думку В.Ромашенка, термін «оріенталес два калачики», записаний на сторінці одного з кужбушків, означає кошеніль [181, с.121].

органічна лесувальна жовта фарба із ягід або кори рослин ряду крушинових. Бейгель (від нім. Bleigelb) позначало свинцеву жовту – масикот [181, с.123; 226, с.277].

Перелічені фарби були поширені в Західній Європі. Частина з них уживалась з доісторичних часів (вохра), з часів Давнього Єгипту (аурипігмент, природна кіновар, азурит, яр-мідянка), з античності (свинцеве білило, штучна кіновар, індиго, кіновар, малахіт, азурит, масикот, сурик свинцевий, умбра), бакани – з Середньовіччя, і лише берлінська лазур – з XVIII ст. [226, с.276].

За результатами лабораторних досліджень, опублікованих і наявних у реставраційній документації, у вжитку українських іконописців Лівобережжя й Київщини було зафіксовано такі пігменти:

Жовта і червона вохри, умбра, свинцеве білило – традиційні, найдавніші пігменти, які зустрічаються повсюдно.

Серед синіх пігментів до кінця XVII ст. – першої чверті XVIII ст. часто зустрічається смальта. За цією ознакою вона виступає як датуючий пігмент під час експертизи іконопису. У віднайдених П. Жолтовським переліках фарб смальта відсутня, очевидно, з тієї причини, що ці документи переважно датуються серединою XVIII століття, а на той час смальта вже майже не застосовувалась. Широко використовувався індиго, який не вважався дорогим. Рідше трапляються азурит і ультрамарин (ймовірно, через високу вартість). Берлінська лазур, пігмент яскравого насиченого блакитного кольору, була винайдена у 1704 р., а її промислове виробництво почалось у 1724 р., і вона досить швидко потрапила на українські землі. Її наявність візуально спостерігаємо уже на великосорочинських іконах (1730-ті рр.). На думку О. Рижової, часом появи берлінської лазури на палітрах київських художників можна вважати другу чверть – середину XVIII ст. [170, с.295]. З середини XVIII ст. берлінська лазур стає широко розповсюдженою і досить швидко витісняє більш дорогі сині. Враховуючи наявність берлінської лазури на іконах XVIII ст. з березнянського іконостаса і запропоноване С. Оляніною

їх датування першою третиною XVIIIст., можна уточнити, що час створення ікон не раніше другої чверті XVIII ст., орієнтовно – від 1730-х рр. (але не пізніше 1760-х).

Іноді на іконах трапляється вівіаніт (він же синя вохра)<sup>22</sup>. Його було визначено на іконі з іконостасу Троїцької надбрамної церкви «Апостоли Матвій, Андрій, Петро», «Портреті архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького» [170, с.296]. О. Рижова вказує, що вівіаніт був однією з привозних «добрих венецьких» фарб, посилаючись на те, що він зустрічався на палітрах італійських художників XIII–XVII ст. Однак ми вважаємо, що вівіаніт міг бути місцевого виготовлення. В Україні поклади вівіаніту є в торфовищах Волині і на Закарпатті<sup>23</sup>, Керченському залізорудному басейні. Вівіаніт зустрічається на іконах Волині<sup>24</sup>, а також на деяких білоруських іконах [89]. Відомо, що вівіаніт виявлено у стінописах церкви Святого Юра м. Дрогобич і церкви Воскресіння Христового в смт Стара Сіль [130, с.155]. Із досліджень Ю. Гренберга випливає, що вівіаніт не набув широкого розповсюдження і у живопису зустрічався рідко, оскільки за інтенсивністю та чистотою кольору поступався іншим синім пігментам. Був визначений на іконах XIII ст., написаних на північ від Альп, і на сербській іконі XIII ст., іноді траплявся на російських іконах [51, с.135].

Окрім червоної вохри, виявлено й інші червоні пігменти – кіновар, свинцевий сурик, органічний червоний (наразі більш точно визначити неможливо).

---

<sup>22</sup> О.Рижова вказує вівіаніт і синю вохру як різні пігменти. Але з ряду інших джерел зрозуміло, що це одне й те ж. [51, с.135; 131, с.26]

<sup>23</sup> Вівіаніт (англ. vivianite, blue ochre) – мінерал класу фосфатів, прозорий, безбарвний, синюватий, має скляний блиск. Утворюється у торфовищах і бурих залізняках озерно-болотного або морського походження в умовах відновного середовища, а також у порожнинах черепашок і кістках тварин. Зустрічається в осадових гірських породах і рудах, торфах, лігнітах, лісових ґрунтах та ін. У рудних жилах є продуктом вивітрювання піротину і піриту.[ 131, с.26.]

<sup>24</sup> Вівіаніт визначено на іконі «Св. Великомученик Георгій Побідоносець», із с.Окорськ Локачинського р-ну, поч. XVIII ст. (Волинський краєзнавчий музей, вкм і-228 кв-55644) (її приписують Й.Кондзелевичу). Досліджено під час реставрації у НАОМА, 1998-1999рр. [349] Та на іконі поч.17ст. Параскева П'ятниця із Успенської церкви с.Качин Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. Дослідження та реставрація у НАОМА, 2000р.[351]

Серед зелених найчастіше зустрічається яр-мідянка, яка використовувалась у сумішах і як лесувальна фарба, зокрема, як кольоровий лак наносилась на металеві підкладки. Рідше траплялись малахіт і глауконіт (зелена земля). Зелений колір також утворювався шляхом змішування синього і жовтого. Наприклад, часто зустрічається суміш індиго з жовтою вохрою, а з середини XVIII століття – суміш вохри з берлінською лазур'ю практично витісняють всі інші сумішеві зелені пігменти.

Окрім згаданої вище умбри, в якості коричневої лесувальної фарби трапляється асфальт (бітум)<sup>25</sup>.

Надзвичайно поширеним був чорний вугільний пігмент. Він використовувався як для підготовчого малюнку [248; 257], так і для живописних шарів у сумішах з іншими барвниками, а також у складі кольорових ґрунтів [171]. Як слушно зауважила Т. Тимченко, у переліках фарб, опублікованих Жолтовським, цей пігмент відсутній ймовірно з причини його доступності і легкості у виготовленні [226, с.276]. Сировиною слугувала перепалена деревина, кістка. Окрім чорної вугільної, використовувалась сажа.

Серед розріджувачів у писемних джерелах згадується терпентин, терпентиновий олеек; шпигинар, шпигинартовий олеек – скипидар [226, с.278]. Стосовно слів тенсиновий олеек існує два тлумачення: Т. Тимченко порівнює його із терміном, наведеним Ю. Гренбергом: тусиновий, тусинний, таусинний – темно-вишневий. В.Ромащенко вважає, що це міг бути росний ладан [181, с.123].

### **2.2.5 Покривний шар**

Певні складнощі виникають при дослідженні покривного шару. Будь-який тип захисного покриття, чи це смоляний лак, оліфа або інше, з часом,

---

<sup>25</sup> Асфальт визначено на іконі «Апостол Марк», кін.17.ст, з березнянського іконостаса, І-170, НХМУ. Реставрація НАОМА, 1979р. [297]

За візуальними спостереженнями можна припускати присутність асфальту на багатьох іконах першої половини 18 ст. за наявністю характерного кракелюра із розривами фарбового шару в тінювих частинах зображення коричневого кольору.

внаслідок старіння матеріалу змінює свої оптичні характеристики: втрачає прозорість, темніє і змінює колір. Тому у процесі побутування серед усіх шарів у структурі пам'ятки він найчастіше піддавався змінам. Потемніння, пожовтіння і помутніння покривного шару сильно впливало на зовнішній вигляд живопису і заважало його сприйняттю. Окрім того, на поверхні з часом накопичувався пил та кіптява від свічок. Тож дуже часто ікони, що дійшли до нашого часу, мають різноманітні пошкодження покривного шару: сліди від тертя, змитості, подряпини. Нерідко автентичний покривний шар опиняється під одним або більше шарами пізніших, неавторських покриттів. З цим пов'язані складнощі охарактеризування покриття за візуальними ознаками на ще не реставрованих творах. Ікони, які були на реставрації, часто авторського покриття вже не мають. Тому в нашій роботі ми будемо спиратись на інформацію, отриману з вже опублікованих досліджень та наявних у реставраційній документації фізико-хімічних досліджень<sup>26</sup>.

З документів, опублікованих П. Жолтовським [68, с.64–66] відомо, що у переліку художніх матеріалів були покост (тобто оліфа), вернікс, ляк, ляка простий і венеціанський. Серед смол, які могли використовувати для приготування покривних шарів, вказані мастика, мастик на покост – мастикс, сіндарак – сандарак, які були у вжитку художників Європи XV – XVIII ст. [226, с.278]. Вказано також глейт, що, на думку Т.Тимченко, могло означати свинцевий глет, який використовували як сикатив для оліфи [226, с.278]. На підтвердження цієї думки варто згадати лабораторні дослідження ікони «Святителі Василій Великий, Іоанн Златоуст, Григорій Богослов» з березнянського іконостасу (1730–1760-ті рр., И–93 НХМУ), які зафіксували покриття ікони оліфою зі свинцевим сикативом<sup>27</sup>.

За підсумком опрацьованих нами даних, в українському іконописі XVII–XVIII століть використовувались такі види захисного покриття, як оліфа,

---

<sup>26</sup> Варто сказати, що не для всіх відреставрованих ікон такі дослідження проводились. Часом наявний лише опис реставратором стану покриття – його потемніння, колір, рівномірність.

<sup>27</sup> Реставраційний паспорт №3470, Архів ННДРЦУ [382].

олійно-смоляний лак, смоляний лак, білок яйця. З них оліфа – найдавніший тип захисного покриття, який був традиційним для темперного іконопису. Про використання українськими і білоруськими іконописцями в якості покривного шару білка курячого яйця згадують у своїх працях В. Філатов та Ю. Гренберг [49, с.48; 242, с.47]. Л. Пляшко зазначає, що такий тип було визначено на кількох іконах з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці. Решта – були вкриті оліфою або лаком [155, с.161]. Факт використання в одному іконостасному комплексі різних покриттів нашою думкою, що серед митців-іконописців не було однастайності стосовно того, яке захисне покриття є ліпшим. Усі його типи були відомі і кожний обирав його згідно особистих уподобань.

**Висновки до 2 розділу.** Розвиток іконопису в Україні був частиною загальноєвропейських процесів. Українські ікони XVII–XVIII ст. переважно виконували на дерев'яній основі. Вона могла складатись із однієї цільної дошки або із кількох (найчастіше двох-трьох) скріплених між собою дощок в іконному щиті. Найбільша зафіксована нами кількість – шість, для дуже великого розміру ікони. Однак у цей період з'являються також ікони на полотні. Металева основа на Лівобережжі й Київщині не набула всеосяжного поширення, але була характерною для печерних церков Києво-Печерської лаври, що, очевидно, відповідало тогочасним уявленням про стійкість цього матеріалу в умовах підвищеної вологості.

Для барокової ікони характерно різноманіття форм іконного щита, що безпосередньо пов'язано з композицією іконостаса.

Для дерев'яної основи традиційно обирали білий клеє-крейдяний левкас. Його щедро оздоблювали рельєфними візерунками, які виконували у техніках різьблення, гравіювання та ліплення. Для вирішення спеціальних завдань, таких як багатофігурні композиції, могли застосовуватись додаткові хроматичні шари – імприматури, що є прийомами західноєвропейського живопису. Для інших типів основи, таких як полотно або метал, могли



застосовуватись варіанти ґрунту, різноманітні за кольором, тоном, відмінним складом всередині стратиграфічного шару.

Майстри користувались широкою палітрою кольорів. Фарби були місцевого виготовлення і привезені з-за кордону. Виявлено, що пігменти, визначені лабораторно, здебільшого відповідають пігментам, вказаним у писемних джерелах. Однак кількісно за писемними джерелами їх відомо більше, що пов'язано зі складністю (а подекуди й неможливістю) лабораторного визначення органічних барвників.

За візуальними спостереженнями, опублікованими матеріалами та частково – за результатами лабораторних досліджень, в українських іконах можуть траплятися такі типи в'язива фарбового шару: жовткове, жовтково-олійне, олійне, клейове. В одному творі вони можуть бути присутніми як самотійно, так і в комбінації одне з одним. Однак на даному етапі питання хімічного складу в'язива фарбового шару для ікон XVII–XVIII ст. не можна вважати остаточно вирішеним, оскільки не для всіх пам'яток проводились фізико-хімічні дослідження. Означена проблема відкриває перспективи для подальших досліджень.

Особливістю українського барокового іконопису було широке застосування різних видів золочення. Як покривний шар використовували оліфу, олійно-смоляний і смоляний лак, яечний білок.

### РОЗДІЛ 3. ТЕХНІКА ІКОНОПISУ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ ТА КИЇВЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТЬ

Техніка іконопису в першу чергу включає в себе процес роботи фарбами над зображенням, а також ті етапи роботи з ґрунтом і позолотою, які забезпечують створення необхідних живописних і декоративних ефектів.

#### **3.1 Підготовчий малюнок в українському іконописі. Його роль і способи виконання**

Створення зображення на площині розпочинається з підготовчого малюнка. Його аналіз займає чільне місце в атрибуції та експертизі творів станкового живопису, оскільки в ньому достатньо сильно проявляється індивідуальний почерк автора. Виявлений малюнок дає можливість висловити припущення щодо процесу роботи художника, побачити авторські виправлення та зміни у композиції твору. Нашим завданням було виявити яким матеріалом і в який спосіб виконували підготовчий малюнок українські іконописці XVII–XVIII ст.

Підготовчий малюнок, з одного боку виконував суто технічну, допоміжну функцію і допомагав художнику орієнтуватись у розкладанні кольорових партій на площині, з іншого – був невід’ємним структурним елементом живописного твору і міг брати участь у тональній побудові твору, виконуючи роль тіні [279, с.34]. Про способи його виконання у давні часи можна дізнатись із багатьох західноєвропейських, грецьких і російських писемних джерел, зокрема, присвячених праці живописця, – трактатів, які містять рецепти приготування фарб, настанови щодо етапів виконання рисунку й живописного зображення в іконописі.

На багатьох творах як західноєвропейського, так і російського іконопису зустрічається спосіб нанесення малюнку продряпуванням тонким гострим предметом на зразок шила або голки, що називається *граф’я*. На думку деяких науковців, цей метод перейшов у станковий живопис із настінного –

фрески [279, с.34]. Граф'я могла виступати як самостійним повноцінним детальним малюнком, так і фрагментарним, поруч з іншими його видами. Ченніно Ченніні вказував, що граф'ю використовували для позначення меж накладання позолоти, а малюнок по ґрунту виконували за допомогою *вуглини*. Найкращими вважались вуглини з перепалених вербових гілок. Надлишки вугілля змахували пір'іною і остаточно наводили розведеною на воді *чорною фарбою* за допомогою гострого пензля з хутра білки. Цю чорну фарбу готували з паленої виноградної лози, фруктових кісточок, деревини м'яких порід, сажі або паленої кістки. Слід зазначити, що подібні чорнила були відомі ще з античності, згадки про них зустрічаються у Діоскурида, Вітрувія, Плінія [51, с.107]. Художник також міг спочатку виготовити «картон» – детальний ескіз майбутнього твору на папері. Потім по контурах малюнка голкою проколювались дірочки. На заґрунтовану дошку він переводився тампонуванням порошком вугілля, як крізь трафарет [51, с.98–99]. У російській іконописній традиції подібний спосіб називався «припорох». Для виконання малюнку у Європі користувались також срібним або свинцевим штифтом.

У Дж. Вазарі зустрічається опис перенесення малюнку з картону на ґрунт, схожий на копіювання через перебивний папір, коли зворотний бік ескізу натирався порошком вугілля, прикладався до заґрунтованої дошки і контури продавлювались за допомогою тонкої металевої або кістяної палички. В якості перебивного паперу міг також бути використаний інший аркуш, попередньо тонований аналогічним чином, який вкладався між картоном і ґрунтом. Дж. Вазарі також рекомендував тим, хто не бажає готувати картон, малювати по імприматурі кравецькою крейдою або вуглиною, оскільки обидві легко витираються [27, с.49]. Пізніше малюнок стали виконувати олівцем, набув ужитку спосіб перенесення малюнку по клітинках. Малюнок північних майстрів до XVII ст. міг наноситись на ґрунт і потім вкриватись шаром прозорої імприматури, крізь яку він мав

просвічувати (про такий спосіб, застосований на деяких лаврських іконах, пише О.Рижова [171, с.160; 170, с.298]).

З поширенням темних непрозорих ґрунтів та олійних імприматур малюнок стали наносити поверх них, часто застосовуючи для цього крейду. У своєму рукописі Т. де Майєрн (перша половина XVII ст.) поділяв створення підготовчого малюнку на два етапи. Перший – позначення композиції матеріалом, який має легко витиратись – крейдою, жовтою вохрою, згаданою вище вербовою вуглиною. Цей малюнок слід здмухнути або змахнути хустиною, аби лишились ледь помітні сліди. Другий етап – наведення остаточного малюнку, який можуть виконувати м'яким чорним каменем, чорною олійною фарбою з додаванням до неї невеликої кількості мідянки для швидшого висихання, звичайними чорнилами з додаванням у них трохи бичачої, риб'ячої або іншої жовчі, або звичайним лаком<sup>28</sup> [51, с.104].

У російській іконописній традиції найпоширенішим матеріалами були березові вуглини і чорнила. Останні могли бути як традиційного чорного кольору, так і червоного кіноварного, які вживались переважно для позначення німбів. Чорнила виготовляли із сажі, в якості в'язива використовували камедь, яйце, часниковий сік, оліфу. Відомі також рецепти чорнил із вареної кори рослин (вільхи, дуба) та залізоголових (із чорнильних горішків – галів) [51, с.109].

Щодо застосування граф'ї, Ю. Гренберг стверджує, що російські майстри, так само як майстри європейського середньовіччя, в ранні періоди іконопису користувались нею для позначення німбів, прямих ліній, межі золотого тла і рідше – для позначення меж великих кольорових площин. З кінця XV, а особливо в XVI ст. граф'я зустрічається часто як малюнок всього зображення. Починаючи з XVII ст., граф'я майже завжди присутня на іконах у дуже розвиненому вигляді. Згадані вище способи перенесення малюнку на

---

<sup>28</sup> наведено за Ю. Гренбергом [51, с.104]

грунт через перебивний папір та «припорохом» також були поширені, особливо зі зростанням попиту на іконописну продукцію. Для цього іконописці виготовляли спеціальні зразки або прориси. В. Щавинський, посилаючись на «Указ про іконне писання» з рукопису XVII ст., вказував, що майстри «пізнішого занепадаючого періоду» користувались готовими «переводами», художники ж «кращої пори» XIV–XVI ст. komponували переважно самостійно, малювали прямо на дошці деревною вуглиною і обводили готовий малюнок чорнилом [270, с.59]. З поширенням у XVIII ст. олійного живопису, художники почали вживати й інші матеріали для малюнку: крейду, чорні вугільні та кольорові червоні й білі олівці, білу й чорну римську крейду [51, с.107].

Загалом основні способи нанесення підготовчого малюнку серед італійських, нідерландських, російських майстрів були подібні. Різниця полягала у окремих складниках матеріалу, що залежали від географічного розташування, а обрання конкретного способу для роботи визначалось особистими вподобаннями художника і традиціями школи.

Відомості про малюнок в українському іконопису зустрічаємо у працях П. Жолтовського [68], В. Пещанського [153], Л. Скопа [202], а також О. Рижової [170–172; 175; 177], В. Цитовича [257].

П. Жолтовський зазначав, що для нанесення малюнка користувались прорисами – аркушами паперу з наколотим на ньому рисунком<sup>29</sup>. Дві скрині таких «рисованих», «діркованих» паперів залишилося в майстерні львівського маляра Войцеха Стефановського після його смерті в 1589 р. Фрагменти подібних прорисів є в зшитках кужбушків малярні Києво-Печерської лаври. У широкому вжитку були рисункові копії – «куншти» та «абриси» (тобто зразки, які мав перед собою маляр під час роботи). «Зраси», або прориси, нерідко супроводжувалися поясненнями, де і які класти кольори [68, с.63]. Відомо також, що в кужбушках Києво-Лаврської малярні є проекти

---

<sup>29</sup> Цей спосіб широко використовувався у Європі (іл.77–78)

орнаментів, декоративного різьблення, ювелірної чеканки, а також ікон і монументальних розписів (наприклад, Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври) [67, с.7; 68, с.73]. Враховуючи широке розповсюдження в українському іконописі XVII–XVIII ст. складного орнаментального різьблення по левкасу, а також часте застосування великої кількості декоративних ефектів, можна припустити, що для ікон високопрофесійного малярського рівня могли виготовлятися проекти – картони.

П.Жолтовський вказував, що малюнок виконувався продряпуванням голкою в левкасі, тобто граф'єю [68, с.63]. Однак, у ході нашого дослідження на багатьох іконах другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст. було виявлено підготовчий малюнок, який нанесений на левкас здебільшого чорною фарбою м'яким пензлем, іноді пером. Граф'я спостерігається на багатьох із них, але не виступає самостійним видом малюнку. Вона скоріше виконує допоміжну роль і позначає межі для накладання сусального золота або срібла, а також відділяє поля ікони від області зображення. Так на іконах другої половини XVII ст. з колекції НХМУ, які походять з Лівобережної України, – «Свята Анна» (И–501), «Святий Іоаким» (И–502), – було виявлено тонку граф'ю по контуру фігур, тоді як на іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» (НХМУ, И–1) граф'я проходить вздовж краю ікони для позначення полів (меж зображення). На іконах із більш складним декоруванням поверхні, де всередині зображення зроблені вставки сусального золота й срібла з подальшим їх прописуванням фарбою, можна спостерігати й більш розвинену граф'ю, яка позначає окремі деталі. Це було зумовлено необхідністю дотримуватись контурів малюнку після наклеювання позолоти, яка кладеться до початку роботи фарбами, і через особливості матеріалу (прямокутні листочки фольги) завжди дещо виступає за межі наміченого контуру. Яскравим прикладом можуть слугувати ікони «Великомучениці Анастасія та Іулянія», «Великомучениці Варвара і Катерина» (1740-ві рр., Лівобережна Україна, НХМУ, И–417, И–430), де граф'єю окреслені елементи одягу, хрести й мечі, на які покладено золото

або срібло (іл. 98, 100). Також граф'я дуже розвинена на іконі «Деїсус» із Вознесенської церкви с. Березни (сер. XVIII ст., Чернігівщина, И-178 НХМУ), де присутня велика кількість позолоти в комбінації зі сріблом. Граф'я могла використовуватись фрагментарно для уточнення певних деталей. Наприклад, на іконі «Різдво Христове» з Переяславщини (сер. XVIII ст., НХМУ, И-3) на зображенні Немовляти Ісуса помітні кілька ліній під грудьми, які були зроблені вже після нанесення шару фарби (іл. 93–94).

Цікаві спостереження підготовчого малюнку на іконах XVIII ст. київського походження подає у своїй статті О. Рижова: на іконах «Се скинія Божа, се человекі», «Богородиця Куп'ятіцька», «Бог-Отець», «Архангел» з Успенського собору Києво-Печерської лаври малюнок виконано пензлем по світлому червоно-коричневому ґрунту і перекрито зверху тонким шаром білого гіпсового ґрунту, крізь який цей малюнок просвічує (дослідниця проводить тут аналогії з голландською традицією); на іконах з празникового ряду Успенського собору застосовано граф'ю для позначення меж позолоти, контурів фігур, архітектурних деталей, основних складок драперій; на іконах місцевого та апостольського ряду Троїцької надбрамної церкви комбіновано малюнок фарбою та граф'ю для уточнення контуру. На думку дослідниці, граф'ю могли нанести після прокладання першого шару фарби. На іконах з Хрестовоздвиженської церкви (1700 р.) поєднано малюнок пензлем (лінією і плямою), що органічно зливається з живописом [171, с.160].

Для порівняння нами було досліджено ікону російської школи «Різдво Христове» (XVIII ст., И-238) з колекції НХМУ. На відміну від українських ікон, граф'я тут спостерігалась повсюдно: нею позначені як контури фігур, архітектури, пейзажу, межі позолоти, так і дрібні деталі, включно з рисами обличчя персонажів. Вона виступає тут абсолютно самостійним, повноцінним видом підготовчого малюнку. Очевидно, що в майстерні, де була створена ця ікона, існував розподіл праці за процесами – граф'ю та живопис могли виконувати різні фахівці, що для Росії було поширеною практикою. Майстра, який наносив малюнок (за давньоросійською

термінологією – знаменував) називали *знаменщиком*. Власне іконописець, який працював фарбами, в багатьох місцях відійшов від накресленого малюнку. Складається враження, що він не вважав за необхідне абсолютно точно дотримуватись заданих йому меж. Наприклад, у зображенні одного з ангелів можна побачити, що контур граф'ї позначає обличчя, розвернуте в профіль, в той час як живописне зображення подає його розвернутим на три чверті (іл. 109–111). Детальну граф'ю також було виявлено на деяких іконах авторства Симона Ушакова (XVII ст.) [186].

Окрім граф'ї, на згаданих українських іконах було виявлено підготовчий малюнок чорною фарбою по левкасу. Серед ікон спостерігаємо як твори високопрофесійного рівня з Київщини та Лівобережжя, так і твори з яскраво вираженими рисами народного іконопису. Для порівняння, було оглянуто ікону «Деїсус» із с. Космач (Івано-Франківщина, НХМУ, И–366). На ній так само під шаром фарб було виявлено малюнок чорною фарбою. Виразний малюнок можна побачити на пам'ятках з Чернігівщини: на іконах апостолів (як тих, що датовані кінцем XVII ст., так і 1730-1760-х рр.), «Деїсус» (1730-1760-ті рр., И-178), «Гріхопадіння» (1730-1760-ті рр., И–259) із Вознесенської церкви с. Березна (НХМУ), на іконі «Три святі» (Ик–3, ЧХМ, сер. XVIII ст., походить з м. Остер) спостерігається малюнок м'яким пензлем чорною фарбою (іл. 79–108). Такий самий малюнок бачимо і на іконах XVIII ст. з Переяславщини «Різдво Христове» (НХМУ, И–3), «Успіння Богородиці» (НХМУ, И–127) та «Успіння Богородиці» зі Слобожанщини (НХМУ, И–18), на іконах з великосорочинського іконостасу. Тобто, такий матеріал і спосіб виконання був поширений по всій території України.

У складі чорної фарби могли виступати сажа або вугільний пігмент на органічному в'язиві (тваринний клей, камедь, часниковий сік, жовткова емульсія). На іконі «Богоматір з Немовлям» з НМНАПУ (Ж–1598) в ході лабораторних досліджень під час її реставрації у НАОМА (№ пасп. 2129) було визначено, що малюнок виконаний клейовою чорною вугільною фарбою. На іконі «Богородиця Одигітрія» (И–61, Волинський краєзнавчий



музей) зі зворотного боку лінійний малюнок виконаний чорною фарбою на рослинному клею [321].

Про використання картонів та припороху можна висловити лише припущення, оскільки сліди припороху зникають у процесі фіксації малюнку чорною фарбою або чистим в'язивом, яким закріплюють сухий пігмент.

Компонувати образи українські художники могли безпосередньо на левкасі, про що можуть свідчити характер нанесення малюнку і наявність авторських виправлень. Важко сказати, чи намічали вони його перед тим за допомогою вуглини, оскільки, як зазначалось вище, остаточний малюнок наводився чорнилом, а залишки вуглини змахувались. Сучасні доступні нам методи дослідження не можуть зафіксувати такі дрібні часточки під шаром фарб. На іконі «Деїсус» із с. Космач (НХМУ, И–366) іконописець змінив нахил голови Богородиці, посунувши очі і ніс вправо. У зображенні Іоанна Предтечі спершу ноги були намальовані коротшими і меншими, а форма кистей рук і стоп нагадувала овал, була не деталізована, без позначення пальців, що у фінальному зображенні виправлено. Тож логічно припустити, що в даному випадку художник komponував фігури без застосування прорисів чи виготовлення картону, безпосередньо на левкасі (іл. 107–108).

На іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» (НХМУ, И–1) можна побачити авторські виправлення малюнку у зображенні рук Богородиці, контуру профілю апостола Іоанна; в зображенні архітектури на дальньому плані змінено форму купола з півкруглої на трикутну (іл. 82). На іконі «Апостол Фома» (кін. XVII ст., з іконостасу Вознесенської церкви с. Березни, НХМУ, И–171) видно, що контур лівої стопи апостола спочатку було намальовано значно вище (іл. 83–84). На іконі «Апостол Марк» (кін. XVII ст., з іконостасу Вознесенської церкви с. Березни, НХМУ, И–170) на знімку в ІЧ-світлі помітно, що в правій руці апостола був намальований згорнутий сувій (іл. 85–86), хоча в живописі його вже немає; було змінено розміщення складок та краю гіматію на його правому плечі. Авторські виправлення помітні також на іконі «Богородиця з Немовлям» (XVIII ст., із с.

Мала Бугаївка, Київщина, НХМУ, И-87): художник опустил ліву брову й око Богоматері, посиливши цим нахил її обличчя, а також опустил пальці правої руки Немовляти (іл. 101–102).

Не зважаючи на подібність матеріалу (чорна фарба) та інструменту (пензель, перо), підготовчі малюнки різняться за характером нанесення, відображаючи індивідуальний почерк автора. В українському іконописі XVII–XVIII ст. малюнок пензлем міг бути як тонким, лінійним, позначати лише головні елементи (як на іконах апостолів кін. XVII ст. з Березнянського іконостаса), так і бути деталізованим, місцями зі штрихуванням, позначати межі тіней, волосся (наприклад на іконі «Деїсус» із с. Березни, 1730-1760-ті рр.). За характером виконання часто відчувається, що він наносився жваво, енергійно, артистично, іноді художник ставив декілька мазків ніби примірюючись, уточнюючи положення ліній [248]. Однак вважаємо, що характер виконання малюнку не може слугувати хронологічним маркером. Він більше відображає індивідуальну манеру роботи художника і може змінюватись у різні періоди його життя й творчості, залежати від поставлених у роботі завдань.

### **3.2 Особливості живописного моделювання інкарнату**

Досліджень, які зачіпають тему техніки написання інкарнату в українському іконописі другої половини XVII – першої половини XVIII ст., небагато. Здебільшого публікації містять загальну характеристику змін у технології малярства цього часу, наприклад перехід від роботи темперними фарбами до олійних, виконання лесувань олійними фарбами по темперних підкладках [18; 66; 213]. Можна також зустріти характеристику художньо-стильових особливостей і манери роботи окремих майстрів чи малярських осередків [96; 114; 197]. Процес виконання інкарнату у галицькому іконописі розглянув Л. Скоп [196]. Інформацію про колір санкиря на багатьох західноукраїнських іконах XV-XVIIIст. надала у відповідних альбомах-

каталогах М. Гелитович [36–38]. Деякою мірою лакуни у знаннях відносно техніки і технології іконопису Києва і Києво-Печерської лаври XVIII ст. заповнюють праці О. Рижової [170–178]. Спираючись на результати фізико-хімічних досліджень, вона зазначає колір ґрунтів, пігменти і в'язиво фарбового шару; у загальних рисах характеризує підходи до живописно-пластичного вирішення образу. У порівнянні з українським бароковим іконописом, візантійська і давньоруська техніка живопису частіше ставала об'єктом дослідження. Відомості щодо неї знаходимо у працях В. Пещанського, А. Яковлевої, М. Титова та інших [153; 227; 277–279]. Детальний аналіз виконання інкарнату на іконах російського іконописця XVII ст. Симона Ушакова міститься у статті С. Свердлової і Д. Суховеркова [186].

Візантійська іконописна система склала основу для розвитку російського і українського давнього іконопису. Тож перед тим, як аналізувати способи зображення інкарнату в іконописі Лівобережної України і Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст., слід розглянути візантійську техніку живопису як джерело традиційної іконописної техніки. Українські мистецтвознавці неодноразово торкалися питання ставлення до візантійської спадщини в українському мистецтві у поствізантійський період [111; 125; 188]. Впродовж XVI–XVII століть під впливом західноєвропейського мистецтва відбувались поступові трансформації в українському малярстві, відтак здається, що на час другої половини XVII–XVIII ст. український іконопис відійшов від візантійської традиції у формально-стильовому і технологічному відношенні. Однак попри видимі відмінності, науковці вказують на більш глибокий зв'язок, що сприяв усвідомлено-вибірковому засвоєнню західноєвропейських новацій, забезпечивши сталість деяких іконографічних схем. Об'ємно-пластичне трактування ликів, їх емоційне забарвлення, «живоподібність» і народність типів не виходять за рамки молінного образу і не перетворюють українські ікони на картини, на відміну від релігійного живопису Західної Європи

[127, с.63]. Спробуємо розглянути, як змінився підхід до зображення інкарнату в цілому, що відбувалось на рівні техніки живопису і яким чином новації, сприйняті українськими іконописцями під впливом західноєвропейського живопису, трансформувались на місцевому ґрунті.

Традиційною технікою візантійського іконопису вважається багатошаровий живопис жовтковою темперою по білому ґрунту (левкасу). Основним принципом було поетапне нанесення тонких шарів фарб у межах визначених малюнком площин. Кожний шар просушувався, аби запобігти розмиванню попереднього. Перед тим як розпочати роботу фарбами, майстри заздалегідь готували кольори – суміші фарб, які мали чітке призначення і відповідну назву. Суміш для першого зафарбування ділянок зображення відкритого тіла мала темний коричнево-оливковий колір і називалась *проплазма*. Наступна суміш готувалась тілесного кольору і мала назву *сарка* [279, с.34–35]. Внаслідок змішування її з проплазмою утворювалась *гліказма* – основна суміш, якою писали тіло. Робота фарбами розпочиналась після приготування усіх кольорів. Спочатку, як згадано вище, на ґрунт локально, у межах інкарнату, наносили шар темного підмальовку – проплазму. Потім темно-коричневим кольором лінійно наводили риси обличчя й анатомічні деталі інших частин тіла. Далі робота велась за принципом поступового висвітлення: наносили шари гліказми, за ним – чистого тілесного кольору, потім – шари тілесного кольору з усе більшим вмістом білил. Для виступаючих частин тіла тон робили найбільш світлим. За площею кожен наступний шар був меншим за попередній, тому краї кожного нанесеного шару стушовувалися для створення поступових тональних переходів і досягнення м'якого ліплення об'єму. Останніми наносили найсвітліші ділянки – *відблиски* (нерідко чистим білилом). Подібним чином створювалось зображення деталей обличчя і волосся. Згідно «Єрмінії» Діонісія Фурноаграфіота, рум'янець на щоках Богородиці та інших молодих обличь слід наносити тонким шаром суміші кіноварі й тілесного кольору, а у

місцях тіней і на контури рук класти болюс (темно-червону земляну фарбу). Нею ж зображувати глибокі зморшки у літніх людей [50, с.55–56; 51, с.151].

Давньоруський живопис перейняв від Візантії основні принципи створення зображення: багатошаровість і послідовність письма, ведення роботи за методом висвітлення по темному підмальовку, жовткову емульсію в якості в'язива. Спочатку виконували зображення «доличної» частини ікони – тла й одягу, потім – «личної» (інкарнат). У давньоруській термінології перший шар темного коричнево-зеленкуватого підмальовку (проплазма) отримав назву *санкир*, а гліказма – *плавка* або *перша вохра*, тілесний колір – *друга вохра*, а сам процес їх нанесення на санкир – *вохрення*. Відблиски називались *движки* або *оживки*. Їх наносили на випуклі частини обличчя і тіла, поблизу очей у вигляді кількох штрихів чистим білилом [51, с.161–163].

На основі багаторічних досліджень давньоруського іконопису, російська дослідниця А. Яковлева дійшла висновку, що середньовічний живописний метод міг бути двох видів. Складний, так званий «розгорнутий» варіант міг налічувати до дев'яти етапів у своїй системі. Скорочена форма – «скоропис» – містив лише кілька (зазвичай три) найнеобхідніших етапи для створення зображення. Першим етапом А. Яковлева виділяє підготовчий малюнок, який наносили на ґрунт пензлем розведеною чорною (зрідка – іншого кольору) фарбою. У завершеному творі він зазвичай перекривався наступними шарами фарб. Однак у деяких випадках художники враховували ефект просвічування малюнку крізь тонкі фарбові шари, й тоді його лінії відігравали роль тіней. Санкир у закінченому творі «розгорнутого» варіанту міг виконувати роль тіней по краях обличчя, поблизу носа та на переніссі, довкола рота і очей, тоді як у «скорописі» він був основним тілесним кольором. У «розгорнутій» системі на шар санкиря вдруге наносились лінії малюнку; далі поетапно накладались плавка, вохрення, підрум'янка, *світла* – ділянки випуклих частин тіла, і на завершення – фінальне окреслення контурів [279, с.34–36].

Склад і колір санкиря у різних іконописних школах відрізнявся. Він міг містити різноманітні пігменти: вохри, чорні, глауконіт, кіновар, білила, а у

деяких випадках – навіть ультрамарин, азурит [279, с.34]. В.Пещанський вказував, що колір санкиря у візантійських іконах темно-оливковий, в італокритських – вохряно-зелений, що переходить дещо в сірий, у новгородських – ясніший за візантійський, у московських – коричнево-жовтий (цинамоновий), в галицьких – здебільшого вохристо-зелений, іноді червоно-коричневий»[153, с.10].

Цікавими у контексті нашого дослідження є способи роботи над інкарнатом Симона Ушакова (третья чверть XVII ст.) – засновника «живоподібного» напрямку в російському іконописі, творчість якого суттєво вплинула на подальшу роботу майстрів Зброярської палати і розвиток російського іконопису загалом. Для його образів характерні об'ємне моделювання ликів, застосування ефекту сфумато. Дослідники відзначають значну варіативність техніко-технологічних характеристик творів Ушакова, постійний пошук ним нових прийомів зображення [186]. Втім, у його творчості можна прослідкувати дуже тісний зв'язок із традиційною темперною іконописною технікою. С.Ушаков завжди використовував санкир (який у пізній період творчості був досить темним і щільним), дотримувався послідовності накладання шарів фарб. «Живоподібність» забезпечувалась м'якістю живописного моделювання форми і більшою свободою живописної манери.

Для виявлення особливостей зображення інкарнату в іконописі Лівобережної України і Київщини, нами було проведено візуальне обстеження ікон з музейного фонду України неозброєним оком і за допомогою портативного USB-мікроскопа з фіксацією цифрових зображень. Особлива увага приділялась тим ділянкам живопису, на яких можливо було побачити ефект просвічування нижнього шару фарб: зображення зламу або завершення форми, переходів від світла до тіней, ділянки між мазками, поблизу країв зображення, стоншення основного шару прописувань, а також у місцях пізніших видозмін – потертостей, подряпин та втрат фарбового шару [249].

За результатами натурних обстежень, ікони було розподілено на три групи, залежно від способів, якими здійснювалось живописне моделювання інкарнату: 1) живопис по білому ґрунту із застосуванням локальних кольорових підмальовків; 2) живопис по суцільній імприматурі або по кольоровому ґрунту; 3) живопис по білому ґрунту із застосуванням підмальовку лише в тіньових місцях інкарнату. Обрання кольору ґрунту, застосування імприматури чи кольорових підмальовків можна визначити як підготовчий етап, який одночасно є структурним елементом у системі живопису і прокладає шлях, яким буде йти подальша робота [249].

1. До **першої групи** увійшли ікони, на яких було виявлено підмальовок, виконаний безпосередньо по левкасу в межах малюнку облич, волосся, рук, стоп ніг або інших частин відкритого тіла (іл.112–135). На нашу думку, прототипом такого підмальовка можна вважати санкир. Однак помітні й певні відмінності: зазвичай санкир накладався більш щільним і темнішим шаром. Натомість підмальовок за кольором і тоном варіювався від світловохристого до оливково-коричневого, міг бути не щільним, а напівпрозорим. Тому він рідко виступає у ролі тіні й здебільшого визначає на початку роботи основний, середній тон. Оскільки підмальовок перекривався шаром так званих основних прописувань, його можна побачити на тих ділянках зображення, де верхні шари фарб стоншуються. Наприклад, у місцях переходів від світла до тіней як напівтінь, на місцях завертання і зламу форми, у проміжках мазків, поблизу деталей – носа, вух, на переніссі, навколо очей та брів тощо, а також у місцях пошкоджень фарбового шару.<sup>30</sup>

Наступним етапом було формування основного шару. У ньому відбувалося моделювання об'ємів форми, прописувались світлі частини тіла, визначалось колірне рішення. Основний шар міг бути дуже щільним і повністю перекривати підмальовок (як на іконі «Богородиця з Архангелами», И–206, НХМУ), або ж тонким, місцями напівпрозорим із розрахунку на

---

<sup>30</sup>Слід відрізнити вохристий підмальовок від пожовтілої внаслідок потрапляння олії поверхні ґрунту чи реставраційних тонувань.

просвічування підмалювку в напівтіньових ділянках (наприклад, на іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)», «Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького», І–1 та І–205 НХМУ) [249] (іл.112–118).

Завершальним етапом було нанесення лесувань у тінях, зображенні волосся, підкреслення тіньової сторони носа, контуру верхніх повік, брів та інших деталей.

Серед досліджених нами ікон, дана група творів є найбільш чисельною. До неї належать такі ікони як «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» (кін. XVII ст., І–1 НХМУ), «Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького» (пер. пол. XVIII ст., із с. Дешки, Київської обл., І–6 НХМУ), «Деїсус» (з Чернігівщини, 1690 р., І–431 НХМУ), ікони апостолів кінця XVII ст. з іконостасу Вознесенської церкви с. Березни (НХМУ), «Святий Миколай з житієм» (1680–1685 рр., клейма після 1724 р., Слобожанщина, І–382 НХМУ), «Святий Миколай» (І–626, Лівобережна Україна), «Свята Анна» (1680–1685 рр., із с. Михайлівка Сумської обл., І–501 НХМУ) та парний до неї «Святий Іоаким» (І–502 НХМУ), «Богородиця з Архангелами» (поч. XVIII ст., І–206 НХМУ), «Богородиця з Немовлям» та «Христос Вседержитель» (із с. Мала Бугаївка, пер. пол. XVIII ст., І–87 та І–25 НХМУ) та ін.

Нерідко техніка живопису краще прослідковується у зображеннях «другорядних» персонажів або фігурах маленького розміру. Причина в тому, що ступінь опрацьованості і завершеності в них зазвичай менший, ніж у головних персонажів більших розмірів. А отже, зображення містить меншу кількість шарів фарб, що перекривають попередні, тому вдається чіткіше розрізнити стадії роботи. Показовим прикладом може слугувати ікона «Святий Миколай з житієм» (І–382 НХМУ), що має масивне обрамлення (кіотну раму) із житійними клеймами. Невеликий розмір фігур у клеймах спонукав художника до певної міри скоротити кількість шарів фарб і обмежитись найважливішими етапами живописної техніки для створення персонажів, тож тут можна провести паралель із описаним А. Яковлевою



«скорописом». У зображенні інкарнату добре видно підмальовок оливкового кольору (іл. 125–127). Він відіграє роль основного тону, а також, у даному випадку, й тіней та напівтіней, кольору волосся. Для зображення світлих частин тіла на підмальовок нанесено фарбу рожевого кольору, зі значним вмістом білила. Відблиски проставлені ще більш розбіленою рожевою фарбою. На щоках та губах покладено мазки більш насиченого червоного кольору. Коричневою фарбою лінійно окреслено контури, позначено риси обличчя, пасма волосся. У цьому випадку помітно простежується зв'язок із візантійсько-руською малярською традицією на рівні техніки живопису, хоча й у дещо трансформованому під актуальні стильові ознаки вигляді. Очевидно, що художник працював швидко і мінімальними засобами досяг максимальної виразності.

На іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» простежується середній за тоном нещільний підмальовок вохристо-оливкового кольору, як у зображенні живого, так і мертвого тіла (розп'ятий Христос). Відмінності в кольорі між ними закладені на етапі основних прописувань. Тіло Христа написано сумішами фарб сірого кольору, що містять значну кількість білила. Зображення козака, Богородиці та апостола Іоанна виконані білильними сумішами вохристих, червоних і рожевих кольорів, місцями присутні холодні сіруваті півтони. Фарбовий шар тонкий, із потовщеннями у місцях білильних навантажень на найбільш світлих ділянках. Затінення виконане лесуваннями коричневого кольору (іл. 112–118).

Подібним чином написані лики на іконі «Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького». Характерною особливістю роботи автора цієї ікони було зображення інтенсивних полисків на обличчях досить широким, часто округленої форми мазком, густою і пластичною білильною сумішшю фарб (іл. 121–123).

Побудова інкарнату в іконі «Свята Анна» і парній до неї «Святий Іоаким» розпочалась зі світлого вохристого підмальовка (іл. 119–120). На наступній стадії він був повністю перекритий тонким шаром основних

прописувань, що містять велику кількість білил. Тож, на нашу думку, в цьому випадку так само йдеться не про безсанкирний спосіб зображення, а про трансформацію санкирного способу, внаслідок якої колір і тон підмальовка став світлим і жовтим. Основний пропис виконано прийомом накладання однієї поруч з іншою колірних сумішей. Щільність шару стоншується поблизу тінювих ділянок, тож місцями можна спостерігати ефект просвічування підмальовку. Затінення виконані коричневою фарбою. Пігментний склад інкарнату ікони «Святий Іоаким» було досліджено під час її реставрації у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ). Було виявлено такі пігменти: свинцеве білило, вохра, кіновар, умбра, вугільна чорна. Загалом колорит світлий, пастельний, рожево-зеленкуватий. Холодні зелено-сірі ділянки півтонів наче імітують один із розповсюджених у багат шаровому західноєвропейському живописі прийомів – просвічування холодних сірих ґрунтів крізь теплі рожеві тони пропису. Така трактовка дає можливість припустити, що автор бачив зразки європейського живопису та намагався їх відтворити<sup>31</sup> [291].

Ікони зі святкового ряду головного іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври «Різдво Христове» (І–186) та «В'їзд до Єрусалима» (І–187) (1719–1729 рр.), що нині перебувають у колекції НХМУ, хоча хронологічно пізніші, ніж згадані вище ікони, але є прикладом цікавого поєднання традиційної техніки жовткової темпері і нової стилістики та іконографії. Для нанесення малюнку було застосовано граф'ю. В основі системи живопису інкарнату – темний, щільний, оливкового кольору підмальовок (іл. 128–135). У цих роботах він найбільш наближений до традиційного санкиря<sup>32</sup>. Подальша робота велась за принципом поступового висвітлення, почерговим накладанням шарів фарб, на зразок вохрення,

---

<sup>31</sup>Припущення щодо холодних півтонів висунуто у дипломній роботі магістра дипломника кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА, Франка Г.О., присвяченій дослідженню та реставрації ікони «Св. Іоаким» (керівник Т.Р. Тимченко). Ми поділяємо його думку. Однак стосовно наявності вохристого підмальовку результати наших досліджень відрізняються.

<sup>32</sup>Такий щільний темний санкир простежується на іконах російського походження, що дає підстави припускати зв'язок творчості авторів цих ікон зі святкового ряду головного іконостасу Києво-Печерської лаври із російським іконописом.

рум'ян, світла, як у візантійській традиції. У тінювих частинах простежується колір підмальовка, місцями з лесуванням напівпрозорою коричневою фарбою. Такий підхід у кінцевому результаті дав досить темний загальний тон інкарнату з широкою тональною градацією і можливістю створення вираженого контрасту між світлом і тінню. Втім, спосіб нанесення фарб і моделювання об'ємів не дозволяє в повній мірі вважати дану техніку живопису традиційною (тобто візантійсько-руською). В образах персонажів, які оточують Христа на іконі «В'їзд до Єрусалима», у ракурсах та спробах передати різні варіанти освітленості фігур, зокрема, обличчя, що майже повністю знаходиться в тіні, відчувається вплив італійського живопису. Художник ніби намагався адаптувати звичну йому техніку живопису для досягнення необхідного результату. За характером кракелюру, що утворився на місцях ущільнених білильних фарбових шарів, а також в окремих місцях затінь, можна вбачати застосування ним, окрім темпер, олії. Світлі ділянки змодельовані жвавими дрібними білильними мазками, які почасти зливаються в єдину кольорову пляму. Волосся і борода зображені тонкими хвилястими лініями-мазками по згаданому вище підмальовку: білильними – на освітлених ділянках, темними коричневими – в тінях, і напівпрозорими коричневими – у напівтінях. Характер мазків для моделювання волосся на іконах «Різдво» та «В'їзд до Єрусалима» різний, тож ми припускаємо, що ці ікони виконували різні майстри [249].

На іконі «В'їзд до Єрусалима» особливу увагу привертає обличчя чоловіка без бороди, з короткою зачіскою, фігура якого зображена серед натовпу людей (ліворуч відносно зображення голови осла) (іл. 129). Він має яскраво виражені портретні риси: характерну форму носа, носогубні складки та ямку на щоці, погляд задумливий і спрямований на глядача. Тракткування образу реалістичне, форма змодельована м'яко і пластично. У втратах фарбового шару на лобі та підборідді видно рівномірний щільний підмальовок. В тінювій частині обличчя простежується шар вохрення, на ділянках щік поблизу носа, на фронтальній стороні носа, на підборідді видно

шар теплого тілесного кольору, який можна співвіднести з підрум'янкою. Світлі частини змодельовані сумішами фарб зі значним вмістом білил. Затінення напівпрозорою коричневою фарбою мають тонуючий і моделюючий характер, а не підкреслювальний. Праве око зображене досить виразно, із світлотіньовим моделюванням, в той час як ліве є злегка наміченим і ніби розчиняється в тіні.

2. Другу групу складають ікони, написані по білому левкасу із застосуванням імприматур, та ікони, написані по кольорових ґрунтах.

Суцільний шар імприматури було виявлено на іконах з НХМУ «Успіння Богородиці» (И–18, пер. пол. XVIII ст., з м. Лебедин), «Покрова Богородиці» (1730-ті, із с. Сулимівка Київської області, И–7) та «Собор Преподобних отців Печерських» (з головного іконостаса Успенського собору Києво-Печерської лаври, 1729 р.) (іл. 136–151).

На іконі «Успіння Богородиці» (іл.147 – 151) присутня імприматура вохристого кольору. Її можна побачити у проміжках між мазками, вона проглядає в тіньових ділянках, у кракелюрних розривах фарбових шарів. У живописі інкарнату колір імприматури використано замість підмалювка. Окрім того, вона організовує загальний тон ікони і полегшує іконописцеві роботу, що дуже важливо, враховуючи багатофігурність композиції та невеликий розмір персонажів. Підготовчий малюнок було зроблено за допомогою пензля, рідкою чорною фарбою. Окрім своєї прямої функції, він виконує важливу роль у тональному і колірному вирішенні інкарнату. У місцях нанесення малюнку білильні фарбові шари пропису набувають холодного блакитного відтінку. Художник підсилює даний ефект, застосовуючи блідо-рожеві білильні суміші для написання світлих ділянок, блакитні – для напівтонів, теплі рожеві – для рефлексів. У тінях переважно проглядає колір імприматури, притонований лесуванням коричневою фарбою. Таким чином, виникає ефект теплохолодності на основі протиставлення більш холодного світла і теплих тіней. Форма трактована м'яко, без підкреслень контурів.

Ікона «Собор Преподобних отців Печерських» (іл. 142–146) має щільну, непрозору імприматуру темного сіро-оливкового кольору<sup>33</sup>, покладену на товстий шар білого левкасу. Її можна розгледіти у втратах фарбового шару, тріщинах кракелюру, в місцях потертостей позолоти. Як і в іконі «Успіння», такий підхід дозволив на початкових стадіях роботи організувати загальну тональність ікони. Техніка живопису інкарнату складна, багат шарова, з численними лесуваннями різних видів, з м'яким світлотіньовим моделюванням, демонструє високий рівень майстерності іконописця та його обізнаність із західноєвропейським живописом. Обличчя й руки зображені анатомічно правильно, реалістично. Образи святих мають індивідуалізовані портретні риси.

Серед українських ікон кінця XVII–XVIII ст. трапляються мальовані по кольорових ґрунтах. Наприклад, це ікони, написані на металевих основах, які походять із церков Києво-Печерської лаври. На іконах «Спаситель на престолі з предстоячими святителем Іоанном Златоустом і Василієм Великим», «Богородиця Печерська з предстоячими преподобними Антонієм і Феодосієм Печерськими», «Преподобний Варлаам, ігумен Печерський з житійними клеймами», «Преподобний Варлаам Хутинський, святий Іоанн-Воїн, преподобний Варлаам Печерський» з місцевого ряду старого іконостасу печерної церкви Преподобного Варлаама Печерського на Ближніх печерах, що датуються кінцем XVII ст. (1690 р.), виявлено ґрунти клеє-крейдяні, одношарові, темні (чорно-сірі), де в якості наповнювача використано крейду та додано значну кількість мінерального чорного пігмента і трохи вохри. Всі зазначені ікони написані олійними фарбами. Художник використав темний ґрунт, як найбільш простий спосіб досягти реалістичної передачі інтенсивного освітлення і моделювання інкарнату.

---

<sup>33</sup>Ми ідентифікували цей шар як імприматуру за візуальними спостереженнями, із застосуванням оптичних приладів. Однак ми не виключаємо можливості, що у майбутньому під час хімічних досліджень він може бути визначений як тонкий шар кольорового ґрунту, нанесений на товстий шар білого ґрунту.

Подібна послідовність роботи фарбами по темних ґрунтах знаходить аналогії в італійському живописі бароко XVII ст. [171, с.160].

В іконах «Се скинія Божа, се человеки» (КПЛ-Ж-674), «Богородиця Куп`ятицька» (КПЛ-Ж-673), «Бог-Отець» (КПЛ-Ж-671) (всі з НКПКЗ), датованих 20–30-ми роками. XVIII ст., використані двошарові ґрунти, де нижній шар світлого червоно-коричневого кольору (наповнювач – крейда, вохри, чорна вугільна), верхній шар білого кольору (наповнювач – гіпс); в`язиво обох шарів – тваринний клей. Побіжний підготовчий малюнок пензлем нанесений на нижній шар ґрунту, а потім перекритий тонким прозорим шаром верхнього ґрунту – гіпсом білого кольору, на якому безпосередньо і було модельовано зображення. На думку дослідниці О.Рижової, такий підхід має зв`язок із голландською технологічною традицією [171, с.160]. Загалом, виходячи зі співвідношення видів основ збережених пам`яток Лівобережної України та Київщини, можна побачити, що переважали дерев`яні. Використання металевої основи для ікон не було в Україні розповсюдженим. Тому можна припустити, що традиційна іконописна техніка мала менше впливу при їх створенні, а відтак – у них легше було втілити технологічні новації, запозичення чи експерименти.

**3. Третю групу** складають ікони, у яких в основі зображення інкарнату лежить монохромний підмальовок у тінювих ділянках. До них ми відносимо ікони «Великомучениці Варвара і Катерина», «Великомучениці Анастасія та Уляна» (И-417, И-430, 1740-ві рр., НХМУ) (іл. 152–155). На білий левкас за допомогою пензля було нанесено підготовчий малюнок чорною фарбою. Після цього розрідженою коричневою фарбою типу умбри було легко прописано тіні на руках і обличчях (ділянки під носом, над підборіддям, у куточках очей, тінюві частини лоба, щік). Шар основних прописів дуже тонкий, вальорний, поблизу затінь стоншується з розрахунку на просвічування підмальовку. Його складають білильні суміші з додаванням рожевих, вохристих та сірих кольорів. Підготовчий малюнок, просвічуючи крізь тонкий білильний фарбовий шар, створює ефект холодних півтонів.

Загальний тон інкарнату світлий. Очевидно, що художник знав про властивості білого ґрунту відбивати світло, яке пройшло крізь тонкі фарбові шари, створюючи при цьому ефект світлоносності. Подібним чином виконано інкарнат на іконі «Три святі» (середина XVIII ст., походить з м. Остер, ЧХМ, Ик-3) [249].

У живописному моделюванні облич можна простежити індивідуальну манеру художника. Цікавими в цьому плані є ікони із березнянського іконостасу, частина з яких зберігається в НХМУ, а частина – в НКПІКЗ. Припущення про належність одному авторові ікон кінця XVII ст. «Святий Миколай» (И–287 НХМУ) та «Преподобні Антоній і Феодосій Печерські» (Ж–1849 НКПІКЗ) висловила С. Оляніна. Такого висновку дослідниця дійшла на основі проведеного порівняльного аналізу рис обличчя і окремих деталей зображення, таких як вушні раковини та ін., що в поєднанні з аналізом різьбленого декорування левкасу дало можливість уточнити атрибуцію і датування ікон [142, с.93]. За таким самим принципом Г. Беліковою і К. Гавриленко було визначено, що цьому ж авторові належить ікона «Спас Вседержитель» (И–286 НХМУ). З іконою «Святий Миколай» він має багато спільного у написанні ликів: рисунок тонких брів, очі, ніс, вушні раковини та особливо – характерне зображення пальців рук [33, с.190]. Проведені нами дослідження із застосуванням оптичних приладів також підтверджують подібність прийомів живопису. Серед ікон XVIII ст. з березнянського іконостасу близькими є ікони «Деїсус» (И–178 НХМУ) та «Святителі Василій Великий, Іоан Златоуст і Григорій Богослов» (И-93 НХМУ) (1730-1760-ті рр.). На подібні риси у виконанні підготовчого малюнку вказує В. Цитович [257]. Нашу увагу привернув характер моделювання личної частини. Графічність у підході до моделювання форми фарбами свідчать про те, що художник був гравером. Брови, вуса, зморшки на міжбрів'ї та над вилицями нанесені тонкими довгими заокругленими мазками. Відчувається, що це притаманна йому манера письма. Натомість, оглянувши ікони апостолів цього ж часового періоду (И–267, И–176, И–177

НХМУ), ми також бачимо подібні лінії-мазки, але у них простежується певна «вимушеність» і штучність, так ніби майстер намагався копіювати манеру свого більш досвідченого колеги задля єдності вигляду ікон у іконостасному ансамблі. Тож можна зробити висновок, що ікона «Деїсус» і «Святителі Василій Великий, Іоан Златоуст і Григорій Богослов» належать одному майстру, можливо, керівнику групи художників, а ікони апостолів – іншому.

### **3.3 Особливості зображення одягу, атрибутів святих і тла**

Так само, як і в зображенні інкарнату, за відправну точку варто узяти візантійську систему темперного іконопису, яка склала основу для давнього українського малярства і поступово набула місцевих рис, а з кінця XVI століття виникли тенденції до змін під впливом західноєвропейського живопису. Вище уже згадувалось, що з середини XVII ст. іконописці починають застосовувати, крім темперних, і олійні фарби.

Традиційно робота над «доличною» частиною – тлом і одягом – була наступним етапом після нанесення підготовчого малюнку у створенні власне зображення ікони. На іконах, де передбачалось накладання сухозлітного золота чи срібла, виконували граф'ю. Для надання додаткової виразності, зображення окремих деталей одягу, прикрас, Євангелія та інших предметів могли прорізуватись більш глибоко. Спочатку на левкас наносився малюнок. Далі там, де це передбачалось, виконувалось рельєфне оздоблення левкасу, накладалась позолота, а потім створювалось живописне зображення.

Настанови для роботи фарбами над зображенням одягу у традиційній візантійській техніці описані у «Єрмінії» Діонісія Фурноаграфіота: «Коли хочеш малювати одяг, якою завгодно фарбою, то спершу візьми трохи цієї самої фарби, та білила, приготуй із них розбілений колір, який потрібно для першої роботи, і покрій ним одяг, де потрібно. Потім цю ж фарбу приготуй темніше, і нею намалюй складки, стоншуючи її там, де лежать тіні. Нарешті,



зроби колір біліше того, яким ти прокладав одяг, і ним яскраво освіти його там, де падає світло» [50, с.56].

Перший шар фарби за давньоруською термінологією називали «розкриш» (рос. раскрышь, раскрышка), ним рівномірно покривали площину левкасу у межах контурів малюнка. У В. Пещанського знаходимо аналогічний «Єрмінії» опис етапів роботи, доповнений його спостереженнями техніки галицького іконопису. Після накладання основного тона, послідовно клались більш світлі тони від темнішого до світлішого, завершуючи у кінці «відживкою» – найсвітлішою верствою. Цікавими є зауваження дослідника стосовно характеру моделювання драперій: «... на старших іконах XIV–XV вв. фалди на одязі є прямолінійні і достаточо обрисовують фігуру, та є покриті по тону одязі темнішою краскою... Віки XVI та XVII замітні криволінійністю та ніжною заплутаністю фалдів, які обчислені лише на ефект і цілковито закривають лінії тіла» [153, с.9].

Отже, традиційною системою зображення одягу, яка вела свій початок від візантійського живопису, було нанесення підкладки загального тону (розкриш), із поетапним пошаровим висвітленням освітлених ділянок і окресленням тінювих ліній бганок тканин. Окрім того, художники додатково могли наносити тонкий прозорий лесувальний шар фарби для надання необхідного відтінку загальному тону чи глибини – тінювим ділянкам, а до фарбової суміші для нанесення відблисків («пробілів») іноді додавали пігмент відмінного від основного кольору тканини відтінку [279, с.38–39].

Принцип роботи зберігався сталим впродовж кількох століть, змінювався характер накладання шарів фарб, стилістичні відмінності виражались у трактуванні складок і ступені тонального контрасту між темним, середнім і світлим тонами. В цілому такий принцип роботи спостерігаємо на багатьох пам'ятках волинського і галицького іконопису, зокрема, у творах із помітним впливом західноєвропейського живопису, наприклад, І. Рутковича та Й. Кондзелевича (іл. 161–166). Описаний П. Жолтовським метод накладання фарб «...окремими кольоровими

партіями, починаючи від світлих і поступово переходячи до темніших відтінків одного й того ж кольору» [66, с.50] (за принципом «від світлого до темного») вірний лише для елементів одягу, що мають світлий загальний тон. Для більшості випадків характерним був принцип «від середнього тону», з висвітленням світлих випуклих частин і затемненням тіньових.

На Київщині та Лівобережжі до кінця XVII століття також широко користувались описаним методом. Так на іконі Богородиці Братської (ХП–238 НХМУ) у втратах верхнього фарбового шару кінця XVII – початку XVIII століття на мафорії Богоматері та хітоні Немовляти проглядає нижній живопис, що датується приблизно серединою XVII століття [13, с.35]. Він виконаний темперними фарбами за описаним вище принципом, межі кожного шару досить добре прочитуються (іл. 156–159). Таким методом для зображення мафорію Богородиці користувався і художник, який написав ікону Богоматері Єлецької (1690-х рр., Єлецький монастир, м.Чернігів) (іл. 167–172). Легкий бузковий відтінок відвороту мафорію утворений завдяки тонкому лесуванню червоною фарбою холодного відтінку по сіро-блакитному шару фарби. Цей принцип зображення тканин знаходимо і на іконі «Деїсус» з Чернігівщини (1690 р., И–431 НХМУ) (іл. 173–175); на іконі «Святий Миколай» (кін. XVII ст із с. Березна, НХМУ И–287) у зображенні рожевого підризника, яскраво-червоного відвороту фелону, темно-червоної палиці і окладу Євангелія (іл. 190–191); на іконі «Святий Миколай» (1697 р., з Братського монастиря у Києві, НХМУ И–290) у зображенні зеленого підризника (іл. 201–203).

Дещо інакше зображено одяг на іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» (друга пол. XVII ст., И–1 НХМУ) (іл. 182–183). Тут художник в якості першого шару наніс світлу вохристу підкладку. Вона простежується під яскраво-червоним кіноварним шаром на козацькому кунтуші, у зображенні туніки Богоматері і зеленого хітона апостола Іоана. Далі туніку Богоматері художник вкрив прозорим лесувальним шаром рожевого кольору (імовірно, червоний органічний пігмент), на світлих

випуклих місцях поклав більш щільну фарбу розбіленого рожевого кольору, стоншуючи її в напівтінях, тінюві частини бганок пролесував напівпрозорим коричневим. Незважаючи на багат шаровий принцип роботи, товщина живопису мінімальна. М'якість тональних переходів, ефект просвічування нижнього шару фарб, а також фактурність в окремих місцях живопису вказують на використання, окрім темпер, олії. Техніка живопису та характер моделювання бганок одягу засвідчують майстерність іконописця і засвоєння ним прийомів західноєвропейського живопису.

На шляху до реалістичнішого зображення тканин художники намагались перехід від світла до тіней зробити більш плавним. Використання олійного в'язива сприяло значному поступу у цьому. Фарби на олійному в'язиві розширили спектр художніх можливостей завдяки тому, що повільніше висихають і дають змогу навіть у межах одного шару робити м'які тональні переходи, сплавляти межі покладених поруч кольорів, а також варіювати товщину і щільність шару від прозорих лесувань до щільних фактурних мазків. Поступові трансформації, які відбувались у цей період, відображає вдалий вираз П.Жолтовського: «Шляхом своєрідного самообмеження у використанні досягнень західноєвропейського живопису українське малярство даної епохи продовжувало зберігати свої традиції, правда, в щораз ширшому, вільнішому їх розумінні» [66, с.52].

На іконах апостолів кінця XVII ст. із Вознесенської церкви с. Березна для зображення одягу було застосовано олію. Вбрання змодельовано досить широким пензлем. Фарбовий шар тонкий, але щільний, місцями простежуються фактурні сліди від пензля. Полиски на тканинах зображені м'яко, вони поступово розчиняються в напівтонах. Підготовчий малюнок чорною фарбою просвічує у зображеннях кіноварно-червоних і вохристо-оранжевих тканин, відіграючи роль тіні поряд із затіненнями коричневою фарбою. Разом з тим, знайшлося місце для вираження індивідуальної манери художників: за трактуванням форми бганок тканин можна виділити щонайменше двох майстрів, які працювали над одягом апостолів. Наприклад,

на іконах «Апостол Марк» (И–170 НХМУ) і «Апостол Матфей» (И–172 НХМУ) простежується досить різкий контраст світла й тіні, характерна кутаста форма полисків на зламі тканин. Натомість на іконах «Апостол Фома» (И–174 НХМУ) і «Апостол Варфоломій» (И–171 НХМУ) трактування бганок більш м'яке й плавне (іл. 184–189). Разом з тим, у зображенні ікарнату побудова форми очей і брів, особливо область довкола внутрішнього куточка ока і перенісся, форма вух, пальців рук і ніг, нігтьових пластин на всіх чотирьох іконах вказують на руку одного художника.

Ікона «Богородиця з Архангелами» (поч. XVIII ст., И–206 НХМУ) виконана олійними фарбами. Фарбовий шар щільний, значної товщини і досить фактурний. У втратах на мафорії Богородиці видно щільну підкладку темно-червоного кольору, ймовірно, виконану темперою (іл. 206, 211). Складки одягу зображені м'яко і об'ємно, зі світлотіньовим моделюванням. Консистенція фарби була досить пластичною й дозволяла пензлю вільно рухатись. Тонких кольорових нюансів тепло-рожевої сорочки Архангела Михайла та Немовляти Христа було б неможливо досягти без застосування органічних барвників і прозорих лесувань рожевою фарбою по вохристо-білильних прописах. Квітковий орнамент на одязі архангела Гавриїла нанесено олійними фарбами на вже готовий фарбовий шар, після чого тіньові частини бганок додатково лесувались прозорою коричневою фарбою. У місцях відблисків художник тонкими горизонтальними штрихами розбіленої фарби намагався передати ефект текстури тканини парчі (іл. 206, 208–210).

Приблизно з другої чверті XVIII ст. зустрічається застосування деякими художниками гризайльного підмальовка. Суть прийому полягає в тому, що художник після нанесення підготовчого малюнка прописує тіньові частини тканин фарбою коричневого кольору (на зразок умбри), нещільним шаром, без додавання білил. Потім зображення тканини прописується фарбою відповідного кольору, а у тінях залишається видимим підмальовок. Переважно це зображення тканин теплих кольорів: червоного, жовтого, вохристого. Застосування цього прийому можна побачити на деяких іконах з

іконостасу Спасо-Преображенської церкви у с. Великі Сорочинці (іл. 234–238), на парних іконах із с. М.Бугаївка (И–87 і И–25 НХМУ) у зображенні мафорію Богоматері на іконі «Богоматір з Немовлям» та хітону Ісуса Христа на іконі «Христос Вседержитель» (іл. 256–257).

У XVIII столітті українські художники могли застосовувати кольорові ґрунти та імприматури [170; 171; 249; 251], що також впливало на процес моделювання одягу. Такий хід полегшував роботу художника у створенні багатофігурних композицій, адже одразу тонально об'єднував усю площину ікони. Як і в зображенні інкарнату, у зображенні одягу художник міг лишати імприматуру видимою в тонких шарах тіней і напівтіней. Як правило, на іконах, де застосовано імприматуру або кольоровий ґрунт, живописно-пластичне вирішення зображення тяжіє до західноєвропейського живопису. Прикладом є ікони «Успіння Богородиці» (И–18 НХМУ) (іл. 229–233) і «Собор преподобних отців печерських» (НХМУ) (іл. 223–228).

Слід окремо виділити прийоми зображення одягу синього кольору. На іконі «Св. Іоаким» (И–502 НХМУ) блакитна туніка святого виконана за описаним на початку статті принципом, темперною фарбою – сумішшю смальти і свинцевого білила. Спочатку було нанесено шар загального середнього тону, потім на освітлені частини нанесено суміш того самого кольору, але з додаванням більшої кількості білила. В тіньових частинах було нанесено тонкий шар чистої смальти. На іконі «Спас Вседержитель» (кін. XVII ст., з іконостасу Вознесенської церкви с. Березна, И–286 НХМУ) гіматій Христа виконаний олійною фарбою у два етапи. Нижній шар фарби ясного блакитного кольору, досить щільний, у своєму складі містить свинцеве білило і смальту. Поверх нього лежить більш темний шар, що складається із суміші індиго і свинцевого білила.

Сині пігменти, такі як ультрамарин і смальта, коштували досить дорого, а за своїми властивостями належали до напівлесувальних пігментів із низькою криючою здатністю. Тому у випадках, коли необхідно було досягти глибокого синього кольору, художники могли для економії застосовувати

підкладку сірого кольору на зразок рефті (суміш сажі або іншого вугільного пігмента з білилом) [153, с.9, 18], або суміш синього з білилом, таким чином збільшивши щільність шару. Потім ділянку перекривали тонким шаром чистого кольору.

На початку XVIII століття, у 1704 р. був винайдений штучний синій пігмент «берлінська лазур», а з 1724 р. розпочалось його виготовлення й розповсюдження у Європі [51, с.136]. Завдяки дешевизні та яскравому насиченому кольору він швидко став популярним серед художників. Уже на сорочинських іконах (1730-ті роки) спостерігається його широке використання (іл. 239 – 242).

Зелений колір також потребував нанесення підкладки, оскільки використовувані пігменти (яр-мідянка, органічні зелені) мали низьку криючу здатність. На іконі «Різдво Христове» (И-186 НХМУ, з Успенського собору КПЛ, 1729р.) одяг одного з пастухів написаний наступним чином: спочатку художник рівномірно прокрив площину в межах малюнку фарбою блакитно-зеленого кольору, середнього тону (очевидно, в суміші було присутнє білило). Потім лесуваннями теплого зеленого кольору він досяг необхідної глибини і тональності. На жаль, ці лесування сильно постраждали внаслідок попередніх реставрацій у процесі побутування ікони (іл. 221). Подібним чином виконано зелений фелон на іконі «Святий Миколай» (И-287 НХМУ, кін. XVII ст., із с. Березна). У місцях втрат золотого декорування видно нижній шар фарби непрозорого блакитно-зеленого кольору, який потім був вкритий суцільним лесуванням (іл. 194).

На іконах часто можна побачити елементи тогочасного одягу – кунтуші, киреї, шапки, підбиті хутром куниці, соболя чи горностая. Для зображення хутра спершу накладали фарбу відповідного кольору, моделювали світло і тінь загальної форми. Потім тонкими штрихами пензля створювали фактуру ворсистості поверхні, особливо по краях зображення хутра (іл. 179, 181, 212–213).

У добу бароко застосовували різноманітні види декорування зображення золотом і сріблом живописного зображення. Можна виділити два напрямки його застосування: 1) золото або срібло, накладене на готовий фарбовий шар, 2) золото або срібло як підкладка для подальшої роботи фарбами.

До першої групи належить «інокоп» – накладання сухозлітного золота чи срібла на асист (клейку рідину), і розпис чиненим золотом і сріблом. Цими прийомами користувались для зображення деталей: орнаментування одягу, підкреслення комірців і країв риз, зображення відблисків на тканинах замість білильних пробілів. Позолота на асист утворювала візерунок з чіткими контурами і рівномірним блиском. Чинене золото і срібло мало більш м'який, менше виражений металічний блиск. Його наносили за допомогою пензля як фарбу, завдяки чому мали змогу варіювати товщину і ступінь прозорості шару.

За словами В. Пещанського, «Інокопію виконувано звичайно в іконах до кінця XVI в. в «асиску», т.є. штришки на гіматіоні Спасителя, ряску-бахрому на мафорії Богоматері, дрібні зірочки і квіточки на ризах і пр. З кінця XVI в. все те робиться не інокопією, а твореним золотом, т.є. приготованим за фарбу. Цим золотом пишеться рисунок при помочі пензля» [153, с.11]. Однак, в ході нашого дослідження було виявлено, що в іконописі Лівобережної України та Київщини накладання позолоти на асист широко використовувалось до середини XVIII століття. Від початку XVIII століття поступово зростає використання чинених золота і срібла. Часто на іконах можна помітити одночасно обидва прийоми. Збільшення використання українськими майстрами чиненого золота, з одного боку, можна пояснити збільшенням контактів із російськими іконописцями після приєднання Лівобережної України до Московії; з іншого – суто прагматичними причинами: чинене золото наноситься пензлем як фарба, зручне у використанні, оздоблення ним відбувається швидше і простіше, ніж накладання золота на асист. Окрім того, обрання того чи іншого способу

декорування залежало від поставлених живописних завдань і естетичних уподобань, які з плином часу змінювались.

У другому випадку сухозлітне золото чи срібло накладалось у межах окресленого граф'єю малюнку до початку роботи фарбами. Такий спосіб використовувався для зображення великих площин одягу і атрибутів святих (чаші, мечі, обкладинки Євангелія тощо). Для живопису по золоту чи сріблу нерідко користувались органічними барвниками – баканами, а також неорганічними лесувальними пігментами. В'язивом для баканів міг бути колагеновий клей, терпенові смоли, олії [40, с.23–24; 42; 51, с.168]. Сухозлітні золото і срібло, особливо покладені на полімент і відполіровані, мають високий ступінь відбиття світла. Тому промені світла, що потрапляють на ікону, проходять крізь прозорий і напівпрозорий шар фарби, відбиваються від металеві підкладки і, вертаючись назад, знову проходять крізь фарбовий шар, підсилюючи при цьому його колірне звучання. Таким чином утворюється ефект випромінювання світла зсередини. У тональній градації відкриті золоті і срібні підкладки виконували роль найсвітліших місць. Півтіньові і тіньові місця вкривались тонкими шарами фарби, причому тональність регулювалась за рахунок прозорості або щільності нанесених шарів (задля досягнення необхідного тону фарбу могли наносити у кілька прийомів). Золото надавало відтінкам теплоти, срібло ж більше пасувало до холодних відтінків.

Одним з найяскравіших прикладів можуть слугувати ікони з намісного ряду іконостасу Спасо-Преображенської церкви у с. Великі Сорочинці (іл. 239–242). Тут були в повній мірі використані можливості описаного прийому. На іконі «Преображення» сухозлітне срібло склало основу зображення одягу Ісуса Христа. Напівтіні і тіні бганок на хітоні прописані світлими білильними сумішами фарб, які, у порівнянні з блиском і сяянням срібла, видаються для глядача темними. Тіні зовнішньої частини плаща прописані блакитною фарбою, яка за рахунок відбитого від срібла світла набула інтенсивного яскравого звучання. У зображенні пророка Мойсея



майстер використав сухозлітне срібло як підкладку для яскраво-блакитного хітона і сухозлітне золото – для вохристо-коричневого гіматія, а у пророка Іллі – золото для вохристого хітона і срібло для зеленого з червоним відворотом гіматія. Як відомо, сяйво золота і срібла було способом зображення божественного світла. Художник досить чітко розділив божественне, ірреальне і земне, матеріальне: хмари, гора і одяг апостолів написані олійними фарбами по левкасу без металевих підкладок, а відтак не мають ефекту випромінювання світла (іл. 239–240).

Окрім тонуєчих і моделюєчих бганки тканин лесувань, по золоту й сріблy виконували орнаментальний розпис, малювали деталі обладунків, мечів, чаш та інших атрибутів святих (іл. 214, 215, 217). Тут також можна виділити кілька прийомів, які використовували як окремо, так і в комбінації з іншими: 1) нанесення зображення пензлем; 2) утворення орнаменту зафарбуванням проміжків і тла візерунку; 3) продряпування орнаментів у нанесеному на металеву підкладку шарі фарби (графіа). Останній прийом знайшов широке застосування для зображення парчі, вишивки золотом і гаптування, імітації фактури тканин. У західноєвропейському живописі він був відомий ще з часів пізнього середньовіччя й раннього ренесансу. Його опис зафіксовано у «Книзі про мистецтво» Ченніно Ченніні: «Після переведення малюнка тканини припорохом, візьми штифт з берези, вересу або іншого міцного дерева або кістки, загострений з одного кінця, як грифель для малювання, а з іншого боку з плоским кінцем для того, щоб ним можна було шкребти; пройди вістрям штифта по всіх своїх тканинах, малюючи і виправляючи їх. Іншою ж стороною палички ретельно зішкребай і зчищай фарбу так, щоб не пошкодити золото» [258, с.56]. На українських іконах застосування цього прийому помітне з другої половини XVII століття. Наприклад, на вже згаданій іконі «Святий Миколай» (із Вознесенської церкви с. Березна, кін. XVII ст., И–287 НХМУ,) для зображення омофора у межах малюнка було накладено сухозлітне золото, а для зеленого фелону – сухозлітне срібло. Потім ділянку було повністю перекрито щільним

непрозорим шаром фарби, зроблено світлотіньове моделювання форми, повністю виконано орнаментування – фарбою на оморі, а сухозлітним золотом, покладеним на асист, – на фелоні. Після висихання, у фарбовому шарі до золотої і срібної підкладки було подряпано тонкі паралельні горизонтальні лінії. На завершення було прокладено тіньові лесування. З близької відстані здається, що виконання досить грубе, не всі лінії рівні, відчувається впевненість, швидкість і експресія рухів руки художника. Однак з відстані, охопивши оком всю ікону, стає зрозуміло, що в «неідеальності» криється секрет матеріальності зображення. Подряпаний фарбовий шар створює враження фактури тканини, а легке відблискування золота і срібла нагадує мерехтіння золотих і срібних ниток (іл. 190–197). Подібним чином виконано деталь одягу Богоматері на іконі «Деїсус» (1690 р., Чернігівщина, И–431 НХМУ) (іл. 173, 176).

Продряпування у зображенні орнаментальних мотивів могли виконувати як у сухому шарі фарби, так і у непросохлому. Цей прийом можна побачити на багатьох іконах, зокрема, «Деїсус» (И–178 НХМУ) і «Святителі Василій Великий, Іоанн Златоуст, Григорій Богослов» (1760-ті рр. И–93 НХМУ) з березнянського іконостасу (іл. 248–255); «Святий Миколай» (И–626 НХМУ) [247] та інших. Окрім того, подряпування застосовувалось не лише на підкладках із золота й срібла, а й просто на фарбовому шарі іншого кольору, як це бачимо на іконі «Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького» (И–205 НХМУ) (іл. 198–200).

Оправи Євангелія, наперсні хрести, ланцюжки, коштовні прикраси та інші деталі нерідко зображували тонким пензлем або пером, чорною фарбою або темно-коричневою фарбою (іл. 193, 205, 207). Із засобів виразності використовувалась лінія і штрих. Візуально такий розпис нагадує гравюру, тож імовірно, що майстри-іконописці могли одночасно бути й граверами.

Отже, під час натурних досліджень іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII–першої половини XVIII століть було виявлено техніко-технологічні особливості зображення доличної частини

ікон. Українські майстри XVII–XVIII століть володіли великою кількістю технічних прийомів для зображення різних матеріалів і фактур. У кінці XVII століття ще простежується зв'язок із традиційною візантійською системою живопису, але помітним є дедалі вільніше трактування форми бганок тканин і бажання виконати більш реалістичне світлотіньове моделювання. Вплив західноєвропейського живопису виявився у застосуванні різноманітних прийомів, характерних для пізньої готики і раннього ренесансу, а також бароко.

**Тло.** Окрім золоченого тла, багато ікон містять живописне зображення пейзажу, інтер'єру, натюрморту, які у другій половині XVII – першій половині XVIII століть в Україні як самостійні жанри ще не сформувались, але, розвиваючись всередині ікони, долали площинність і умовність. Тож спробуємо доповнити уже наявну інформацію власними спостереженнями.

Тло, вкрите сухозлітним золотом, має давнє походження і спостерігається уже на деяких фаюмських портретах. Його широко використовували у насиченому символікою живописі Візантії, звідки ця традиція потрапила на землі Давньої Русі. У релігійному живописі Італії золоте тло було поширеним до кінця XV ст. Декорування здійснювалось методами чеканки, гравіювання і ліплення. Згадки про ці техніки можна віднайти у трактаті Ченніно Ченніні, Діонісія Фурноаграфіота. Золоте тло з гравіюваним і відчеканеним орнаментом можна побачити на портретах польських єпископів XVI ст., таких як портрет єпископа Петра Томицького (1530 р., Церква Святого Франциска Ассізького, м.Краків, Польща). Пам'яток іконопису Лівобережної України до другої половини XVII ст. не збереглося. Однак на західноукраїнських іконах орнаментування тла з'являється з XV ст., спочатку на полях і німбах, а потім на решті площини тла. Цікаво, що на час XVII–XVIII ст. від оздоблення тла золотом у релігійному живописі Західної Європі відмовляються на користь реалістичності й просторовості, в той час як на українських землях період

другої половини XVII – першої половини XVIII ст. можна назвати часом розквіту цієї техніки.

На українських іконах можна умовно виділити три варіанти вирішення тла:

1. Оздоблення сухозлітним золотом, сріблом чи їх імітації (переважно на іконах з намісного і пророчого ряду іконостасу із погрудним чи поясним зображенням святих);

2. Живописне тло із зображенням краєвида, небесного простору, інтер'єра;

3. Комбінований варіант – поєднання оздоблення металами і живопису.

Золочене тло могло бути рівним і гладеньким, як на іконах «Свята Анна» (1680–1685, И-501 НХМУ), «Покрова Богородиці» (сер. XVIII ст., з с. Саварка, Київщина, И-96 НХМУ), ікони апостолів з іконостасу Троїцької надбрамної церкви. Але дуже часто його робили рельєфним.

Звичний для України клеє-крейдяний левкас добре піддається шліфуванню і механічній обробці. Для цього підходять інструменти для різьблення по дереву і гравіювання. На полях ікон іноді можна побачити проби інструменту у вигляді жолобків, насічок, зигзагів тощо. Це можна пояснити тим, що в процесі роботи інструмент міг тупитися і час від часу потребував заточування. Залишаючи сліди на полях, майстер перевіряв його гостроту. Для прикладу, такі сліди можна побачити на полях ікони «Святителі Василій Великий, Іоан Златоуст і Григорій Богослов» з Березнянського іконостасу (И-93 НХМУ).

У XVII–XVIII ст. на українських іконах чеканка не зустрічається, натомість гравіювання було широко розповсюдженим методом обробки, як на Волині й Західній Україні (ще з XV–XVI ст.), так і на Лівобережжі. Гравійоване тло очевидно мала ікона «Богоматір Іллінська» (1658р.?) авторства Григорія Дубенського, який переселився з Волині до Чернігова [4, с.5, 20]. Вона відома нам за фото, опублікованим 1911 року [87]; нинішнє перебування ікони невідоме (іл. 42–43). Витончений гравійований рослинний

орнамент на тлі має ікона «Святий Миколай» (датується поч. XVII ст.) з церкви Миколи Набережного у Києві [127, с.328], «Варвара і Катерина» та «Анастасія і Іулянія» (1740-ві, И-417, И-430 НХМУ). Залишки гравійованого орнаменту є на тлі ікони «Деїсус» (1690, Чернігівщина, И-431 НХМУ) (іл. 44–45), ікона «Богоматір Єлецька» (1690-ті, Єлецький монастир, Чернігів) (іл. 48–49).

Різьблене тло з'являється приблизно у другій половині XVII століття. Поверхня різьбленого рельєфу, а точніше, найвищі його точки лишаються на одному рівні з площиною живопису і полів, у той час як тло у проміжках візерунку опиняється в заглибленні. Для цього за допомогою різців та стамесок вибирається частина левкасу. Такий спосіб, за рахунок різновисоких поверхонь, створює на іконі більш контрастну гру світла й тіні, що відповідало все наростаючим настроям бароко. Складний, довершений різьблений орнамент з мотивами тріснутого плоду граната, рослинно-плодових букетів прикрашає тло ікони «Святий Миколай з житієм» (1680–1685, Слобожанщина, И-382 НХМУ) (іл. 22–23). Це свідчить, що на той час майстри вже були добре знайомі з цією технікою і в повній мірі, на високому рівні, її опанували. У Західній Україні різьблене тло зустрічається рідше, ніж на Лівобережжі й Київщині, наприклад, у деяких роботах І. Рутковича («Спас Нерукотворний», Жовківський іконостас) та Й. Кондзелевича (ікони з намісного ряду Богородчанського іконостаса). Дослідники неодноразово вказували на зв'язки Кондзелевича з Києвом [138, с.330; 191, с.72; 192], тож можна припустити, що рельєфне різьблене тло є одним із проявів таких мистецьких впливів.

І для гравійованого, і для різьбленого орнаментів характерним було заповнення проміжків тла між візерунком гравійованими насічками, крапками, зигзагоподібними лініями. Завдяки чергуванню рифлених і гладеньких ділянок краще читався орнамент, створювався ефект «вібруючого» світла. Так оздоблення крапками спостерігається на іконі «Богоматері Єлецької» (1690-ті, Єлецький монастир, м.Чернігів),

«Богородиці Братської» та «Ісуса Христа» з іконостасу Троїцької Надбрамної церкви (іл. 48–49, 54–57). Але найбільш поширеним був зигзаг, який виконувався за допомогою маленької заокругленої стамески. Ознакою цього є заокругленість зигзагів, їх однакова ширина, що відповідало ширині ріжучої поверхні інструмента.

Достеменно невідомо, коли на Лівобережжі з'являється ліплений (наливний) левкасний декор. На думку В. Шуліки, ця технологія була відома українським майстрам ще принаймні з XVI ст., її використано на іконі «Благовіщення» майстра Федуска (1579 р., Західна Україна, ХХМ) і на слобожанській іконі «Преображення» кін. XVII ст. (ХХМ) [263, с.198].

Зразки застосування ліпленого орнаменту ми відзначаємо на західноукраїнських іконах XVI ст. з колекції НХМУ, а також на іконах з Лівобережної України XVIII ст.: «Богоматері» і «Христа» з намісного ряду іконостасу Софії Київської (1740-ві рр.) (іл. 50–51), іконах «Богородиця з Немовлям» і «Христос Вседержитель» із с.Мала Бугаївка (Київщина, XVIII ст., И–87 та И–25 НХМУ) (іл. 52–53), «Святий Георгій» (сер. XVIII ст., Чернігівщина, И–201 НХМУ) з Березнянського іконостасу.

За нашими спостереженнями, в іконописі Лівобережної України і Київщини частіше зустрічається різьблення у левкасі, різьблення у комбінації з гравіюванням, рідше – ліплення (переважно близько середини – другої половини XVIIIст., хоча зберігся й більш ранній приклад зі Слобожанщини).

У візантійській іконі персонажі та їхнє оточення перебували поза простором і часом; лінійна перспектива не використовувалась. Сам простір не виступав предметом спеціального зображення, як у ренесансному європейському живописі. Елементи архітектури і пейзажу передавались умовно, нерідко з деформаціями. Інтер'єр зображувався умовно, до нього вводились елементи архітектурного екстер'єру, які сприймалися лише як натяк на те приміщення, де відбувалась подія. Будь-який предмет зображувався як носій певного значення [19, с.259–263]. Ці принципи перейняли країни східної християнської церкви, зокрема, Давня Русь.

Прийомам виконання тла, на відміну від способів зображення інкарнату, у трактатах, настановах для художників, єрмініях приділено найменше уваги. Наприклад, у Єрмінії Діонісія Фурнографіота є поради для накладання позолоти, рельєфів, а як виконувати живописну частину тла – не згадано. Це наштовхує на думку, що зображення тла виконувало допоміжну другорядну роль і було менш регламентованим, а отже – мало великий потенціал до змін. У західноукраїнському іконописі від кінця XV ст. починають проявлятися готичні елементи у трактуванні бганок одягу і зображеннях архітектури (наприклад, на іконі «Святий Георгій Змієборець» (И-324 НХМУ) із с. Здвижень зображено стилізований замок), а згодом – ренесансні. Поступово іконописці все частіше вводили елементи й мотиви реальної архітектури, яка їх оточувала. У широкий вжиток як зразки увійшли західноєвропейські гравюри, ілюстровані гравюрами книги, українські стародруки [191, с.69]. За словами О. Сидора, таким тенденціям сприяло утвердження гуманістичного світогляду в тогочасній українській культурі. Тому дія євангельських сюжетів все частіше стала переноситись художниками у реальний для них світ [191, с.70]. Прикладом може слугувати ікона Й. Кондзелевича «Успіння» з Білостока, на якій художник зобразив перспективу міської вулички. Детальне зображення Успенського собору Києво-Печерської лаври на іконі «Антоній і Феодосій Печерські» з Богородчанського іконостаса та подібність технічних засобів у іконах Кондзелевича і східноукраїнських творах, на думку дослідників, вказують на зв'язки з київською школою малярства [191, с.72].

У техніці темперного живопису для зображення архітектурного тла і краєвидів спочатку наносили фарбові шари загального середнього тону, потім – виконували затемнення, висвітлення, і насамкінець – деталі. Загалом, принцип подібний до того, як малювали одяг, тому робота над ними могла вестись одночасно.

Серед творів Лівобережної України ікона «Єлецької Богоматері» (1690-ті, Єлецький монастир, м.Чернігів) демонструє свого роду перехідний етап у

живопису. Вона написана темперними фарбами по білому ґрунту. Зображення ікони Богородиці розміщене на тлі високої розлогої ялини, в нижній частині композиції змальовано краєвид міста Чернігова. Детальний аналіз зображених в іконі архітектурних елементів здійснив А. Адруг [2, с.108–109; 5, с.46–48, 52]. Йому вдалося досить точно датувати ікону, співставивши зображення будівель з історичними відомостями про їх перебудови. На його думку, таку високу точність у деталях будівель міг досягти тільки місцевий майстер, який добре знав місто. Зображення Спаського і Успенського соборів м. Чернігова створюють дві композиційні доміанти нижньої частини ікони, зображені строго фронтально. Помітно, що художник намагався розібратись із перспективним скороченням архітектури міста. Однак у нього вийшла суміш зворотної і прямої перспектив: ракурс вікон часто не співпадає з ракурсом стін, на яких вони розміщені, в одних будівель дальній край ніби скорочується, в інших – навпаки, вивертається. Тому в цілому краєвид ще зберігає іконну умовність. Позаяк, вказані нюанси не зменшують високу мистецьку вартість пам'ятки. Структура живопису – багат шарова, але товщина цих шарів мінімальна. Стовбур ялини написано за допомогою трьох тонів. Спочатку накладено середній тон, він же відіграє роль напівтіні. Потім по центру нанесено світлий тон, а вздовж правого боку – темний, тінювий. Гілки ялини написані напівсухим широким пензлем з шерхатим краєм, імовірно, щетинним. У живописі ікони використано широку градацію відтінків зелених фарб, відмінних як за тоном, так і за теплотою кольору. Для зображення будинків використовувалось від двох до чотирьох приготованих заздалегідь тонів фарб, які накладались по чергово. Місцями спостерігаються живописні ефекти просвічування нижнього шару, який відрізняється за кольором від верхнього. Для зображення церковних бань на брунатний полімент покладено листки сухозлітного срібла, на якому тонкими чорними лініями промальовано шматочки бляхи (іл. 266–268).



Подібну умовність у зображенні реальної будівлі Успенського собору можна простежити на іконі кін. XVII ст. «Св. Антоній і Феодосій Печерські» з березнянського іконостасу, що зберігається у НКПЗ (Ж–1849). Спільні ознаки спостерігаються й у техніці їх виконання.

На іконі «Розп'яття з козаком (Л.Свічкою?)» (кін. XVII ст., И–1 НХМУ) краєвид відіграє важливу концептуальну роль: відділяє світ земний від божественного. Постаць козака зображена на тлі вкритої зеленню гори (земне), натомість саме Розп'яття й пристоячі Богородиця і апостол Іоан – на золотому тлі (божественне). Іконописець від початку роботи не позначив для краєвиду чітких меж, а уточнював їх у процесі роботи, на що вказує фарба зображення гір удаліні, яка вільно заходить на гравійований зигзаг золоченого тла. Фактура мазка виражена досить інтенсивно, вказуючи на наявність у в'язиві олії. Далина і рослини ближнього плану написані одночасно, за один прийом, наближаючись до техніки *alla prima* (іл 263–265). Подібну експресію у зображенні трави спостерігаємо на іконі «Преображення» (1730-ті рр.) із Великосорочинського іконостасу. Спільним для них є розмежування земного і божественного за допомогою прийомів живопису.

Важливу інформацію надає порівняння ікон однієї місцини, але різного часу. Розглянемо ікони апостолів кінця XVII ст. і 1730–1760-х рр. з іконостаса Вознесенської церкви с. Березни (НХМУ). Окрім іконографічних змін іконного тла, пов'язаних зі зміною концепції богословської програми і пластичного вирішення іконостаса [144, с.264–289], відбулись зміни у техніці живопису. Ікони апостолів кін. XVII ст. у верхній частині мають різьблений ман'єристичний орнамент з мотивами «хрящ», «гребені з перлами», у нижній частині розміщено краєвид, написаний олійними фарбами по білому ґрунту. На думку С. Оляніної, він є зображенням «випаленої землі» - земного світу, що переживає свої останні часи [144, с.276]. Художник вибудовує плановість пейзажу за рахунок кольору, демонструє обізнаність із законами світло-повітряної перспективи. Передній план доволі темний за тоном, тепло-

коричневого кольору, написаний мінімум за два підходи: підмальовок і прописування з додаванням незначної кількості білила. Середній план має розбілений ясно-зелений колір. Дальній план – зображення біло-блакитних архітектурних мотивів та пагорбів – написано за один прийом щільно, фактурно і невимушено (іл. 261–262).

Ікони апостолів 1730–1760-х років у верхній частині мають різьблене золочене тло, декороване рослинними орнаментами з мотивами листя аканта і квітів, подібних до стилізованих маків або нарцисів. У нижній частині під ногами апостолів зображено важкі темно-сірі хмари, які, разом з рухом постатей, створюють відчуття драматичного барокового напруження. На полях ікон помітно підмальовок коричневого кольору, нанесений розрідженою фарбою широким пензлем так, що від нього лишилися смужки-сліди. Втім, наразі важко стверджувати, чи це є шар підмальовку або, можливо, імприматури. Адже видимий він лише на полях, а посередині зображення не проглядається через щільність фарбових шарів. Одяг апостолів і хмари малювались паралельно: місцями спостерігаються засягнення шарів фарби одягу на хмари і навпаки.

Цікавими є дві ікони XVIII ст. з цокольного ряду березнянського іконостаса, що перебувають у колекції НХМУ: «Христос і грішниця» (И–255) та «Гріхопадіння» (И–259). Ікона «Христос і грішниця» ще не перебувала на реставрації, а тому становила для нашого дослідження надзвичайну цінність. На її поверхні не було щільного непрозорого шару лаку, який би приховував зображення. За формою іконного щита вона повністю ідентична іконі «Гріхопадіння», що й дало підставу Г.Беліковій ідентифікувати її як частину іконостаса [14]. Ікона виконана олійними фарбами. Відсутність обрамлення дозволило оглянути поля і доволі чітко побачити, що по білому левкасу нанесено суцільну імприматуру. Її ж спостерігаємо і у місцях втрат живопису. Для імприматури використали розріджену коричневу фарбу. Шар тонкий, середньої щільності, з легким просвічуванням ґрунту, спостерігаються сліди від нанесення щетинним пензлем (іл. 290–291). На

іконі «Гріхопадіння» обрамлення перекриває поля ікони для огляду. У межах видимого зображення коричневої імприматури, як на іконі «Христос і грішниця», нами виявлено не було. Але вірогідно, там є імприматура або підмальовок світлішого, вохристого колюору, що проглядається поблизу краю зображення землі у нижній лівій частині ікони, у кракелюрних розривах фарбового шару трохи нижче від зображення єхидни, а також просвічує в тіньових ділянках інкарнату Адама і Єви. Шар основних прописувань доволі пластичний, деякі елементи (наприклад, зображення тварин, пейзаж) виконані, ймовірно, по сирому за один-два прийоми [252] (іл. 286–289).

Життєвою конкретикою відзначаються ікони «Покрова Богородиці», які переповідають подію, що відбулась всередині Влахернського храму. Для прикладу розглянемо три ікони, датовані приблизно одним часом: з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці (1730-ті рр.), з НАІЗ «Чернігів Стародавній», що походить із Новгород-Сіверського (1720-ті рр., Ж–135–3), і з с. Сулимівка, НХМУ (1730-ті рр., И–7). Художники переносять дійових осіб до тогочасного українського храму, інтер'єр якого зображують напрочуд деталізовано і точно. Композиційно площа ікон поділяється на два яруси. У верхньому ярусі на хмарах, в оточенні святих і янголів, зображено Богородицю із розгорнутим омофором у руках. В нижньому – зображено Романа Солодкоспівця, Андрія Юродивого та натовп людей, серед яких можна віднайти конкретні портрети царів, козацької старшини і духовенства. Позаду натовпу, між цими двома ярусами, подано іконостас, техніка виконання якого викликає особливе зацікавлення.

Розглянемо способи зображення цих іконостасів. На сорочинській і новгород-сіверській іконах золото виступає підкладкою для фарбового шару. У новгород-сіверській іконі по золоту нанесено суцільний шар лесувальної коричневої фарби. Далі застосовано прийом гратографії, який ми раніше згадували в контексті техніко-технологічних особливостей зображення одягу. До золотої підкладки у фарбовому шарі продряпано зображення деталей: конструктивних і декоративних елементів, різьбленого декору іконостасу, а

також зображення самих ікон. Зображенню притаманна графічність. Воно виглядає як «негатив»: продряпано контури і тіні, у яких проглядається золото, а освітлені місця лишилися вкриті фарбою (іл. 274–275). На іконі з с. Великі Сорочинці зображений іконостас виконаний методом розпису по золоту коричневою фарбою. Його конструктивні частини місцями вкриті напівпрозорою зеленою фарбою. Ікони у намальованому іконостасі є мініатюрними поліхромними, але цілком довершеними зображеннями і, окрім розміру, не відрізняються від справжніх (іл. 271–273).

Інтер'єр на іконі із с. Сулимівки повністю виконаний олійними фарбами. Художник намагався максимально передати просторовість, тому Богородиця зі святими й іконостас зображені в глибині храму. Золота в інтер'єрі застосовано дуже мало: лише окремі мазки чиненим золотом у деталях іконостаса, які зливаються з мазками олійної фарби. Натомість, у зображеного царя плащ написаний фарбами по золотій підкладці, що сприяє ясному прочитанню силуету і виведенню фігури на передній план (іл. 276–279).

На іконі «Соглядатаї землі Ханаанської» (із с. Сулимівка, 1730-ті рр., И–505, НХМУ) композиція запозичена з гравюри Біблії Піскатора, що було досить розповсюдженим для того часу явищем. Але вирішення в кольорі повністю відображало талант і вміння українського майстра. Плановість побудована із застосуванням світло-повітряної перспективи. У зображенні перистих хмарок, тонких переходів рожево-блакитних кольорів неба виявляється спостережливість художника. Виноградні грона виглядають об'ємно і реалістично. Вони написані дуже тонко по підмальовку теплого кольору, накладанням напівпрозорих шарів олійної фарби, місцями з білильним лесуванням. Такі тонкі колірні нюанси природи можна передати, лише добре вивчивши натуру (іл. 280–282). У зображенні землі простежується використання легкого коричнево-вохристого підмальовку.

Цікавою є ікона «Різдво Христове» (Переяславщина, сер. XVIII ст.?, И–3 НХМУ). Детальні розвідки стосовно її іконографії розкрила у своїй статті

О. Сьомак [212]. Дія відбувається всередині інтер'єру храму [212, с.129]. На таку думку наштовхують аркоподібні прорізи вікон, розміщення Богоматері, Йосифа і Немовляти на сходи́нці-підвищенні, що нагадує солею перед іконостасом, розграфлення стін подібно до храмових розписів. Крізь віконні арки м'яким сяйвом мерехтить золотисте небо, яке виконане, ймовірно, чиненим золотом по синій підкладці. Синій колір підкладки у зображенні неба є унікальним явищем, яке ніде більше нам не зустрічалось (іл. 283–284). Візуальний огляд не виявив на іконі пізніших фарбових нашарувань, але вважаємо, що цей експонат у майбутньому потребує проведення більш ретельних фізико-хімічних досліджень, зокрема, стратиграфічного аналізу фарбового шару у зображенні неба. В одній з віконних арок проглядає краєвид. Три гірки-лещадки є досить архаїчними, ніби відлунням візантійських коренів українського іконопису [212, с.129], але вже видозмінені і мають більш округлі, згладжені форми, вкриті дрібними умовними квіточками (іл. 285). Праворуч розміщена триступінчаста будівля, що нагадує тогочасні дзвіниці [212, с.129]. Її правий край опинився під зображенням колони, що свідчить про авторські уточнення у процесі роботи фарбами.

**Висновки до 3 розділу.** В ході дослідження було виявлено і проаналізовано способи виконання всіх етапів створення зображення на іконах Лівобережної України і Київщини другої половини XVII – першої половини XVIIIст. Для виконання підготовчого малюнка традиційним було використання розрідженої чорної фарби, яку наносили пензлем або пером. Зустрічається як тонкий, лінійний малюнок, що позначає лише головні елементи зображення, так і розкутий, вільний, деталізований, нанесений переривчастими мазками, що позначає межі тіней, деталі волосся тощо. Граф'ю виконували переважно з метою відмежування площин, на яких передбачалось накладання сухозлітних металів. Випадки виконання суцільної розвиненої граф'ї демонструють вплив російського іконопису, у якому на час XVII – XVIII століть подібний спосіб був поширеним.

Застосування спеціальних методів досліджень дало змогу простежити варіації у створенні доличної і личної частин зображення. Виявлено, що у живописній системі іконопису Лівобережної України і Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. широко застосовувались кольорові підмальовки, монохромні тіньові підмальовки, для багатофігурних композицій – імприматури. Технічні прийоми, з одного боку, підпорядковувались живописним завданням, з іншого – відображали вміння майстра-іконописця і вподобання майстерні або школи.

Для другої половини XVII ст. поширеним було використання темперного в'язива у виконанні всього живопису або підмальовку під олійний шар.

Відзначається значне розмаїття живописних прийомів. Один і той самий сюжет міг вирішуватись різними способами. У застосовуваних прийомах простежується як зв'язок із візантійською іконописною системою, так і з західноєвропейським живописом (тогочасним і більш раннім).

Для золочення великих площин (німбів, тла та одягу) використовували сухозлітне золото, срібло і «двійник», покладені на полімент, рідше – на клей. Поширеними прийомами декорування зображень (одягу, тканин, Євангелія) досліджуваного періоду є золочення й сріблення сухозлітними металами на асист та використання золота й срібла як пігменту (чинених). Для другої половини XVII століття більш поширеним було накладання сухозлітних металів на асист, яке продовжувало активно застосовуватись і у XVIII столітті. Застосування чиненого золота і срібла зафіксовано з кінця XVII століття, більш активне їх використання спостерігається у XVIII столітті.

У зображеннях краєвидів простежується відхід від умовності у напрямку ілюзійності й просторовості, опанування законів лінійної і світло-повітряної перспективи, що зближує український іконопис із творами італійського і північного Ренесансу.

## **РОЗДІЛ 4. ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ІКОНОПISY ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ І КИЇВЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII– ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТЬ**

### **4.1 Еволюція ставлення до ікони та її вплив на методологію реставрації**

Ікони, так само як інші твори образотворчого мистецтва, мають подвійну природу і поєднують у собі матеріальну та образну складову [218, с.79; 255, с.36]. Створена людиною у певний історичний час, ікона є відображенням ідей, естетичних уподобань, рівня технологічного розвитку своєї епохи, а отже, сама по собі є історичним документом, втіленим у специфічній матеріальній формі. Однак ставлення до ікони як до пам'ятки культури, з розумінням цінності усіх її складових, сформувалось лише протягом останнього сторіччя.

Будь-який матеріал з плином часу старіє, змінюється, руйнується під впливом навколишнього середовища, зазнає механічних ушкоджень. Тому впродовж століть на пам'ятках мистецтва накопичуються різноманітні нашарування, доповнення і переробки, виконані з метою приховати руйнування і втрати, а також продовжити життя твору в новому історичному та культурному середовищі, пристосувати його до нових художніх смаків та ідеології [20, с.6]. Це пов'язано зі здебільшого утилітарним ставленням до творів мистецтва, коли в збереженні їх первісного стану не бачили необхідності. Ще з давніх часів у церковному середовищі поширеною була практика «поновлення» ікон. Як важливий елемент церковного культу, ікона, насамперед, мала виконувати функцію образу для здійснення молитви. Цінним вважався її сакральний зміст, а отже, зображення мало бути цілісним, зрозумілим для безперешкодного сприйняття глядачем. Образна складова – сюжет, іконографія, символіка форм і кольорів, – переважала за значенням над індивідуальною манерою та стилістикою, і тим паче над матеріалом, з якого ікону виготовлено. Корені цього явища сягають давніх часів

іконоборництва. Аргументом на користь іконошанування було те, що віряни, на противагу язичникам-ідолопоклонцям, звертаються у молитві не до матеріалу – дошки та фарб, а до першообразу – безпосередньо до Бога або святих, чиє зображення споглядають. Відтак, упродовж віків збереження живопису ікони та всіх її матеріальних складових у автентичному стані не було пріоритетним. Ікони з пошкодженнями фарбового шару або потемнілою оліфою могли бути спалені або, в кращому випадку, «поновлені». Поновлення можна вважати давнім методом реставрації, що відноситься до її донаукового періоду.

Російський дослідник А. Альошин, вивчаючи історію реставрації олійного живопису, зазначає, що загалом до XVIII ст. у Європі ще не існувало поняття «реставрація», пов'язаного зі збереженням пам'ятки як історико-художнього документа. Тому уявлення про збереження авторського живопису відрізнялись від сучасного розуміння цього завдання. Художник просто перемальовував картину частково або повністю, виправляючи на свій розсуд авторський живопис. Іноді він ставив навіть свій підпис, як це зробив Б. Гоццолі на стінних розписах Ліппо Меммі, або домальовував нові деталі, як Ян ван Скорель і Л.Блондель у 1550 р. на «Містичному агнці» Яна ван Ейка [8, с.13]. Стан речей на теренах України нічим не відрізнявся. На деяких пам'ятках українського іконопису також можна побачити написи, які свідчили про автора і дату поновлення. Наприклад, на іконі «Христос» першої половини XVII століття (І-76 ВКМ), що походить із смт. Локачі і належить майстру «Іконописцю 1630 р.» на планках, що утворюють раму, і на звороті ікони вміщено написи про поновлення у 1749 р. бабою Симчихою, і вдруге – у 1913 р. І.Т. Франкевичем [29, с.48–49]. Однак більшість поновлень є анонімними, як, власне, й самі твори іконопису.

З давніх часів аж до XIX ст. практика поновлення була панівною. Як зауважив Ю. Бобров, спершу це був спосіб підтримання цілісності ікони задля функціонування її у системі культу. У кінці XVII ст. і особливо у XVIII і XIX століттях, зі зміною світогляду, естетичних уподобань і утвердженням



нових художніх норм, давні пам'ятки зазнавали більш радикальних змін з метою виправлення «недоліків» середньовічного живопису [20, с.10–25].

Настанови з відновлення пошкоджених ікон можна віднайти у давніх трактатах, наприклад рукописі Теофіла (X–XI ст.), вже згадуваній «Єрмінії» Діонісія Фурноаграфіота (XVIII ст.) та деяких іконописних правильниках. Серед них є поради із закріплення здутин левкасу гарячим риб'ячим клеєм з подальшим притисканням каменем або брусом, просочення клеєм сильно пошкодженої жуком-деревогризом частини дошки, що стали прототипом сучасних класичних методик реставрації. Для видалення потемнілої оліфи пропонувались доволі агресивні методи, які включали обробку поверхні лугом, зішкрябання ножом та ін., що нерідко призводило до пошкодження живопису. Наостанок, слід було прокрити фарбами зображення, аби його «поновити», і нанести шар оліфи.

Існувало кілька способів поновлення: 1) випадки ґрунту заповнювались новим, після чого поверхню частково або повністю прописували новими фарбами по старій оліфі; 2) на поверхню старого живопису наносили новий левкас, причому сюжет і композиція нового живопису могли відрізнятися від попереднього; 3) здуття левкасу вирізали ножом, поверхню жорстко промивали від потемнілої оліфи, після чого поновлювали безпосередньо по залишках старого живопису.

Ставлення до ікони почало змінюватись, відтоді як вона опинилась об'єктом для наукового вивчення. Приблизно з середини XVIII ст., з розвитком археології, приходить розуміння цінності старовинного, авторського шару, виникає бажання визначити первісний зміст, функцію і вигляд пам'ятки. Відносно іконопису інтерес до первісних зображень виникає у XIX ст. на хвилі загальноєвропейського захоплення мистецтвом середньовіччя. Найбільше дослідників цікавили історико-іконографічний бік розвитку іконопису, встановлення первісних іконографічних типів, що призвело до формування нового уявлення про ікону як пам'ятку церковної археології. Виведення ікони з сакрального поля храму і перенесення її у

простір приватної колекції чи церковно-археологічного музею сприяли відведенню на дальній план її утилітарного призначення як молитовного образу, що сприяло поступовому формуванню наукового погляду.

Традиційні прийоми поновлення суперечили новому сприйняттю ікони як об'єкта дослідження. Тож від середини ХІХ століття у середовищі наукової інтелігенції спостерігаються дискусії і пошуки прийнятних шляхів здійснення реставрації<sup>34</sup>. На теренах Російської імперії засновником першої концепції наукової реставрації пам'яток давнього живопису, що відповідала історико-іконографічному методу дослідження, був І. Сахаров. Головною метою було відновлення первісного живопису шляхом розкриття ікони від перемальовань і надання їй такого вигляду, який вона мала одразу після створення. Сахаров вперше означив зміст реставрації: 1. Укріплення; 2. Знімання старої оліфи і видалення домальовок – як необхідний і обов'язковий момент реставрації; 3. Реставраційне доповнення живопису мало бути зроблене виключно в межах втрат. Стосовно останнього пункту, на розсуд реставратора залишався метод виконання доповнень: умовне відтворення кольору і форми або реконструкція в стилі давнього автора [20, с.26–29]. Однак на практиці бажання відтворити первісний вигляд пам'ятки призводило до необґрунтованих суб'єктивних реконструкцій заради уявної чистоти стилю та іконографічного типу, що певною мірою фальсифікувало твір іконопису і заважало його об'єктивному вивченню. За висловом Ю. Боброва, фактично стверджувалась рівноцінність давнього оригіналу і його стилізованої копії [20, с.32].

Цей суперечливий період можна означити як час розчищення і реконструкцій, оскільки саме за такою схемою переважно відбувалась реставрація: твір розчищали від пізніх нашарувань, копіювали, а потім домальовували в місцях втрат, і нерідко збережені частини оригіналу надалі не проглядались. Серед позитивних нововведень того часу було

---

<sup>34</sup> Детально цей процес описаний у книзі Ю. Боброва «История реставрации древнерусской живописи» [20].

впровадження ведення протоколів, перенесення малюнків на кальку і копіювання, фотографування в процесі реставрації.

На поч. ХХ ст. в іконописній спадщині, окрім іконографічної, починають бачити власне художню цінність. Показовим прикладом можна вважати вихід у світ праці О. Грищенка «Руська ікона як мистецтво живопису» (1917 р.) [52], у якій він критично відгукнувся про вивчення лише іконографічних схем давніх ікон і закликав звернути увагу й на художню частину – колорит, форму, композицію, декорування, живописно-пластичний задум. Крім того, за висловом О. Грищенка, ікона – не лише стильна прикраса храму, а споглядання образів тогочасної людини, втілення свідомості художника [52, с.38]. Різкій критиці було піддано й підхід у проведенні реставраційних робіт, направлених зберегти чистоту і ясність іконографічно-літературну, але не живописно-художню, що призводило до усе тих же поновлень, але під гаслом науковості [52, с.19-20]. Крім того, у ХІХ столітті ще не були розроблені адекватні методики розкриття живопису. Часто розчищення проводилось жорстко, неправильно підібраними розчинниками, тому нерідко разом із потемнілим покриттям змивались тонкі верхні лесувальні шари живопису [223, с.163]. Тож поступово вчені приходять до висновку, що не можна після розкриття домальовувати зображення і силоміць намагатись надати йому первісний вигляд. На перший план виходить збереження пам'ятки, а дискусії і пошуки оптимальної методології реставрації продовжились.

У другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. у Російській імперії важливу роль у розвитку теорії реставрації та у розробці наукової методології розкриття творів живопису мала діяльність Імператорської Археологічної комісії (ІАК) та інших товариств з охорони пам'яток. Багатьма реставраційними роботами, що проводилися ІАК, керував академік архітектури П. Покришкін. Він сформулював основні вимоги до реставрації ікон, обов'язковою умовою стало ведення технічної документації, де фіксувався кожний крок реставратора. Норми наукової реставрації, висунуті

Археологічною комісією, були підтримані на XV археологічному з'їзді (1911 р.), де було розвинуто концепцію Покришкіна, запропоновано не вдаватися до поновлення та обмежитись лише укріпленням, розчищенням та закриттям білих плям нейтральним тоном, замість стилізованого розпису виконувати умовне доповнення втрат. На перше місце вийшли проблеми збереження і консервації пам'яток. Сутність реставрації стали вбачати в тому, щоб після реставрації твір лишався твором даного художника, а не ставав продуктом творчості реставратора на тему первісного вигляду пам'ятки. У 1915 р. вийшла друком стаття П. Покришкіна «Короткі поради з питань ремонту пам'яток старовини і мистецтва» [159], центральною ідеєю якої поставала недоторканність стародавнього живопису. Наголошувалось, що реставрації має передувати вивчення пам'ятки: виконання обмірів, креслень, фотографій, описів, а сам процес реставрації – супроводжуватись детальною технічною документацією. Було вказано, що пізніші нашарування варто видаляти з живопису лише тоді, коли вони шкодять пам'ятці у технічному, науковому чи художньому значенні; розкриття мало проводитись пошарово до «первісної оліфи» (тобто авторського покриття), а відкритий живопис заборонялось виправляти, втрати слід відновлювати у стилістиці і загальній тональності іконопису з обов'язковим розмежуванням автентичних і доповнених реставратором частин; реставраційні матеріали за можливості мали бути ідентичні матеріалам оригіналу [20, с.52–53; 159].

У XX столітті усвідомлення цінності ікони у всіх її аспектах остаточно утверджується як основа для її наукової реставрації<sup>35</sup>. Образна частина пам'ятки усвідомлюється як невіддільна від матеріальної, а сама пам'ятка – як унікальний і неповторний авторський витвір. Формування професійних шкіл реставрації, як у Росії, так і в Україні, сприяло виробленню основних принципів і норм наукової реставрації. Головну ідею висловив у 1926 р. завідувач реставраційною майстернею Державного Російського музею

---

<sup>35</sup> На жаль, крім сформованого музейного наукового напрямку реставрації, у церковних колах і приватних колекціях подекуди й нині трапляються випадки поновительства.

(м. Ленінград) М. Околович: «Пам'ятка мистецтва, яким би фрагментарним не був її стан, зберігається як фрагмент, і завданням реставрації є лише припинення подальшого руйнування пам'ятки» (цит. за Тимченко Т. [223, с.163]). Отже, обов'язковим видом реставраційних робіт стала консервація. Довкола інших питань, – як то розкриття від перемальовань, видалення потемнілого покривного шару, способи реставраційного доповнення в межах втрат, – продовжувались пошуки. Впродовж цього часу було розроблено і втілено низку реставраційних концепцій. Основні з них: 1. повна відмова від будь-яких реставраційних доповнень і обмеження лише консервацією та розкриттям; 2. метод тонування так званим нейтральним тоном; 3. метод доповнення втрат живопису шляхом збереження в тих місцях, де авторський живопис не зберігся, фрагментів пізніх реставраційних вставок (метод фрагментаризації перемалювань); 4. виконання тонування світліше за тоном, залишаючи «демаркаційну лінію» між оригіналом і відновленим фрагментом. Зазначені методи продовжують паралельно застосовуватись і дотепер, кожен з них у конкретному випадку знаходить своє обґрунтування.

Т. Тимченко, досліджуючи історію реставрації в Україні, зазначає, що в українській музейній реставрації у 1920-ті роки відбувалися схожі з російськими процеси – йшло формування принципів розкриття, вироблення оптимальних методик. Видатний український реставратор того часу М.І. Касперович впроваджував принципи розкриття, проголошені П. Покришкіним. М. Касперович працював у першому на теренах радянської України музейному реставраційному закладі – Реставраційній майстерні Музею культур та побуту, заснованій у травні 1924 р. на території Києво-Печерської лаври. До стародавніх ікон М. Касперович застосовував принципи пошарового розчищення. Про це свідчать матеріали з реставрації ікони «Богоматір Ігорівська», виконаної в серпні–жовтні 1924 року. Ікона була розкрита до первісного шару оліфи, який не був повністю видалений, а лише потоншений. Перебуваючи 1925 р. на стажуванні у М. Околовича у

Державному Російському музеї (м. Ленінград), очевидно, також опановував методики пошарових розчинок від перемалювань [220, с.48–71].

На розуміння складної проблематики процесу розкриття від перемалювань вказують документи про реставраційну діяльність Національного Музею у Львові у 1920–1930-ті роки. Зокрема, реставратор музею Я. Музика у своїй статті 1932 року висловлювала міркування стосовно пріоритету найдавніших шарів живопису, а також щодо таких випадків, коли пізніші перемалювання мають власну цінність і можуть бути залишені на тих місцях, де втрачений авторський живопис (згаданий вище метод фрагментаризації) [222, с.103–104].

У процесі розкриття давнього живопису від перемалювань, останні знищуються. У більшості випадків більш давній шар визнається ціннішим, однак нерідко й більш пізній має власну історичну й мистецьку вартість. Метод фрагментаризації, хоча й передбачає збереження певної частини перемалювань, однак не дає можливості зберегти їх у повному обсязі як окремий твір. Єдиним способом, що дозволяє зберегти весь шар перемалювань і при цьому розкрити первісний живопис, є відшарування записів з перенесенням їх на нову основу. У Росії перші експерименти були проведені вже в 1920-х роках [20]. Однак надзвичайна складність і ризикованість процесу зумовила дуже повільний розвиток у цьому напрямку. Розробки методів розшарування тривають і досі, тому в Україні вони поки що не набули широкого розповсюдження.

До певної міри альтернативним методом є умовне або віртуальне розкриття нижнього первісного шару: його дослідження неруйнівними методами (такими як рентгенівські промені), яких сучасний рівень розвитку науки пропонує багато. Про бажаність такого методу розкриття пише В. Цитович [255, с.43–44].

На сьогоднішній день найвищою цінністю будь-якої пам'ятки, і, зокрема, ікони, визнано її автентичність. Прописування, перемальовування та довільні реконструкції втрачених фрагментів неприпустимі. Тому сучасні

реставраційні методики спрямовані на виявлення автентичних первісних частин та їх збереження, разом із історично цінними пізнішими нашаруваннями. До пам'яток застосовується диференційований підхід, для кожного випадку підбирається індивідуальна програма. Реставрація супроводжується дослідженнями, обов'язково ведеться документування всіх процесів.

Підбиваючи підсумок, можна виділити такі етапи еволюції поглядів на пам'ятки іконопису і методології їх реставрації:

1. Період поновлення іконопису. Нехтування первісним, авторським шаром.

2. Період розчищень і реконструкцій. Інтерес до первісних іконографічних схем, видалення пізніх нашарувань та намагання відтворити ймовірний первісний, цілісний вигляд.

3. Період усвідомлення цінності усіх аспектів автентичного іконопису. Формування наукової реставрації. Пошуки оптимальних шляхів реставрації і розробка нових методів, серед яких – фрагментаризація, розшарування, умовне розкриття та ін.

## **4.2 Пошкодження творів іконопису**

Перш ніж перейти до розгляду методик консервації, варто розглянути основні види пошкоджень іконопису й причини їх виникнення. Найпершою з причин є технологічні особливості твору: кожний вид матеріалу у багат шаровій структурі ікони має схильність до природного старіння і з часом зазнає змін своїх оптичних, фізичних, геометричних та інших характеристик. Каталізатором цих процесів є вплив зовнішнього середовища, у якому перебуває ікона. Важливими факторами тут є температура, вологість, освітленість, забрудненість повітря хімічними сполуками чи мікроорганізмами. Саме тому останніми роками усе більше уваги приділяється превентивній консервації, метою якої є створення оптимальних умов для збереження і стабільного існування пам'ятки. Як відомо з історії, в

часи атеїстичної пропаганди та радянського панування в Україні, велика кількість церков були знищені або перетворені на різноманітні склади чи пристосовані для установ іншого призначення. Ті ікони, яким не пощастило одразу потрапити до музейних фондів, часто зберігались в умовах, дуже далеких від належних. Та й нині не всі музеї можуть похвалитися належно обладнаними приміщеннями для зберігання. Тому твори, які потрапляють на реставрацію, у багатьох випадках перебувають в аварійному стані.

Більшість ікон Лівобережної України та Київщини у XVII–XVIII століттях були написані на дерев'яній основі. Деревина має пористу волокнисту структуру, їй властива гідрофільність – здатність всотувати вологу із навколишнього середовища у період підвищеної вологості й випаровувати її в часи зниженої вологості повітря. Ці процеси відображаються відповідно набуханням і всиханням деревини. Внаслідок всихання вона може зменшуватись у поперечному напрямку на 5–6% від початкового лінійного розміру [242, с.51]. З цим пов'язане утворення таких пошкоджень, як розтріскування, утворення шпарин, випадіння сучків, розходження дощок по клейовому шву у місці стику, випадіння шпуг та дерев'яних вставок («ластівчаний хвіст» і «карасиків»). Також із цим явищем пов'язане короблення деревини, оскільки лицевий бік твору перебуває у закритому стані під нашаруваннями ґрунту, фарб, покривного шару, а тильний і торці – часто лишаються відкритими, тому вологообмін з цих боків відбувається інтенсивніше [242, с.51–52]. Всі ці руйнування є наслідком природних процесів, і тому в тій чи іншій мірі, залежно від умов зберігання, притаманні абсолютно всім іконам на дерев'яній основі.

Серед недоліків металевих основ є схильність до утворення корозії; слабкий зв'язок гладкої поверхні металу із ґрунтом і фарбовим шаром; здатність розширюватись і стискатись від зміни температурного режиму. Це призводить до утворення мікротріщин ґрунту й живопису, крізь які потрапляє водяна пара і спричиняє утворення нових ділянок корозії [117, с.155–157].



Хоча основи з полотна нечасто зустрічаються в українському іконописі цього періоду, втім, варто згадати й про них. Полотно також реагує на зміни температурно-вологісного режиму, від чого можуть утворюватись провисання і деформації.

Зміни, що відбуваються з основою, спричиняють зміни й у інших технологічних шарах твору. На місцях розходження дощок часто спостерігаються відставання і розриви паволоки з полотна або рослинних волокон. Тріщини основи автоматично утворюють тріщини ґрунту, фарбового і покривного шару. У результаті неоднакового реагування основи, ґрунту й фарбового шару на зміни у навколишньому середовищі, поверхня твору вкривається сіткою кракелюрів (тріщин), крізь які ще більш інтенсивно відбувається вологообмін із навколишнім середовищем. З часом утворюються відшарування й здутини левкасу і, як наслідок, – його осипи й втрати. На якості левкасу і його довговічність впливає технологія приготування: співвідношення кількості розчину клею і його концентрації до кількості крейди, ретельність розмішування, спосіб і товщина нанесення шарів. Якщо кількість і концентрація клею недостатні, то часточки крейди будуть погано сполучені між собою і левкас буде рихлий, неміцний, може спостерігатись так званий ефект «крейдування» – порошоківання поверхні. Надмірна концентрація клею, навпаки, створить підвищену напруженість всередині шару внаслідок його усадки, що призведе до розтріскування.

Ікони часто зазнають пошкодження біоорганізмами. Підвищена вологість, перепади температури, утворення конденсату, замокання сприяють ураженню грибами-мікроміцетами і бактеріями, які особливо згубно впливають на стан левкасу і фарбового шару: сприяють деструкції і порушенню зв'язку із основою. Серйозних проблем деревині завдають жуки-деревогризи. Їх личинки харчуються деревиною, вигризають всередині дошки ходи, а на кінцевій стадії свого розвитку, для вильоту жуків назовні, прогризають у деревині отвори. Деструктована деревина має порохоподібний вигляд, від чого основа втрачає свою міцність, стає крихкою і ламкою. Саме з

такою проблемою довелося зіштовхнутись під час реставрації ікони «Богоматері Єлецької» (1690-ті рр., Єлецький монастир, м.Чернігів) у 2017–2019 рр. художницею-реставраторкою вищої кваліфікації Л. Михайловською. Під час попереднього обстеження ікони працівниками ННДРЦУ у 2017 р. на зворотному боці було виявлено незначну кількість льотних отворів жука-деревогриза, а також шпаклювання шпарин і місць втрат деревини сумішшю клею з дрібною тирсою, виконані під час попередніх реставрацій 1950-х і 1980-х років. У цілому стан основи здавався задовільним, хоч відзначались розтріскування на межі деревини і реставраційних шпаклювань. Однак під час нової реставрації виникли складнощі з відновленням зв'язку між основою і левкасом. Після видалення вставок ґрунту і шпаклювань від попередніх реставраційних втручань, виявились значні обсяги пошкодження дошки жуком-деревогризом, що й стало на заваді відновлення зв'язку між основою і ґрунтом. Лише після укріплення деструктованої деревини вдалося закріпити на її поверхні ділянки відшарованого левкасу [398].

Низку особливостей, що впливають на стан твору, мають матеріали фарбового і покривного шарів. Фарби під дією сонячного світла можуть вицвітати. Особливо до цього схильні пігменти органічного походження [103, с.117; 198, с.13–14, 46]. Разом з тим, недостатнє освітлення сприяє потемнінню і пожовтінню олійно-лакових плівок і олії як в'язива фарб, що впливає на колорит твору [217, с.328]. Надмірна кількість олії в якості в'язива або пришвидшене висихання спричиняють утворення зморщень фарбового шару. Подібним за принципом утворення є так зване згриблення товстого шару оліфи. [164, с.205–206]. Покривний шар із яєчного білка, яким іноді користувались майстри України та Білорусі, не жовтіє, як олійний, але деструктується, внаслідок чого втрачає прозорість і набуває сірого відтінку [242, с.47].

Нерівномірне висихання верхніх і нижніх шарів олійних фарб, а також неоднакова швидкість висихання різних пігментів, змішаних з олійним в'язивом, сприяє утворенню кракелюрів і розривів, так званого «пливучого

кракелюру» [164, с.205]. Його утворення також є характерним при використанні пігменту під назвою асфальт (бітум), особливо коли він опиняється у нижніх шарах живопису [198, с.55–56; 230, с.113–114]. На деяких іконах Лівобережної України спостерігається подібний пливучий кракелюр у тінювих місцях, на ділянках коричневого кольору. Тож ми припускаємо, що причиною могло бути застосування цього пігменту або нанесення наступного шару фарб по не до кінця висушеному попередньому. Для прикладу можна навести ікону «Собор Архангела Михаїла» з с. Березни (І–2357 НКПШЗ) – у тінювих ділянках волосся архангелів спостерігаються досить інтенсивні розриви фарбового шару. Багато ділянок із таким кракелюром присутні на іконі «Собор Преподобних Отців Печерських» (НХМУ), а крізь утворені прогалини проглядається імприматура.

Незворотні деструктивні процеси у фарбовому шарі можуть бути спричинені дією хімічних речовин. Відомо, що свинцеві і мідні фарби, як наприклад, свинцеве білило, масикот, яр-мідянка та ін., якщо вони не захищені лаковим покриттям або достатньою кількістю в'язива, під дією сірковмісних сполук із забрудненого повітря можуть чорніти [198, с.13, 22]. Ультрамарин під дією кислот втрачає свій колір, стає сірим і каламутним (так звана «ультрамаринова хвороба») [198, с.50]. Запобігти утворенню згаданих ефектів можуть допомогти покриття ікони захисним шаром і зберігання у приміщенні, оснащеному системою клімат-контролю та очищення повітря.

Однак трапляються зміни кольору фарб, спричинені діями людини. Наприклад, у 2015 році на реставрацію до ННДРЦУ потрапила ікона «Успіння Богородиці» (XVIII ст. під записом 1807 р., НХМУ, ХП–241). Поверхня фарбового шару місцями мала побіління, особливо сильно виражене на ділянках блакитного кольору. В ході реставраційного дослідження із застосуванням мікроскопа МБС–10 було виявлено, що побіління локалізується вздовж мікротріщин кракелюра. Цей ефект проявився внаслідок деструкції всередині фарбового шару і регенерації не піддається. За висновком фізико-хімічних досліджень, блакитний колір був

утворений змішуванням свинцевого білила із берлінською лазур'ю. Оскільки однією із властивостей берлінської лазури є знебарвлення під дією лугів, було висловлено припущення про застосування агресивних лужних речовин (мийних засобів для видалення забруднень з поверхні живопису або силікатного клею для підклеювання паволоки) під час попередньої реставрації [243].

Ще однією з причин пошкоджень є вплив високих температур: нагрівання від тривалого потрапляння прямих сонячних променів, опіки від розташованих надто близько свічок, а також під час пожежі. Результат варіюється від утворення на поверхні фарбового та покривного шару рельєфних пухирців, схожих на закипання, до обвуглення і втрати частини твору внаслідок згоряння матеріалів. На іконі «Апостол Андрій» кін. XVII ст., що походить із Вознесенської церкви с. Березни (И-175 НХМУ) і нині перебуває на реставрації у ННДРЦУ, на поверхні спостерігаються дрібні пухирці, утворені, як ми припускаємо, від дії високих температур. Поверхня також вкрита брудно-кіптявими нашаруваннями. Окрім того, місцями спостерігаються подряпини, неначе від спроб видалити пухирці фарби і вирівняти таким чином поверхню. Однак ці дії призвели лише до ще більшого пошкодження.

Ікони в процесі побутування зазнають механічних втрат: сколів країв деревини, подряпин, потертостей, пошкоджень від кріплення шат. Для розміщення ікони у новій рамі, кіоті або іншому іконостасі, частину основи по краях нерідко обрізали, змінюючи не лише розміри, але й абрис (приміром, з прямокутного – на восьмикутний).

Подряпини фарбового шару, потертості, ділянки із частково змитою фарбою, замалювання «недоліків» ікони (втрат живопису, опіків від свічок тощо) або й повне перекриття автентичного живопису новим нерідко є наслідком непрофесійного реставраційного втручання або поновлення.

Для ікон Лівобережної України та Київщини XVII–XVIII ст. характерний доволі товстий, щільний крейдяний левкас. Часто помітний

крупний жорсткий кракелюр ґрунтового походження, інтенсивно виражений у горизонтальному напрямку, як наприклад, на іконах з березнянського іконостасу. Жорсткий кракелюр може свідчити про значну кількість клею в левкасі [242, с.55]. За відсутності біоуражень і слідів замокань, ґрунт досить стійкий. Найчастіше втрати мають чіткі краї і утворюються до основи. У порівнянні з іконами Волині, процес відновлення зв'язку між основою і ґрунтом відбувається більш успішно. Волинські ікони часто мають більш пухкий левкас, який дуже реагує на вологу: сильно набухає і легко розмивається водою, розшаровується, крейдується, складно укріплюється.

Причини відмінностей якості ґрунтів на волинських іконах та іконах з Лівобережжя досі до кінця не з'ясовані. Можна припустити використання відмінних пропорцій клею для приготування левкасу – на Волині виготовляли більш слабкі розчини, ніж на Лівобережжі, а також більш вологі кліматичні умови, що сприяють зараженню бактеріями і грибами. Також українські реставратори давно висловлюють міркування, що причиною можуть бути особливості місцевих покладів крейди. У 2001 р. Ю. Братушко та С. Люльєвою була запропонована палеонтологічна ідентифікація крейдяних левкасів як одна із експертних ознак Волинського іконопису [26]. Ними було досліджено двадцять ікон XVII–XVIII ст. волинської іконописної школи з Волинського краєзнавчого музею, Рівненського краєзнавчого музею і Львівської картинної галереї. У складі крейдяних левкасів було виявлено тридцять видів кокколітів – залишків морських одноклітинних водоростей. Однак стосовно іконопису Лівобережжя й Київщини нам такі дослідження невідомі. Як і невідомі дослідження впливу кокколітів та якості крейди, і, відповідно, ґрунтів. У наступні майже двадцять років подібні дослідження, які б підтвердили або спростували ефективність запропонованого методу, в Україні не проводились.

Підбиваючи підсумок, можна стверджувати наступне:

1) Найбільш вразливими у структурі твору є місця на межі різних елементів і матеріалів: на стиках дощок іконного щита, основи і ґрунту,

металу і фарбового шару, фарбових шарів із різним в'язивом. Неоднакова реакція матеріалів на зміни у навколишньому середовищі призводить до ослаблення зв'язку між ними;

2) Неприятливі умови зберігання пришвидшують руйнацію творів, сприяють зараженню біошкідниками;

3) Ряд пошкоджень і видозмін твору відбувається внаслідок діяльності людини.

### **4.3 Методики консервації**

Етап консервації має за мету призупинити на якомога довший час руйнацію твору. Раніше ми вже згадували, що консервацію поділяють на превентивну, спрямовану на створення оптимальних умов для збереження пам'ятки, і оперативну (або інтервенційну), що передбачає втручання у структуру пам'ятки. Згідно з інструкцією зі зберігання пам'яток Музейного фонду України, твори іконопису слід зберігати у чистому вентилярованому приміщенні за температури 18–20°C, відносній вологості повітря 50%. Допустимим діапазоном повітряних параметрів у музейних приміщеннях при комплексному зберіганні є: температура повітря 15–24°C, відносна вологість – 40–65%. Нижня межа діапазону відносної вологості повітря менше ніж 40 % призводить до зневоднення матеріалу, його деструкції та прискореного старіння. Верхня межа – 65% – є сприятливою для розвитку мікроорганізмів [85]. Окрім того, індивідуальні техніко-технологічні особливості твору або стан його збереженості іноді можуть вимагати особливих умов зберігання.

Досить складно досягти необхідних умов для ікон, що зберігаються у діючих храмах. Твори, які пройшли реставрацію, зазвичай є дуже чутливими до змін у навколишньому середовищі, і навіть незначне відхилення від оптимальних умов зберігання може нівелювати працю реставратора і спричинити появу рецидивів. Тому, наприклад, ікону Єлецької Богоматері (1690-і рр.), що зберігається у Чернігівському Свято-Успенському Єлецькому монастирі, після останньої реставрації було вміщено у спеціально

виготовлений фахівцями ННДРЦУ кіот. Таким чином, утворений всередині кіоту мікроклімат убезпечить ікону від різких коливань температури й вологості, а скляна передня стінка – від контакту з людьми, а отже, від різноманітних механічних пошкоджень. Однак не всі твори можливо розмістити у кіотах. Особливо це стосується іконостасних комплексів, як наприклад, у діючій Спасо-Преображенській церкві с. Великі Сорочинці. Тому проблема нормалізації кліматичних умов у культових спорудах є надзвичайно актуальною.

До інтервенційної консервації вдаються тоді, коли стан пам'ятки є нестабільним, зв'язки між шарами порушено та існує загроза утворення втрат. Інтервенційна консервація включає в себе такі процеси, як дезінфекція та дезінсекція, укріплення деструктованого ґрунту і деревини, відновлення зв'язку між основою, ґрунтом і фарбовим шаром, видалення поверхневих забруднень, які несуть небезпеку зараження або вже є осередком ураження грибами-мікроміцетами. Її завданням є забезпечення максимально можливої збереженості пам'ятки і зворотності консерваційного втручання, з урахуванням можливих консерваційних дій у майбутньому [255, с.42].

Як зазначає В. Цитович, консервація є найбільш небезпечним етапом реставрації [255, с.42]. Хоча однією з вимог сучасної реставрації є реверсивність (зворотність) застосованих матеріалів і методів, тобто можливість їх видалення і повернення пам'ятки до попереднього стану без завдання їй шкоди, втім, ця вимога є досить умовною, адже речовини, якими було просочено ґрунт або деревину, згодом буде неможливо видалити з їх структури. Неправильно підібрані методика консервації, реставраційний матеріал чи його концентрація можуть стати «бомбою сповільненої дії», руйнівні наслідки якої проявляться через деякий час, а ліквідувати їх буде неможливо. Один з таких випадків описала у своїй статті О. Лелекова [102]. Внаслідок надмірної кількості укріплень адгезивами високої концентрації, зростання фізичних напружень всередині ґрунтових і фарбових шарів ікони зумовило постійну появу нових розтріскувань, здутин і лущень. Пам'ятка

стала хронічно неукріпленою, ґрунт – жорстким і нерівним, що ускладнило подальше розкриття.

Класичною методикою у вітчизняній практиці для укріплення деструктованого ґрунту і відновлення його зв'язку із основою та фарбовим шаром на творах українського іконопису є застосування розчинів натуральних глютинових (колагенових) клеїв. Надання переваги саме глютиновим клеям в якості адгезивів і консолідантів для реставрації іконопису пояснюється їх подібністю до авторського в'язива. Найчастіше у радянський період це був осетровий клей. Останніми роками збільшилось використання кролячого клею, що є різновидом міздряного. З одного боку, це пов'язано з пропозиціями ринку, адже і кролячий, і осетровий клеї в Україні не виробляються і є імпортованими товарами. З іншого, дослідження демонструють переваги міздряного клею, який має більшу еластичність плівки, ніж осетровий [76; 101, с. 42–43; 119, с.34–35].

І. Марченко, дослідивши історію застосування деяких тваринних клеїв [119], вказує, що вперше для реставрації іконопису рыб'ячий клей був рекомендований ще у XIX ст. Н. Сахаровим як найбільш автентичний. Він вважав, що у давнину іконописці для приготування левкасу використовували саме його як найбільш чистий і міцний, натомість зневажливо відгукнувся про міздряний клей. І.Марченко зазначає, що невідомо, на основі яких джерел Сахаров зробив такі висновки, але його думку підтримали І. Забелін та Д. Ровінський, чий авторитет у наукових колах сприяв її загальному визнанню. Тож на початку XX ст. рыб'ячий клей став регулярно використовуватись для реставрації творів на дерев'яній та полотняній основі і ап'іорі вважався найкращим адгезивом. І лише у 80-х роках XX ст. у давніх писемних джерелах було виявлено, що осетровий клей застосовувався для робіт із деревом, натомість для живописних обирали міздряний [51, с.90; 101, с.42; 119, с.32]. Раніше у Розділі 2 ми вже згадували, що дослідження українських архівних джерел також вказують на використання для



приготування левкасу в українському іконописі XVII–XVIII ст. клею зі шкір тварин, тобто міздряного [181, с.123].

Іноді в реставраційній документації зустрічається ще один вид колагенового клею – желатин, яким користувались за відсутності осетрового. Однак відомо, що желатинові клейові плівки більш крихкі, тому його використання у реставрації небажане.

Дослідники відзначають, що у 1940–60-ті роки, враховуючи погані на той час умови зберігання у більшості музеїв СРСР, реставратори використовували клеї високої концентрації – до 20%, сподіваючись, що посилення міцності забезпечить стабільний стан пам'ятки на довший період часу [102, с.108; 119, с.34; 237, с.21; 255, с.42;]. Інформація, отримана нами з реставраційної документації, підтверджує факт того, що в Україні у 1960-х роках спостерігались подібні тенденції. Концентрація осетрового клею для закріплення левкасу і фарбового шару подекуди сягала 15–30% [359; 362; 374]. На той час уже було відомо про жорсткість клейових плівок осетрового клею, тому в якості пластифікатора у клейовий розчин додавали мед. Однак згодом стали проявлятися негативні наслідки подібних укріплень. Тому вже на початку 1970-х рр. ситуація радикально змінилась: робочі концентрації осетрового клею становили 2–8%, у окремих випадках для підклеювання паволоки і ґрунту до основи – до 10% [370; 371; 373]. Наприклад, ікона «Апостоли Матфей і Петро» 1730–1760-х рр. з Березнянського іконостасу (И–267 НХМУ) була реставрована на базі НХМУ у 1970–1972 рр. Окрім музейних реставраторів, у роботі брав участь відомий російський реставратор М. Перцев. На іконі відзначався крупносітчастий кракелюр з піднятими краями, місцеві порушення зв'язку між основою і левкасом. Закріплення проводилось локально, 5% риб'ячим клеєм. Для іншої ікони «Апостоли Іуда-Фадей та Яків Алфеїв» цього ж іконостасного комплексу і часу (1730–1760-х рр., И–177), що також реставрувалась протягом 1970–1972 рр., було застосовано розчин теплого риб'ячого клею (40°C) у концентраціях від 2%, поступово збільшуючи до 8%. До сьогодні українські

реставратори використовують 2–5% розчин осетрового клею для просочення деструктованого левкасу, відновлення зв'язку із фарбовим шаром (відкритим методом і з накладанням укріплювальної заклейки). Для відновлення зв'язку між основою і левкасом методом ін'єктування під левкас підводиться 7–8% клей, іноді, залежно від стану твору, – 10%. В разі застосування міздрового або кролячого клею, концентрація приблизно на 2% підвищується, враховуючи їх дещо слабші адгезійні властивості у порівнянні з осетровим.

Слід зазначити, що при виконанні консерваційних заходів необхідно враховувати технологічні особливості кожного твору. Адже українська ікона другої пол. XVII – першої половини XVIII ст. може мати нестійкі до змивання шари фарби, як наприклад, лесування кольоровими лаками. Вони готувались на основі органічних барвників – баканів та в'язива, яким могли бути олії, терпенові смоли або колагеновий клей. Останній є надзвичайно чутливим до вологи і за своєю природою подібним до реставраційних клейових розчинів. Тому за наявності таких лесувань, особливо нанесених на підкладку із сухозлітних металів, з якими зв'язок, безперечно, є слабшим, не слід наносити укріплювальну заклеюку. У процесі її видалення тонкий лесувальний шар легко може бути пошкоджено. Особливо це варто пам'ятати під час повторних реставрацій, коли авторський захисний шар на іконі уже був видалений. Шкоди кольоровим лакам можуть завдати й розчини спирту, спирту з водою, які іноді використовують перед укріпленням для розм'якшення жорсткого кракелюру ґрунту і кращого проникнення клею. Не відзначається стійкістю до води різного виду золочення, особливо якщо на поверхні видалено захисний шар. Тому на таких ділянках також варто уникати нанесення укріплювальних заклеюк. З підвищеною обережністю необхідно укріплювати різного виду рельєфні частини левкасу, що можуть бути розчавлені при необережному натисканні.

Ще однією методикою, яка довгий час використовувалась для укріплення темперного живопису, було застосування жовткової емульсії. Принцип дії, як і у випадку з укріпленням деструктованого левкасу

колагеновими клеями, базується на подібності авторських і реставраційних матеріалів. Укріплення лушень фарбового шару яєчно-водною емульсією було застосовано у 1960-х р. для ікони «Покрова з портретом Богдана Хмельницького» (НХМУ, И-6)<sup>36</sup>.

З матеріалів, опублікованих у 1991 р. Л. Пляшко про реставрацію ікон Великосорочинського іконостасу, здійснену у 1970–1980-х рр., стало відомо, що, окрім класичної методики укріплення фарбового шару й левкасу розчинами осетрового клею (5% для просочення рихлого деструктованого левкасу і накладання укріплювальної заклейки, 5–10% для ін'єктування у місцях здутин), було застосовано методику укріплення фарбового шару відбіленим воском [155, с.161]. На жаль, дослідниця не вказала, до яких саме ікон було використано воскові композиції; але відомо, що цей адгезив широко застосовувався у реставрації монументального живопису у діяльності Держбуду, який здійснював дану реставрацію. Втім, нинішній стан більшості з ікон є руйнівним, а факт застосування воско-смоляної мастики пояснює (поруч з незадовільними умовами діючого храму, розташованого на березі річки), чому повторні консерваційні заходи (здійснені у ННДРЦУ у 2000-х роках) не дали бажаного результату.

Ще одним прикладом використання воску є реставрація ікон XVIII ст. з іконостасу Всіхсвятської церкви Києво-Печерської лаври, здійснена на початку 1970-х років. На іконах, написаних на дерев'яній основі по олійно-крейдяному ґрунту, утворились дрібносітчасті кракелюри та дрібні лушення із завернутими краями. Спостерігались також сліди більш ранніх реставраційних втручань: живопис був залитий воско-каніфольною мастикою без вкладання здутин і відшарувань. Можливо, цей факт спонукав реставраторів до укріплення фарбового шару воско-дамарною мастикою [15, с.19, с.21].

---

<sup>36</sup> У реставраційній документації 1960-х років зазначено, що у 1928 р. ікону реставрував М. Касперович [375]. На жаль, документів того часу, що стосувались проведеної ним реставрації, поки віднайдено не було. Реставрація 1960-х років включала лише локальне закріплення лушень фарбового шару.

На сьогодні відомо, що віск має ряд суттєвих недоліків, які роблять його використання в реставрації небажаним. Він не відповідає вимогам реверсивності матеріалів: його неможливо повністю видалити зі структури ґрунту і фарбового шару. Подальше закріплення у разі появи нових лущень стає проблематичним, оскільки віск перешкоджає адгезії інших клейових розчинів. Він може забарвлювати чи змінювати тональність і колір ґрунту й живопису, сприяти розм'якшенню фарбового шару на олійному в'язиві. Віск є доволі крихким, уявлення 1960-х років про його пластичність не підтвердились. Не можна застосовувати віск для укріплення об'єктів, що перебувають у регіонах з жарким кліматом або на які потрапляє пряме сонячне світло. За низьких температур він кристалізується, внаслідок чого порушуються його адгезійні зв'язки, а отже – на творі утворюються нові розтріскування і відшарування. Після доведення негативного впливу воску на стан творів живопису, у 1975 р. на конференції Міжнародної Ради Музеїв (ICOM) він був заборонений для укріплення фарбових шарів і дублювання полотен [237, с.31].

Важливим етапом консервації ікони є боротьба з біоураженнями. Будь-які брудно-пилові нашарування на поверхні містять різноманітні бактерії і спори грибів-мікроміцетів. Для їх видалення достатньо простого гігієнічного очищення поверхні. Однак на творах, що певний час зберігались у неналежних умовах, можливе серйозне ураження, наслідком якого може стати деструкція матеріалів. У такому разі твір потребує обробки антисептуючими розчинами. Крім того, антисептики додаються до клейового розчину, що має уберегти його від швидкого псування і знезаразити шари твору, в які цей розчин буде вводиться.

Серед антисептиків, що застосовувались для реставрації іконопису в Україні, найбільш уживаним є Катамін АБ. Він належить до четвертинних амонієвих сполук і характеризується широким спектром біоцидної дії. Його використання розпочалось приблизно з 1970-х років і триває по сьогодні. Для обробки олійного живопису Катамін АБ використовують у вигляді 2–3%

емульсії у пінені, для темперного живопису та деревини – 2–3% розчин у спирті [16, с.17–18].

Окрім Катаміну АБ, зустрічається використання Катапіну бактерицидного та препарату Септодор, що також належать до групи четвертинних амонієвих сполук. Септодор рекомендовано використовувати як 0,05% розчин у воді. Катапін добре розчиняється у воді та спиртах, але за біоцидною активністю поступається Катаміну [16, с.18–19]. Зафіксовано його використання в концентрації 1,5% у водно-спиртовому розчині (1:1) [15, с.12].

З 1960-х рр. якості антисептика зафіксовано широке застосування пентахлорфеноляту натрію [121, с.164]. Однак зараз, через його високу токсичність для людини, а головне – через негативний вплив на оброблювані матеріали, зокрема, здатність викликати зміни у фарбовому шарі [16, с.13; 242, с.65], його використання вважається небажаним.

З архівної документації кафедри реставрації НАОМА відомо, що у 1990-х роках у деяких випадках, очевидно, за відсутності катаміну і пентахлорфеноляту, в якості антисептика застосовували оцтовокислий цинк (ацетат цинку). У спеціалізованій літературі, присвяченій реставрації, нам не вдалось віднайти інформації про нього або досліджень його ефективності і безпечності для живопису. Припускаємо, що його використання було обумовлене кризовим періодом і дефіцитом відповідних матеріалів. Ацетат цинку застосовується як харчова добавка, у медицині – як компонент протигрибкових препаратів і у промисловості – для консервації деревини, у виробництві полімерів, як протрави для барвників та ін. У реставрації його використання вважаємо небажаним через можливість оцтового аніону взаємодіяти з фарбовим шаром, наслідком чого можуть бути зміни кольору або знебарвлення. Солі цинку, до яких належить ацетат цинку, у великих дозах здатні до денатурації білків, а отже, можуть бути небезпечними для в'язива ґрунту.

Для боротьби з комахами-шкідниками деревини існує низка методів: контактна обробка хімічними розчинами, виморожування, фумігація (газова обробка), вакуум (або аноксія). Історію розвитку поглядів на проблему ураження комахами музейних предметів і пошуки боротьби з ними у радянський період детально розкрила у своїй статті І. Марченко [118]. Сучасні методи захисту та боротьби з комахами-шкідниками розглянули спеціалісти ННДРЦУ О. Бідзіля і Т. Митківська [17]

Найбільшого поширення в Україні набув контактний хімічний метод з використанням речовин-інсектицидів. Для цього обробляють зворотний бік і торці ікони, роблять ін'єкції у льотні отвори жука-деревогриза, уникаючи потрапляння речовини на фарбовий шар. Можливий також варіант обробки паперу або тонкого картону, яким накривають зворотний бік пам'ятки. Після цього ікону загортають у щупкий поліетиленовий пакет, який щільно закривають від доступу повітря для утримання високої концентрації препарату всередині, і в такому стані лишають на 2–3 доби. Процедуру рекомендовано повторити через 7–10 днів [17, с.4–5]. Найпоширенішими інсектицидами на сьогодні є препарати на основі синтетичних піретроїдів, діючою речовиною яких є перметрин, дельтаметрин, циперметрин та ін. Вони мають високу токсичність для комах і досить низьку – для людини, добре розчиняються у спирті та інших органічних розчинниках. Сучасна промисловість пропонує препарати різних торгових марок у вигляді аерозолів. За спостереженнями дослідників, найбільш ефективними є Raptor, Raid, Cockroach, Перметрин [17, с.4].

Деревину, що сильно постраждала від жуків-деревогризів і втратила свою міцність, просочують консолідуючими розчинами. У давні часи з цією метою використовували розчини глютинових клеїв, про що є згадка у «Єрмінії» Діонісія Фурноаграфіота. У 1990-х рр. застосовували 5% розчин Полібутилметакрилату (ПБМА) в ацетоні. Впродовж останніх двох десятиліть в Україні використовують розчини на основі акрилатів – Paraloid B72 в ацетоні. Укріплення здійснюється поступовим насиченням

деструктованої деревини слабкими концентраціями речовини (2–5%). Операцію повторюють кілька разів, із перервами для висихання, до набуття деревиною міцності. Нині розглядається можливість застосування речовин на основі целюлози, наприклад, гідроксіпропілцелюлози, що випускається під назвою Klucel G. Даний препарат ще не увійшов у вітчизняну реставраційну практику, однак є відомості про його широке використання у реставраційних закладах Литви<sup>37</sup>.

Впродовж тривалого часу у реставраційній практиці СРСР і України, як фінальний етап консервації основи, широко застосовувалось просочення зворотного боку і торців ікони композиціями з очищеного воску зі скипидаром чи піненом. Рецептатура і сам процес неодноразово були відображені у спеціальній літературі з технології живопису і методичних рекомендаціях для художників і реставраторів. Вважалося, що таке покриття вирівнює вологообмін з усіх боків твору – як вкритої ґрунтом і живописом лицевої сторони, так і вільних від них торців і зворотного боку [242, с.69]. У такий спосіб основу намагались захистити від коливань вологості навколишнього середовища і, відповідно, від подальшого короблення й розтріскування. Про необхідність покриття воском зворотного боку твору писав Б. Сланський [198, с.267] (видання рос. мовою 1962 р.). Приготування розчину і детальний опис процесу міститься у книгах В. Філатова з реставрації станкового темперного живопису – виданні 1986 року та перевиданні з уточненнями і доповненнями 2007 року [242, с.69]; а також у методичних рекомендаціях з реставрації ікон, виданих Всеросійським художнім науково-реставраційним центром (ВХНРЦ) ім. І. Грабаря у 1993 р. [163, с.52–53, с.88].

Аргументована критика даної методики була опублікована лише у 2006 році у статті Ю. Рузавіна [182], де було наведено дані багаторічних експериментальних досліджень з метою виявлення захисного ефекту, який

---

<sup>37</sup> Дану інформацію нам повідомили в усній формі колеги з ННДРЦУ, які перебували на стажуванні у Реставраційному центрі Пранаса Гудінаса Литовського художнього музею (Вільнюс, Литва).

раніше приписували воску. Було встановлено, що таке покриття основи не має захисних властивостей, а подекуди може нанести шкоду твору, оскільки сприяє утворенню конденсату і розвитку мікроорганізмів на зворотному боці дошки [182, с.68].

Використання воску з піною з метою створення бар'єру від вологи зафіксовано у реставраційній документації низки ікон Лівобережної України та Київщини другої половини XVII–XVIII ст., наприклад, ікон апостолів з Березнянського іконостаса кін. XVII ст., ікони «Святителі Василій Великий, Іоан Златоуст і Григорій Богослов» (1760-ті, з Березнянського іконостаса І–93), ікони «Успіння Богородиці» авторства В. Шубейського (XVIII ст. І–127)<sup>38</sup>. На сьогоднішній день в українській реставрації дана методика масово не практикується, але іноді трапляються поодинокі випадки, що свідчить про деяку інерцію у застосуванні реставраційних методик, щодо яких тривалий час існували певні упередження, або про слабку поінформованість серед українських реставраторів.

Технологічні особливості ікон на металі зумовлюють складні завдання для їх консервації. Проблемам дослідження і реставрації живопису на металевих основах присвячено статтю Г. Марченко [117]. На прикладі пам'яток із НКПКЗ (серед яких ікони XVIII ст. із печерних та наземних церков Києво-Печерської лаври) нею було проаналізовано досвід консервації таких творів. Від 1970-х років традиційна методика укріплення була пов'язана із застосуванням воско-смоляних композицій. Детально цей процес був описаний у публікації А.Беляя на прикладі реставрації ікон з іконостасів церков Феодосія Печерського і Різдва Христового на Дальніх Печерах Києво-Печерської Лаври, що відбулась у 1973–1975 рр. [15, с.11–14]. На той період дана методика сприймалась як новітня і винятково позитивна.

Г. Марченко відзначила досить стабільний стан раніше укріпленого живопису, але звернула увагу на активну корозію металу під восковими

---

<sup>38</sup> Вказані ікони зберігаються в НХМУ, м.Київ.



замазками у місцях втрат авторського шару. Серйозним питанням стали також зміни колориту живопису після реставрації. Оскільки віск як матеріал для реставрації має ряд недоліків [237, с.31–33] і не може бути рекомендований до використання у майбутньому, було проведено дослідження із застосуванням низки інших сучасних матеріалів. Серед них – синтетичні неводні матеріали АК-211, полівінілбутираль (ПВБ), Paraloid B-72, синтетична смола Beva 371; також було застосовано методику лакового закріплення з накладанням заклейки [117, с.157].

У підсумку дослідниця зазначає, що лакове укріплення підходить лише для тонкого живопису з тонким ґрунтом або без нього. ПВБ – досить в'язкий навіть у невисоких концентраціях (2–3%), неглибоко проходить під живопис і потребує обережного використання для робіт, вкритих спирторозчинними лаками. АК-211 (в ізопропанолі, етанолі) також проходить недостатньо глибоко, але сильніше розм'якшує жорсткий кракелюр; показав позитивний результат закріплення творів, які раніше були відреставровані з використанням воску. Paraloid B-72 можливо застосовувати для роботи з археологічним живописом і для консервації зворотного боку металу. Стосовно Beva 371 вказано, що цей адгезив може у майбутньому розглядатись як замітник воско-лакових композицій. Однак на даному етапі ця методика перебуває в процесі апробацій для укріплення живопису на металі через складність у використанні й видаленні залишків з поверхні живопису. Окремо було виділено проблему стабілізації корозії, що утворюється під живописним шаром. Звичні інгібітори корозії, такі як бензотріазол (БТА) і танін, не дуже підходять для стабілізації металу під шаром живопису, тому питання залишається відкритим [117, с.157].

Підсумовуючи, варто сказати, що методики консервації безпосередньо пов'язані із технологічними особливостями твору. Обов'язково потрібно проводити регулярний моніторинг стану відреставрованих ікон, а також вивчення, експериментальну апробацію матеріалів і методик реставрації. У жодному разі не можна ігнорувати превентивну консервацію, оскільки

недотримання належних умов зберігання зводить нанівець працю реставратора і призводить до подальшої руйнації пам'ятки.

#### **4.4 Методики процесів розкриття**

Головним завданням розкриття є повне або часткове звільнення пам'ятки від пізніших неавторських елементів і нашаровань [256, с.137]. Розкриття не є необхідним для збереження ікони, але його результатом є перехід прихованої автентичності у проявлену [255, с.42]. Саме тому від початку ХХ ст. вчені й реставратори надавали цьому питанню надзвичайної ваги. І. Грабар на зламі 1910-х – 1920-х років неодноразово наголошував, що без розкриття ікони є неможливим її подальше вивчення. У ті часи це твердження відповідало дійсності, адже на той час у повсякденну реставраційну практику ще не увійшли методи дослідження, якими широко користуються у сучасній науковій реставрації (наприклад, дослідження у рентгенівських, ультрафіолетових, інфрачервоних променях та інші). Видалення з ікони пізніших нашаровань було єдиним способом побачити первісний живопис. Однак сам процес є досить складним і ризикованим. На початкових етапах становлення наукової реставрації, за відсутності необхідних досліджень та обладнання (насамперед, мікроскопа), розкриття відбувалось «навпомацки», з емпіричним підбором розчинників, і було цілковито залежним від мануальних навичок реставратора, що час від часу неминуче призводило до пошкоджень авторського живописного шару. Проблему також становив почасти фрагментарний стан збереженості розкритої пам'ятки. З іншого боку, нерідко й шар перемальовань був виконаний на високому художньому рівні і становив самостійну історико-документальну, художню та наукову цінність.

Впродовж ХХ – початку ХХІ століття сформувалось декілька підходів до вирішення проблеми наявності перемальовань: відмова від розкриття; розкриття реальне, що в свою чергу поділяється на підвиди – з повним знищенням шару перемальовання (видалення), з частковим збереженням

його (метод фрагментаризації), з повним збереженням перемальовання (розшарування); розкриття умовне (віртуальне).

1. За повної **відмови від розкриття** розташування перемальовань залишається недоторканим у тому вигляді, в якому вони дійшли до нашого часу. При цьому первинний живопис залишається прихованим. Такий підхід доречний у випадках, коли визнано значну цінність верхнього пізнішого шару, і дії з вилучення його неминуче призведуть до ушкодження чи повної втрати, або тоді, коли стан збереженості первісного живопису не є задовільним.

Серед ікон Лівобережної України і Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. варто згадати три пам'ятки, до яких було прийнято саме таке рішення: ікона Богоматері Братської із Києво-Братського монастиря у Києві на Подолі (ХП–238 НХМУ), ікона Єлецької Богоматері (м.Чернігів, Єлецький монастир) та ікона «Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького» (НХМУ, И–6).

Видимий шар живопису ікони Богоматері Братської належить до межі XVII–XVIII ст. Але, як стверджують дослідники, це саме той чудотворний образ, який, за переказами, у 1662 році потрапив із Вишгорода до Києва. Неспівпадіння у датуванні пояснюється тим, що під шаром живопису прихований ще один, давніший шар, імовірно середини XVII ст. Переконливі докази цього на основі комплексних мистецтвознавчих, оптико-фізичних та фізико-хімічних досліджень опублікувала Г. Белікова [13, с.34–39]. Як стверджує дослідниця, поновлення ікони було виконане у Києві між 1692 та 1704 роками [13, с.41]. Очевидним є високий художній рівень виконання запису, який фактично є самодостатнім твором періоду Мазепинського бароко, і лише композиційно повторює прихований під ним оригінал. Техніка ж виконання, манера письма є абсолютно відмінною: первинний шар виконаний темперними фарбами, пізніший – олійними. Під час реставрації ікони у 2014 р. обидва шари лишили недоторканими, що є прикладом мудрого виваженого підходу.

Ікону «Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького» у 1985 р. було досліджено мистецтвознавицею І. Панич [288], для чого здійснено комплекс оптико-фізичних досліджень. Вони включали серію рентгенівських знімків, а також дослідження в УФ та ІЧ діапазоні спектра. Було виявлено, що під видимим шаром живопису, датованим першою половиною XVIII ст., є більш давній, другої половини XVII ст. В цілому верхнє зображення повторює нижнє, однак різниться в деталях. Так І. Панич вказує, що портрет Богдана Хмельницького у нижньому первісному шарі відзначається більшою реалістичністю, має дещо відмінні від видимого зображення риси обличчя та деталі костюму. На зображення у верхньому шарі значний вплив справили фольклорні уявлення про гетьмана, воно більш ідеалізоване і подібне до відомого граверного портрета авторства В. Гондіуса. Дослідниця також вказує на деякі відмінності у зображенні інших персонажів ікони. Характер письма первісного шару, на її думку, є більш професійним, розкутим і жвавішим [288, с.10–12]. Однак, навіть якщо погодитись із такою думкою, верхній шар перемальовання залишається прикладом високопрофесійного українського малярства першої половини XVIII ст., унікальним і надзвичайно цінним з історичної точки зору. Тому будь-які реставраційні дії, що потенційно можуть нести ризик пошкодження живопису, є недоречними.

Під час останньої реставрації ікони Єлецької Богоматері, реставраторкою Л. Михайловською, після видалення попередніх реставраційних доповнень, було виявлено невелику ділянку, на якій під шаром ґрунту проглядався ймовірно шар більш раннього поліменту (іл. 304–305). Ця знахідка наштовхнула на думку, що під видимим зображенням може бути більш давнє<sup>39</sup>. Однак рентгенографічне дослідження, через значну товщину левкасу на іконі, не дало позитивного результату. Тож наявність більш раннього шару, а також стан його збереженості лишаються під питанням. Цінність видимого живопису даної ікони є поза сумнівами, тому,

---

<sup>39</sup> Інформація була надана реставратором ННДРЦУ Л. Михайловською в усній формі і підтверджувалась фотознімками.

як і у наведених вище випадках, розкриття на нинішньому етапі є неможливим. Слід, однак, зазначити, що із зображення мафорію Богоматері Л. Михайловською було видалено записи-прописування, очевидно, виконані під час попередньої реставрації (ймовірно у 1950-х рр.), нанесені із значним засягненням за межі втрат, які вони мали приховати. Тому можна вважати, що до ікони застосовано комбінований підхід.

Лише консервацію і невеликий зондаж було виконано нами на іконі «Богоматір з Немовлям» з колекції НМНАПУ (Ж–1598) [244]. Однак фрагментарна збереженість верхнього шару живопису у поєднанні з видимим підготовчим малюнком первинного шару візуально утворюють ефект, характерний для метода фрагментаризації (про який мова йтиме нижче).

2. Розкриття виявляє приховане під записом автентичне зображення. **Реальне розкриття** пов'язане з розм'якшенням шару запису розчинником та подальшим його вилученням. Його поділяють на часткове (з частковим збереженням перемальовань), повне зі знищенням верхніх неавторських шарів живопису і повне з їхнім збереженням.

При *частковому розкритті* видалається частина перемальовання. До нього належить *метод фрагментаризації* – коли пізній шар залишають у межах втрат первинного живопису і видаляють там, де первинний шар зберігся. Такий спосіб можливий лише за умови, що композиція і сюжет верхнього та нижнього зображень співпадають. Метод застосовується від початку ХХ століття. Хрестоматійним прикладом є ікона «Богоматір Вишгородська-Володимирська» (ХІІ ст., зберігається у Державній Третьяковській галереї, м. Москва, Росія), розкрита у 1918 р. Г. Чиріковим. Оскільки від первинного живопису ХІІ століття залишилась лише невелика частина (лики Богоматері і Немовляти, частина одягу на плечі Христа), аби зберегти цілісність образу, було залишено фрагменти ХІV–ХІVІ століть. Таким чином було збережено частину історично цінних нашарувань, що несуть у собі певну інформацію техніко-технологічного характеру

відповідних часових періодів, і одночасно вирішено питання реконструкції, уникнувши зайвого втручання реставратора і створення нових доповнень.

Однак, метод фрагментаризації має й свої недоліки: наявність на іконі різночасових фрагментів, які можуть різнитись за тоном і технікою виконання, створює додатковий небажаний художній ефект [20, с.73; 24, с.54].

До українського іконопису XVII–XVIII ст. метод фрагментаризації застосовувався доволі рідко. Одним з таких випадків можна вважати реставрацію ікони «Успіння Пресвятої Богородиці» (И-289 НХМУ). На поверхні ікони були наявні часткові записи. В ході реставрації частина з них, які спотворювали зображення і вносили дисонанс, були видалені. Однак деякі записи реставратором було залишено (зображення окремих облич людей у натовпі), оскільки не було впевненості у задовільності стану збереженості живопису під ними [389].

Також варто згадати реставрацію ікон «Богородиця з Немовлям» та «Ісус Христос» із Боявленського собору Києво-Братського монастиря (1697 р., ХП–225 і ХП–226 НХМУ). Їх історію детально дослідила Г. Белікова [13, с.98–103]. Ікони перебували в іконостасі, створеному, як і собор, на замовлення І. Мазепи. Однак у 1811 р. іконостас сильно постраждав від пожежі. У 1826 його замінили новим, а ікони були адаптовані відповідно до нових естетичних уподобань. Як з'ясували дослідники, поновлення ікон відбулось у різний час у різній мірі впродовж XVIII і XIX століть. Різною також виявилась мистецька якість цих поновлень. На іконі «Богородиця з Немовлям» лики, руки, відворот мафорію Богородиці були записані невідомим художником, ймовірно, у кінці XIX ст. [13, с.98–100]. Ікона «Ісус Христос» отримала кілька різночасових перемальовань. Приблизно у середині XVIII ст. було переписано хітон і гіматій у стилістиці зрілого бароко, з виконанням золотого і срібного орнаментального декору. Лик і руки були переписані, очевидно, у 1826 р. при встановленні ікони у новий іконостас. Припускають, що автором цього поновлення міг бути київський

іконописець Іван Квятковський, який виконував інші ікони для цього іконостасу. У кінці XIX ст. на ікони «Ісуса Христа» і «Богородиці з Немовлям» темним тонованим смоляним лаком нанесли темні, майже чорні контури навколо рук, голів, по бганках одягу і на відворотах мафорію [13, с.98–102].

Реставрація ікон відбувалась на базі НХМУ, а результат був продемонстрований на виставці «Явлення» у 2019 р. Виважений диференційований підхід дозволив зберегти історично цінні і високомистецькі нашарування, й видалити ті, що були низької якості виконання і значно спотворювали вигляд пам'яток.

Як бачимо, усі випадки застосування методу фрагментаризації характеризуються наявністю складної стратиграфічної системи з кількома різночасовими нашаруваннями, які з тих чи інших причин, на даному етапі розвитку реставраційної науки, видалити не можна.

При *повному розкритті зі знищенням перемальовання* останній буде невідворотно втрачено. Тому цей метод застосовується лише тоді, коли записи визнають такими, що не мають художньої чи історичної цінності. Разом з тим, саме він є найбільш поширеним. Адже дуже часто записи виконували, аби замаскувати певні недоліки ікон: випадки ґрунту, отвори від кріплення шат, потертості, подряпини тощо. Зазвичай, вони значно виходять за межі втрат на авторський фарбовий шар, можуть відрізнитись за кольором, тоном і матеріалом. Наприклад, під час реставрації ікони «Спас Вседержитель» кін. XVII ст. з березнянського іконостасу (НХМУ, И–286) у місцях пошкоджень авторського рельєфного позолоченого тла, на зображенні Євангелія, голови Христа, по стику дошок основи було виявлено більш пізні шпаклювання, притоновані кольором, наближеним до зображення. Під шпаклюваннями було виявлено металеві цвяхи від кріплення шат, які теж, як і самі шпаклювання, належало видалити. Згодом, у процесі потоншення лаку, на чолі Христа були виявлені перемальовання, які візуально стали виглядати

більш щільною плямою. Збереженість живопису під ними була в доброму стані, тому їх також було видалено [395].

До *повного розкриття зі збереженням перемальовання* належить *метод розшарування*: верхній пізній шар живопису відшаровують і переносять на нову основу. Такий підхід можна вважати найбільш бажаним, 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 впродовж століття. Як було згадано вище, перші спроби здійснити розшарування у Росії відбулись іще в 1920-х роках. Але обмежений вибір реагентів, недостатнє технічне оснащення на той час не сприяли створенню досконалої методики. Застосування у той час кислотних і лужних розчинників становило загрозу обом шарам живопису [289, с.7]. У другій половині ХХ ст., а особливо – на початку ХХІ ст., з розвитком реставраційної науки загалом, проведенням досліджень різноманітних матеріалів і накопиченням знань технологічного характеру, введенням у практику використання органічних розчинників і синтетичних матеріалів, активізувалась нова хвиля з пошуків і удосконалення методик розшарування живопису. В цій області, окрім російських реставраторів В. Філатова [242, с.141–147], О. Лелекової, А. Іванової [100], від 1970-х років працювали над розробками в університеті ім. М. Коперніка, м. Торунь, і в Краківській Академії Мистецтв (Польща); варто згадати також напрацювання Тассо Маргарітоффа (1960–70-ті рр.), музей Візантійського мистецтва, м. Афіни (Греція) та ін. В Україні розшарування почали застосовувати від 1980-х років [242, с.150–151; 289, с.7–19]. На сьогодні актуальність даного питання є поза сумнівами і неодноразово згадується у науковій літературі, проголошується на науково-практичних конференціях з реставрації [77; 160; 161; 216; 268].

Детально методологію процесів розшарування і перенесення живопису на нову основу розкрито у праці львівського реставратора вищої категорії А. Почекви, який має безпосередній досвід здійснення цих операцій [289,



с.29]. Методи розшарування умовно поділяють на дві групи: хімічні, в основі яких лежить розм'якшення розчинником живопису чи проміжного шару (грунту, лаку, оліфи), і механічні, у яких не використовуються фізико-хімічні засоби, а виключно механічні методи проведення процесу. Залежно від багатьох факторів: техніки виконання, товщини шарів, виду проміжного шару та ін., сформувалось декілька підходів до розшарування:

1. Метод, що базується на пом'якшенні розшаровуваного фарбового шару з пізнішим нанесенням шару захисного заклеювання.

2. Метод, що базується на пом'якшенні проміжних шарів малярства через шар захисного заклеювання.

3. Метод, який базується на пом'якшенні малярства, що розшаровується, через шар захисного заклеювання.

4. Метод розшарування малярства, у якому використовується пом'якшення проміжного шару ґрунту, що розділяє обидва фарбові шари.

5. «Сухий метод», що використовує силу зсідання клею захисного заклеювання.

Не зважаючи на значний поступ і наявність позитивних прикладів у світовій практиці, поки що розшарування не може бути застосованим до абсолютно всіх пам'яток. Процес має більше шансів на успіх за умови, коли між шарами живопису є проміжний шар ґрунту верхнього, більш пізнього зображення, або захисне покриття нижнього живопису (лак або оліфа). За їх відсутності проведення такої операції суттєво ускладнюється, а часом взагалі буває неможливим. У такому разі дослідники і реставратори вважають більш доцільним лишити проведення розшарування для майбутніх поколінь. До прикладу, вже згадана вище ікона «Богородиця з Немовлям» із Києво-Братського монастиря, на ликах має перемальовання ХІХ ст. Особливістю перемальовання є його незначна товщина і те, що первісний шар живопису було використано у тонально-колористичній побудові як підмальовок, без нанесення додаткових проміжних шарів. Спроби розшарування на даному етапі можуть призвести до значного пошкодження живопису.

3. Сучасні дослідники вважають, що у певних випадках слід обмежитися **розкриттям віртуальним**. Його основою є всебічне дослідження прихованого від глядача первісного шару живопису, щоб можна було зробити висновки про його характер. Вперше поняття віртуального або умовного розкриття запропонував В. Цитович. Воно передбачає умовне «проникнення» крізь шари перемальовання за допомогою спеціальних лабораторних досліджень без порушення структури пам'ятки. Сучасні комп'ютерні технології надають додаткові можливості. Віртуальне розкриття часто йде в парі з консерваційними заходами щодо пам'ятки.

Як приклад, можна навести дипломну роботу студентки кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА Л. Ігнатенко (1999–2000рр., керівники М. Титов, Т. Тимченко). Було проведено комплексне дослідження ікони «Христос-Вседержитель» (др.пол. XVII – сер. XVIII ст.) з Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, на основі якого виконано реконструкцію первісного шару ікони (XVII ст.) поза пам'яткою, у вигляді кресленника. Реальне розкриття ікони, враховуючи цінність шару XVIII ст., не було проведено [255, с.43]. За схожим принципом, на основі результатів рентгенографічного дослідження, з використанням комп'ютерної обробки фотознімків, нами було виготовлено схему-реконструкцію підготовчого малюнка ікони «Богородиця з Немовлям» (Ж–1598 НМНАПУ) [244]. На самій пам'ятці, як згадувалось вище, було здійснено консервацію зі збереженням усіх історичних нашарувань.

Виконання комплексу оптико-фізичних, фізико-хімічних досліджень за належної інтерпретації результатів також може вважатись віртуальним розкриттям, як наприклад, дослідження ікони «Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького», а також згаданих вище ікон з Братського монастиря у Києві (НХМУ).

Процес видалення поверхневих забруднень одночасно належить і до консервації, і до розкриття. Адже майже завжди давні ікони надходять на реставрацію вкриті щільними брудно-пиловими нашаруваннями та кіптявою,

які повністю перекривають зображення. Сучасна реставрація чітко розділяє видалення поверхневих забруднень, видалення перемальовань і потоншення або видалення покривного шару. Розкриття обов'язково має проводитись пошарово. Такий розподіл дає можливість більш точного підбору розчинників та інструментів для кожного з шарів, а отже – можливість краще контролювати процес.

Важливо, щоб під час видалення забруднень не було видалено або пошкоджено автентичний шар, який несе в собі інформацію технологічного характеру. Адже цей процес може суттєво вплинути на зовнішній вигляд ікони, а втрачені елементи відновити буде неможливо. Наприклад на іконі «Успіння Богородиці» (Слобожанщина, І–18 НХМУ) дія відбувається всередині храму. У центральній частині над зображенням фігури Христа – біле тло, орнаментоване рельєфним рослинним візерунком. Але очевидно, що це результат давньої невдалої реставрації: ймовірно, ікону намагались промити від забруднень, внаслідок чого золото було змите. Про це свідчать залишки позолоти поблизу мандорли Христа, місцями «опливлий» орнамент, частково по краях і в кутках візерунку залишився гравійований зигзаг, але багато місць, де він зрівнявся з поверхнею, оскільки ґрунт від води і тертя розмивається (іл.302–303).

Раніше траплялись випадки видалення авторського захисного покриття зі зворотного боку ікони, оскільки воно було помилково ідентифіковано реставратором як забруднення, або через порушення зв'язку з основою і численні втрати мало «непривабливий» вигляд. Вперше на цю проблему звернула увагу Т. Тимченко [225]. Вона вказує, що слід укріпити старе покриття, яке вже стабілізувалось із плином часу, ніж видаляти його і лишати деревину незахищеною. Збереження авторських і реставраційних покриттів дає можливість майбутнім поколінням дослідників вивчати зразки давніх технологій консервації. Єдина умова, за якої таке покриття необхідно видаляти, – його негативний вплив на стан збереженості пам'ятки та перешкоджання проведенню необхідних реставраційних процесів [225, с.55].

Неодноразово зустрічались випадки видалення разом із забрудненнями залишків рослинного клоччя, наклеєного по стику дошок основи. Причина зазвичай крилась у бажанні надати пам'ятці естетичного, експозиційного вигляду, який насправді визначається суб'єктивною оцінкою реставратора або членів реставраційної ради, а отже, не може виступати метою реставрації. Тому, як і у випадку із захисним покриттям, подібні видалення є небажаними.

Найбільш уживаним розчинником для роботи з забрудненнями є дистильована вода. Однак варто пам'ятати, що не для всіх поверхонь вона є безпечною. Так сухозлітні золото, срібло, двійник, якщо вони не вкриті захисним шаром лаку чи оліфи, є дуже чутливими до води і можуть пошкодитись від обробки поверхні вологим ватним тампоном. У таких випадках краще підбирати інші розчинники: наприклад застосовувати емульсії спирту з піненом.

Якщо лише дистильованої води для видалення щільних забруднень недостатньо, використовують пінку дитячого мила. Раніше вважалось, що воно є найбільш нейтральним за показником рН і безпечним для живопису. Однак, хімік-технолог С. Скляр довела, що нейтральність дитячого мила – це міф. Його 5% водний розчин має рН близько 9–10, а отже, є лужним. Навіть слабколужні розчини під час змивання забруднень можуть розчиняти поверхневі шари (лак, лесування, живопис), впливати на нестійкі до лугів пігменти, особливо, коли живописні шари містять м'які смоли та мало в'язива (оксидованої олії). Крім того, сучасна промисловість задля здешевлення собівартості продукту або покращення мийних властивостей, може додавати у склад мила різноманітні хімічні речовини – комплексоутворювачі, ПЕГи, загущувачі, що мають абразивні властивості і потрапляють у пори, тощо [195]. Відтак, дитяче мило не можна рекомендувати для використання у реставрації.

Як альтернатива дитячого мила розглядається марсельське мило високої якості, що виготовляється з оливкової чи бавовняної олії. Європейські

виробники реставраційних матеріалів виробляють марсельське мило без додатків. Однак рівень pH 5% водного розчину також близько 9, тому його можна застосовувати лише за умови ретельного видалення з поверхні з промивкою дистильованою водою та, за необхідності, нейтралізації [195, с.150].

Ще одним альтернативним варіантом С. Скляр пропонує водний екстракт шкарлупок мильного горіха *Sapindus mukorossi*. 5% водний екстракт має рівень pH близько 7 (нейтральний). Його було апробовано у ННДРЦУ на творах темперного і олійного живопису експериментального фонду [195, с.150]. Мийні можливості мильного горіха дещо поступаються дитячому і марсельському милу, однак напрямок досліджень у цій галузі і можливість розробки методології для подальшого використання у реставрації видаються перспективними.

До етапу розкриття також належить потоншення покривного шару (лаку, оліфи), який з плином часу потемнішав, змінив свій колір та ступінь прозорості і став на заваді сприйняття істинного колориту ікони, а у деяких випадках – зображення як такого. Повністю видаляти авторське покриття не можна через явище дифузії фарбових, особливо тонких лесувальних шарів і покривного шару. А українська ікона другої половини XVII – першої половини XVIII ст. багата на нестійкі і легкопошкоджувані шари: лесування баканами, декор чиненим золотом і сріблом, або покладеним на асист, кольорові лаки на металевих підкладках. Випадкове пошкодження або видалення таких шарів може суттєво вплинути на колорит ікони або вигляд деталей. До прикладу, на іконі «Деїсус» із Березнянського іконостасу (1730–1760-ті, И–178 НХМУ) мафорій Богородиці нині виглядає срібним за кольором. Однак, при детальному огляді, місцями простежуються плями – залишки тонкого лесувального шару червоного кольору, найімовірніше, пошкодженого під час реставрації (іл. 292–294). На іконі «Різдво Христове» з головного іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври (И–186 НХМУ) одяг одного з пастухів від початку був більш глибокого зеленого

кольору. Втім, сьогодні можна спостерігати на його поверхні пошкодження від скальпеля (іл. 295–297).

Способи роботи з покривним шаром поділяються на механічний («сухий»), що передбачає поступове зішкрябування скальпелем, і хімічний – із застосуванням розчинників. Використовують наступні класи органічних розчинників: спирти (етиловий, денатурований етиловий, пропіловий, ізопропіловий), прості ефіри (діоксан, діоксолан (формальгліколь)), складні ефіри (етилацетат, бутилацетат, амілацетат), ароматичні (толуол, ксилол, бензол, сольвент), азот- і сірковмісні (диметилацетамід, диметилформамід, диметилсульфоксид), альдегіди і кетони (ацетон, метилетилкетон), продукти нафтопереробки (бензин, уайт-спірит), продукти перегонки дерева (пінен, скипидар), целозольви. [164, с.158; 237, с.43]. У 1950-х рр. у ВХНРЦ ім. І.Е. Грабаря (м. Москва, Росія) було розроблено п'ять груп композицій розчинників, що отримали назву «РТ» (розчинники темпері) для видалення перемальовань і потемнілого покриття з творів темперного живопису. Пізніше їх було доповнено ще чотирма варіантами [164, с.161–162].

Розчинники або їх композиції обирають індивідуально для кожного твору. Підбираючи розчинник, необхідно враховувати матеріал покривного шару і його стан на момент реставрації. Спочатку на менш відповідальних ділянках виконують пробні розкриття – так звані «зондажі», на яких визначають спосіб роботи з покриттям: ватними тампонами або накладанням компресів, та час експозиції розчинника<sup>40</sup>. Розкриття не можна розпочинати із зображення обличь, а також найсвітліших і найтемніших чи вкритих лесуваннями ділянок.

За результатом огляду реставраційної документації, можна зробити висновок, що найпоширенішим розчинником, який використовувався для роботи з покривним шаром на іконах Лівобережної України й Київщини, була емульсія етилового спирту з піненом. Найчастіше співвідношення

---

<sup>40</sup> Слід зазначити, що розкриття від перемальовань здійснюється за таким самим принципом.

складників становило 1:1, однак можна зустріти й інші пропорції, наприклад 75% етилового спирту і 25% пінену. Іноді до них додавали ацетон. З інших розчинників зустрічається диметилформахід (самостійно і в комбінаціях з водою), формальгліколь, суміш бутилацетату, бутилового спирту і води. Останні два десятиліття доволі часто зустрічається диметилсульфоксид, який має високу проникну і розчинну здатність, але меншу токсичність у порівнянні з диметилформахідом. Однак його висока проникність і пролонгована дія є одночасно як перевагою, так і недоліком, який робить небажаним застосування цього реактиву.

#### **4.5 Способи естетичної реінтеграції**

Естетична реінтеграція – третій етап реставрації. Її мета – допомогти глядачеві сприйняти зображення, умовно об'єднавши в ціле розмежовані втратами і пошкодженнями його частини. Вона пов'язана із внесенням у пам'ятку реставраційних доповнень (реставраційний ґрунт, тонування) і, як і розкриття, не є необхідною для її збереження. Естетична реінтеграція відрізняється від реконструкції, хоча запозичує деякі її функції. За визначенням В. Цитовича, це обмежена, неповна, умовна реконструкція, що поширюється тільки на один із зображальних засобів автора (у живописі – контур або умовне відтворення кольорових плям) і виконується лише в межах утрат, з чітким розрізненням їх. Завдяки цьому з певної відстані можливо відрізнити реінтеграційні доповнення, а отже, міра автентичності пам'ятки зменшується у прийнятних обсягах [255, с.45].

Питання «Чи потрібні реставраційні доповнення? Якщо так, то в якій мірі?» залишаються актуальними впродовж всієї історії наукової реставрації. І якщо в першій половині ХХ ст. дослідники й реставратори намагались віднайти єдине універсальне рішення, то нині застосовується індивідуальний диференційований підхід до кожної пам'ятки.

Етап естетичної реінтеграції неминуче пов'язаний з оцінюванням естетичного вигляду твору, що є суб'єктивним і повністю залежить від

смаків реставратора, замовника та ін. У реставраційній документації навіть сформувалась фраза-кліше «надання пам'ятці експозиційного вигляду». Часто її пов'язують із ступенем «вчищеності», ретельності реставраційних шпаклювань і тонувань. Однак надмірне втручання у структуру пам'ятки може нашкодити їй на матеріальному рівні і неминуче зменшує обсяг автентичності. «Зареставровані», з великою кількістю реставраційних доповнень пам'ятки, на яких складно розрізнити автентичне і привнесене, втрачають частину своєї наукової, а часто й мистецької цінності.

На нашу думку, справді «неекспозиційним» є лише той стан твору, за якого експонування може призвести до його пошкодження. Наприклад, відсутній зв'язок ґрунту з основою, наявні відшарування тощо. Фрагментарна збереженість пам'ятки не заважає її експонуванню. Тому у вирішенні питання реінтеграційних доповнень, в першу чергу, потрібно підходити з позицій максимально можливого збереження автентичності, мінімізації зайвих втручань у структуру, і в останню чергу – естетичного сприйняття, яке є завжди індивідуалізованим, суб'єктивним. Така позиція необхідна для того, аби весь масив об'єктивної інформації (історичної, техніко-технологічної, стилістичної, іконографічної та ін.), що міститься у пам'ятці, міг бути збережений і «прочитаний» глядачем.

Впродовж ХХ ст. сформувалось декілька підходів у вирішенні питань естетичної реінтеграції іконопису. Перший варіант, як і у випадку з розкриттям, пропонує взагалі **відмовитись від будь-яких доповнень**, обмежившись лише консервацією. З точки зору збереження автентичності, він є найбільш прийнятним. До давнього темперного іконопису такий варіант застосовують від початку ХХ ст. доволі часто. В. Цитович зазначає, що втрати на класичній іконі не так заважають її сприйняттю через площинність, двовимірність її простору, а значить, можуть бути залишені без реінтеграції. Однак на творах ілюзорного, тривимірного живопису втрати сильніше перешкоджають цілісному сприйняттю, тому їх лишають неінтегрованими у виняткових випадках [255, с.46].



Українська ікона другої половини XVII – першої половини XVIII ст. комбінує площинність з об'ємністю й реалістичністю, відтак для кожної пам'ятки потрібен індивідуальний підхід з урахуванням стану збереженості й техніки її виконання. Для ікон, що перебувають у стані руїни, мають велику площу втрат живопису й ґрунту (особливо семантично важливих частин зображення), відмова від реінтеграції – це найбільш правильний варіант. Прикладом може слугувати реставрація ікони «Святий Іоаким» (1680–1685 рр., И–502 НХМУ) студентом-дипломником НАОМА Г. Франком. Через значні втрати левкасу разом із фарбовим шаром (близько 20–25%), а головним чином – через практично повністю втрачений лик Святого Іоакима, реставраційною радою кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА за участі завідувачки відділом стародавнього мистецтва НХМУ Г. Белікової було прийняте рішення обмежити реставраційні втручання лише консервацією і розкриттям [291].

Другий варіант – **метод фрагментаризації**, що надає можливість замість реставраційних доповнень використати частини перемальовань. Але, як уже згадувалось, іноді він може вносити у загальний вигляд ікони певний дисонанс за рахунок відмінних за кольором і тоном плям.

Третій шлях – **виконання реінтеграційних заходів**: підведення реставраційного ґрунту в місця втрат авторського із подальшим тонуванням фарбами. Він є доцільним за достатньо доброї збереженості фарбового шару, коли втрати не перевищують 20% від усієї площі живопису і не сконцентровані у семантично важливих ділянках.

Для приготування реставраційного ґрунту зазвичай використовують тваринні клеї (осетровий, кролячий, міздровий і т. ін.) і очищену від піску й домішок, відмулену крейду. Найчастіше готують 7–8% клей, однак концентрація може варіюватись залежно від типу клейової сировини і особливостей левкасу на іконі – його міцності, крихкості, рихлості, пористості. Адже надто міцний реставраційний ґрунт, внаслідок усадки клею і неоднакової з автентичним ґрунтом реакції на зміни температурно-

вологісного режиму, може спровокувати розтріскування автентичного ґрунту поблизу стику з реставраційним. Надто слабкий ґрунт недостатньо надійно триматиметься основи і з часом можуть статися його відставання й відпадіння.

Сучасна наукова реставрація до тонувань висуває наступні вимоги: матеріал має бути реверсивним, самі тонування мають чітко обмежуватись контурами втрат, бути ізольованими від живопису й ґрунту ізоляційним шаром лаку, не повинні імітувати оригінальний живопис.

Існує декілька різновидів тонувань:

1. Тонування *так званим нейтральним тоном* – передбачають рівномірне зафарбування реставраційного ґрунту попередньо визначеним кольором (сірим, вохристим тощо). Метод був запропонований ще у ХІХ ст., актуалізувався у 1920-х р. і застосовується дотепер. Позитивним є те, що реставраційні доповнення легко відрізнити від оригінального живопису і не вводять в оману глядача стосовно стану збереженості твору. Однак, як стверджують багато дослідників і реставраторів, неможливо підібрати абсолютно нейтральний колір і тон [24, с.186–188]. У будь-якому разі він впливатиме на сприйняття твору, а подекуди навіть може заважати, відволікаючи увагу від авторського живопису. У деяких випадках роль нейтрального тону може виконувати колір основи, позбавляючи необхідності підведення реставраційного ґрунту.

2. Тонування в кольорі, наближеному до авторського живопису, але *світліше за тоном*.

3. Тонування *в кольорі й тоні авторського живопису*.

Останні два варіанти передбачають можливість часткової реконструкції – відтворення форми рисунка, колірних плям. Однак реконструкція має бути умовна, виконана в іншій техніці. Повністю імітувати авторський живопис не дозволяється.

Існує декілька технік виконання тонувань: заливка, пуантель, траттеджо, перехресне штрихування. Техніка заливки передбачає рівномірне нанесення

розрідженої фарби відповідного кольору. Для досягнення необхідного тону може накладатись декілька шарів. Для техніки пуантель (від франц. point – крапка) характерне щільне заповнення площини дрібними крапками. Траттеджо (trattegio) у перекладі з італійської означає штрихування: тонування виконується у вигляді тонких паралельних ліній, які зазвичай накладають у вертикальному напрямку. При перехресному штрихуванні лінії накладають під кутом одна до одної. Штрихування і пуантель можуть виконуватись фарбами, змішаними на палітрі, або чистими – за принципом оптичного змішування кольорів. Крапки та лінії з певної відстані візуально зливаються в єдиний тон, але зблизька їх легко відрізнити від автентичного живопису.

Доволі часто реставратори обирають комбіновані варіанти реінтеграції. Наприклад, коли загальна концепція передбачає відсутність доповнень, у місцях втрат живопису тонким прозорим шаром акварельних фарб «гасять» яскраво-білий левкас, аби він не надто сильно акцентував на себе увагу. Інший спосіб комбінування: великі за площею втрати лишають не реінтегрованими, а у межах дрібних втрат всередині зображення – підводять реставраційний ґрунт і тонують. Його ми спостерігаємо на іконі «Собор преподобних отців печерських» (НХМУ) та багатьох інших творах.

Наявність реінтеграційних доповнень надзвичайно сильно впливають на вигляд ікони. Невірно підібраний тип може спотворювати враження і навіть у певній мірі дезінформувати глядача. Наприклад, на іконі «Деїсус» (1690-ті рр., Чернігівщина, И-431 НХМУ) реставраційний ґрунт, вкритий нейтральним вохристо-оранжевим тоном створює хибне враження про декоративну обробку тла: здається, ніби фон рівний і гладенький, хоча насправді він був гравійований (на що вказують залишки авторського тла довкола німба Христа) (іл.298–299). Водночас, реконструкція гравіювання була б тут неприпустимою, оскільки збережених автентичних залишків (близько 10% від площі тла) надто мало для достовірного відтворення

візерунку. На нашу думку, у цьому випадку більш коректним було б залишити тло без реставраційних доповнень.

Питання естетичної реінтеграції надзвичайно гостро стоять для ікон, які після реставрації перебуватимуть у діючому храмі. Як правило, має місце пошук компромісу між вимогами священників, вірян та сучасними завданнями реставрації. Досвід такого компромісу під час реставрації ікон Жовківської малярської школи, які належали діючим храмам, описав у своїй статті відомий реставратор вищої категорії В.Мокрій [132]. За його словами «люди хочуть бачити святих, а не укріплені голі дошки із залишками фрагментів. Комісія вирішила, що краще буде, коли реставратори проведуть доповнення і реконструкцію в місцях втрат живопису, ніж бригада якогось кооперативу напише новий твір [*на поверхні старовинної ікони – прим. М.Х.*], як зуміє, на теперішній смак». Тут доволі точно розкрито сутність проблеми. Загальний низький рівень культури і освіченості середньостатистичних українців є причиною того, що випадки сучасного поновлення ікон сприймаються як норма, а цінність культурної спадщини у її автентичності не знаходить широкого розуміння.

Реінтеграція ікони Єлецької Богоматері – сучасний приклад делікатної реконструкції пам'ятки, яка продовжує функціонувати як важливий культовий предмет в умовах діючого монастирського храму. Реставратором ННДРЦУ Л. Михайловською було реконструйовано частину гравіювання на тлі, стопу Немовляти, нижній край ікони (іл. 304). Хоча тонування виконувались в тон авторського живопису, але було застосовано акварельні фарби (відмінну від авторського темперного іконопису техніку), без копіювання фактури твору. Робота виконана на високому рівні, за необхідності, фахівці зможуть відрізнити тонування від авторського живопису. Крім того, усі процеси задокументовані і зафотофіксовані належним чином у реставраційній документації. Однак варто зазначити, що в цілому живопис ікони мав досить добру збереженість. Для ікон, які мають велику площу втрат, виконання реконструкції на пам'ятці є неприйнятним. У

такому разі краще виконати копію-реконструкцію поза пам'яткою, а оригінал законсервувати і розмістити в умовах, що забезпечать його збереження (спеціальний кіот, тощо).

Допоки реінтеграційні заходи не виконані, буває важко передбачити, наскільки вони будуть вдалими. Однак сучасні комп'ютерні технології можуть допомогти у прийнятті рішення. За допомогою обробки фотографії ікони у різноманітних графічних редакторах, наприклад, у програмі Photoshop, можна «приміряти» той чи інший метод тонувань і визначитись, чи потрібно їх втілювати у реальності.

З реставраційних матеріалів для виконання тонувань на українських іконах XVII–XVIII ст. найчастіше використовують акварельні та олійні фарби. Оглядаючи відреставровані твори з музейних фондів, ми помітили, що олійні тонування, яким більше 10 років, уже змінили свій тон, стали помітними, грубими і заважають сприйняттю твору, а отже – потребують повторного реставраційного втручання для їх коригування. Як альтернатива олійних фарб, у сучасну реставраційну практику увійшли спеціальні реставраційні фарби на смоляному в'язиві, колір яких є більш стійким з плином часу. На вітчизняному ринку вони представлені продукцією італійської компанії Maimeri, хоча в світі існують й інші фірми-виготовники подібних фарб.

Підсумовуючи, варто сказати, що етап естетичної реінтеграції є не менш важливим, відповідальним і складним, ніж інші процеси, оскільки саме він формує кінцевий вигляд ікони. Рішення стосовно обрання способу естетичної реінтеграції має прийматись виважено, індивідуально для кожного твору, враховуючи стан його збереженості і техніко-технологічні особливості.

#### **Висновки до 4 розділу.**

Будь-яке консерваційно-реставраційне втручання несе певний ризик для пам'ятки. Техніко-технологічні особливості твору прямо впливають на методологію його реставрації. Перш ніж розпочати консерваційно-

реставраційне втручання, необхідно ретельно вивчити матеріальну будову ікони.

На основі даних з архівних документів, наукових публікацій, а також отриманих під час візуального обстеження творів іконопису, проаналізовано методики консервації, розкриття та естетичної реінтеграції, застосовані до іконопису Лівобережжя та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століть. Виявлено, що в процесі становлення реставраційної справи в Україні не вдалось уникнути помилкових рішень, як наприклад, укріплення фарбового шару й ґрунту клеєм надто високої концентрації або застосування воску як захисного покриття основи.

Найголовнішою проблемою розкриття є встановлення балансу між історичним виглядом і збереженням оригіналу (автентичних частин). Методологія сучасної реставрації прагне до компромісу таким чином, щоб зберегти історично цінні доповнення, які не порушують художньої єдності оригіналу. Пізні фрагменти зазвичай прагнуть включити, вписати в загальну композицію. У ряді випадків запис може бути збережений або шляхом відшарування з перенесенням на нову основу, або обмежившись віртуальним розкриттям. Живопис XVII – XVIII ст. може бути перемальованням на більш давній іконі, що ніяк не применшує його мистецької та історичної вартості, а отже, має бути докладено усіх зусиль задля його збереження.

Сучасна реставрація пропонує досить широкий спектр методів для вирішення питань естетичної реінтеграції творів українського іконопису XVII–XVIII ст. Єдиного універсального рішення не існує, обрання того чи іншого методу залежить від стану збереженості ікони. У складних випадках сучасні комп'ютерні технології надають можливість побачити приблизний результат реінтеграції до безпосереднього втручання у пам'ятку. Для ікон зі значними пошкодженнями фарбового шару, які мають важливе сакральне значення і продовжують функціонувати у системі храму, доцільним є виконання копії-реконструкції. На оригіналі слід здійснити консерваційні заходи і лишити твір в недоторканому стані як музеєфікований об'єкт.

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проведене дослідження іконопису Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століть дає можливість зробити наступні висновки:

1. Аналіз опублікованих джерел засвідчує майже сторічний розвиток тематики українського іконопису у науковому дискурсі. Значну роль у вивченні українського іконопису відіграють наукові праці вітчизняних мистецтвознавців П. Жолтовського, В. Свенціцької, Л. Міляєвої, Г. Логвина, В. Овсійчука, П. Білецького, які означили регіональні стильові особливості іконопису України. З досліджень останніх років слід виділити праці А. Кондратюк, В. Мазур, Р. Косів, О. Рижової, присвячені визначеним малярським осередкам і комплексам пам'яток. Здійснений нами аналіз історіографії з окресленої теми засвідчує поступове зацікавлення питаннями техніки і технології українського іконопису в працях українських мистецтвознавців та реставраторів (О. Рижової, О. Садової, О. Рішняка, Г. Белікової, В. Шуліки). Техніці й технології українського іконопису на Галичині присвячена праця Л. Скопа. Аналіз спеціальних літературних джерел засвідчив, що питання техніки, технології та реставрації іконопису Лівобережної України і Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століть не були предметом самостійного дослідження.

2. Проблематика реставрації українського барокового іконопису досі не розглядалась цілісно. З питань практичної реставрації українського іконопису існують окремі публікації реставраторів і науковців, у яких відображено досвід реставрації деяких пам'яток або їх комплексів. Проте у них практично відсутній критичний аналіз методик минулого і їх впливу на естетичний вигляд ікон. З огляду на чисельні реставраційні втручання та природне старіння матеріалів, постає проблема розрізнення слідів часу та змін під дією реставраційних втручань.

3. Вивчення архівних та писемних джерел показало, що фізико-хімічні дослідження матеріалів іконопису Лівобережної України і Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століть проводились несистематично. Слабке зацікавлення подібними дослідженнями пов'язане з відсутністю кореляції між отриманими результатами й загальною картиною розвитку іконописної традиції в Україні. І якщо матеріальні складові ікон певним чином визначались, однак техніка іконопису та її роль у створенні художнього образу фактично не стали предметом вивчення. Запроваджена для дослідження техніко-технологічних особливостей українських ікон методика, що охоплює ряд неdestructивних оптичних методів, довела свою ефективність у визначенні техніки іконопису. З її допомогою були виявлені досі не відомі особливості – послідовність роботи над живописним зображенням, способи декорування. Виявлення індивідуальних рис у виконанні підготовчого малюнку й прийомах живопису слугуватиме додатковим інструментом для здійснення атрибуції творів іконопису – визначенні іконописних осередків та окремих майстрів.

4. Проведені натурні дослідження пам'яток іконопису Лівобережної України і Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століть з експозиції і фондів Національного художнього музею України, Національного музею архітектури і побуту України, Чернігівського обласного художнього музею ім. Г. Галагана, Національного заповідника «Чернігів стародавній», іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври, іконостасу Софійського собору у Києві, з церкви Миколи Набережного на Подолі у Києві, ікони Богоматері Єлецької, що зберігається у Свято-Успенському Єлецькому монастирі м. Чернігів, іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці, доповнені даними з архівних і опублікованих джерел, дали можливість виявити наступні *особливості техніки й технології іконопису*:

- Ікони здебільшого писали на дерев'яних основах. Використовувались місцеві породи дерева: липа (найчастіше), сосна, верба, вільха, дуб.



Товщина дошки складала 2–4 см. Характерною для того часу була груба обробка поверхні зворотного боку за допомогою скобеля або шерхебеля. Основа могла складатись із однієї цільної дошки або із кількох скріплених частин: найчастіше дві-три дошки в іконному щиті, найбільша зафіксована нами кількість – шість, для дуже великого розміру ікони. Різноманіття форм іконної основи пов'язане з композицією іконостаса.

- Суцільна полотняна паволока не характерна, натомість поширеною була паволока із рослинного клоччя, наклеєна по стику дощок основи, а також в місцях пошкоджень чи дефектів деревини. В одному випадку на іконі з Київщини зафіксовано у якості паволоки щетинний ворс.
- Металеві мідні основи фіксуються від кінця XVII ст. й характерні для ікон з іконостасів печерних церков Києво-Печерської Лаври, очевидно, внаслідок поширення переконання про їх стійкість до вологи. На решті територій Лівобережної України й Київщини поширення металевих основ не виявлено.
- Традиційним видом ґрунту для ікон на дерев'яній основі є клеє-крейдяний левкас білого кольору, товщиною від 1 до 3 мм. На ділянках тла левкас нерідко оздоблювався орнаментами, виконаними у техніках різьблення, гравіювання або ліплення. Для посилення враження об'ємності, різьбленими в левкасі могли бути зображення деталей вбрання або обкладинки Євангелія. Ґрунти на металевих і полотняних основах відзначались більш різноманітним кольором і складом. Окрім крейди, вони містили кольорові пігменти (вугільну чорну, вохри).
- Підготовчий малюнок по ґрунту виконувався розрідженою чорною фарбою за допомогою пензля або пера. Такий спосіб був поширений не лише на Лівобережжі й Київщині, а й по всіх регіонах України. Підготовчий малюнок значною мірою відображає індивідуальний характер роботи митця. Зустрічається як тонкий, лінійний малюнок, що

позначає лише головні елементи зображення, так і розкутий, вільний, деталізований, нанесений переривчастими мазками, що позначає межі тіней, деталі волосся тощо. Граф'я не мала пріоритетного значення, а лише виконувала допоміжну функцію розмежування ділянок для нанесення сухозлітних металів. Випадки виконання суцільної розвиненої граф'ї демонструють вплив російського іконопису, у якому на час XVII – XVIII століть подібний спосіб був поширеним.

- У системі виконання живописних зображень визначено три напрями: 1) живопис по білому ґрунту із локальним застосуванням кольорових підмальовків у зображенні одягу та інкарнату (прототипом яких можна вважати санкир і розкриш); 2) живопис по кольоровому ґрунту або по суцільній імприматурі (покладеній на білий ґрунт); 3) живопис по білому ґрунту із застосуванням монохромного підмальовку в тіньових ділянках зображення.

Виконання кольорових імприматур зустрічається на пам'ятках зі складними багатофігурними композиціями періоду кін.1720–1730-х років і пізніше. Монохромні тіньові підмальовки вдалось простежити приблизно з другої чверті XVIII ст. Це свідчить про те, що в українському православному іконописі відбувалось переймання рис не лише стилістики й іконографії західноєвропейського живопису, а й певних його технічних прийомів. Поряд із широким впровадженням олійних фарб, це є проявом важливих новацій у розвитку іконописної техніки. Разом з тим, живою залишалась традиція використання кольорових підмальовків локальним тоном, що своїм корінням сягає ще візантійської техніки живопису.

- Палітра українських художників другої половини XVII – першої половини XVIII століття включала такі *пігменти*: свинцеве білило, вохри жовта і червона, аурипігмент, массикот, органічна крушинова жовта, умбра, сажа, вугільна чорна, кіновар, сурик, англійська червона,

крапак, кармін, фернамбук, сандал, смальта (до кін. XVII ст.), азурит, ультрамарин, берлінська лазур (з другої чверті XVIII ст.), індиго, віваніт, яр-мідянка, малахіт, глауконіт, асфальт. Виявлено, що пігменти, визначені лабораторно, здебільшого відповідають пігментам, вказаним у писемних джерелах. Однак за писемними джерелами їх відомо більше, що пов'язано зі складністю (а подекуди й неможливістю) лабораторного визначення органічних барвників. За візуальними спостереженнями, опублікованими матеріалами та частково за результатами лабораторних досліджень, в українських іконах можуть траплятися такі типи *в'язива* фарбового шару: жовткове, жовтково-олійне, олійне, клейове. В одному творі вони можуть бути використані як самостійно, так і в комбінації одне з одним. Однак на даному етапі питання хімічного складу *в'язива* фарбового шару не можна вважати остаточно вирішеним, оскільки не для всіх пам'яток проводились фізико-хімічні дослідження. Означена проблема відкриває перспективи для подальших досліджень.

- Особливістю досліджуваного іконопису є одночасне і доволі гармонійне використання різноманітних декоративних і живописних прийомів, частина яких є характерною для західноєвропейського живопису XVII–XVIII століття, а інша – для більш ранніх часів – Середньовіччя й Ренесансу. Серед прийомів декорування доличної частини зображення широко застосовувались лесування кольоровими лаками по золочених та сріблених ділянках і прийом графографії – продряпування у шарі фарби до підкладки із сухозлітних металів або шару фарби іншого кольору. Для золочення великих площин (німбів, тла та одягу) використовували сухозлітне золото, срібло і «двійник», покладені на полімент, рідше – на клей. Поширеними прийомами декорування зображень (одягу, тканин, Євангелія) досліджуваного періоду є золочення й сріблення сухозлітними металами на асист та використання золота й срібла як пігменту (чинених). Для другої половини XVII століття більш поширеним було накладання сухозлітних металів на асист, яке

продовжувало активно застосовуватись і у XVIII столітті. Застосування чиненого золота і срібла зафіксовано з кінця XVII століття, більш активне їхнє використання спостерігається у XVIII столітті.

- В якості покривного шару використовувалась оліфа, олійно-смоляний і смоляний лаки, яєчний білок.

5. Іконопис Лівобережної України і Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століття характеризується багатошаровістю і складністю стратиграфічної системи; демонструє максимальне багатство і різноманіття прийомів створення живопису й декорування, якого не було ані в попередні, ані у наступні періоди. Простежується вибірковість у засвоєнні українськими художниками іноземних технологічних прийомів і поступове пристосування традиційних технічних методів виконання живопису до актуальних естетичних вимог і смаків епохи.

6. Як показав аналіз методик консервації, розкриття та естетичної реінтеграції, що застосовувались до українських ікон зазначеного періоду й регіону протягом історії їх побутування, не всі методики були вдалими, як наприклад, укріплення фарбового шару й ґрунту тваринним клеєм надто високої концентрації або застосування бджолиного воску як захисного покриття основи. При сьогоденішньому розмаїтті існуючих у світі матеріалів та методик, є, тим не менше, традиційні, які виправдані часом, що можуть бути рекомендовані до застосування. Однак у будь-якому разі основним правилом під час обрання методики реставрації має бути врахування техніко-технологічних характеристик окремо кожного твору. Так, підбір адгезивів та їх концентрації має здійснюватися експериментальним шляхом, із врахуванням товщини та крихкості ґрунту й наявності та характеру його рельєфної обробки.

Особливо ретельно слід ставитись до питань розкриття, адже українська ікона другої пол. XVII – першої половини XVIII ст. зазвичай має у завершальних шарах нестійкі, легкозмивані шари, такі як лесування кольоровими лаками, різні види золочення тощо. Випадкове пошкодження

або видалення таких шарів може суттєво вплинути на колорит ікони або вигляд деталей зображення. Реставраційне втручання здатне не лише відкрити істинний колір фарб на іконі, а й спотворити його в разі невдалого підбору розчинників, інструментів або видалення покривних шарів понад міру.

Так само індивідуально слід підходити до проблеми естетичної реінтеграції, виходячи зі стану збереженості твору та його техніко-технологічних характеристик. Єдиного універсального рішення не існує, обрання того чи іншого методу залежить від стану збереженості ікони. У складних випадках сучасні комп'ютерні технології надають можливість побачити приблизний результат реінтеграції до безпосереднього втручання у пам'ятку. Для ікон зі значними пошкодженнями фарбового шару, які мають важливе сакральне значення і продовжують функціонувати у системі храму, доцільним є виконання копії-реконструкції. На оригіналі слід здійснити консерваційні заходи і лишити твір в недоторканому стані як музеєфікований об'єкт.

7. Під час реставрації творів іконопису слід дотримуватись принципів поваги до автентичності та історичних нашарувань. Неприпустимо видаляти авторські елементи, зокрема, такі як паволока із рослинного клоччя і захисні покриття основ зі зворотного боку, що несуть у собі інформацію технологічного характеру і сприяють кращій збереженості.

Найголовнішою проблемою розкриття є встановлення балансу між історичним виглядом і збереженням оригіналу (автентичних частин). Методологія сучасної реставрації прагне до компромісу таким чином, щоб зберегти історично цінні доповнення, які не порушують художньої єдності оригіналу. Пізні фрагменти зазвичай прагнуть включити, вписати в загальну композицію. У ряді випадків запис може бути збережений або шляхом відшарування з перенесенням на нову основу, або обмежившись віртуальним розкриттям. Живопис XVII – XVIII ст. може бути перемальованням на більш

давній іконі, що ніяк не применшує його мистецької та історичної вартості, а отже, має бути докладено усіх зусиль задля його збереження.

Що ж стосується захисних покриттів живопису (лаків та оліф), причому не лише авторських, але й пізніх, їхнє повне видалення є небажаним з точки зору складності живописної побудови творів, зокрема, завершальних лесувань. Більш вірним рішенням є потоншення та вирівнювання потемнілих захисних покриттів.

Сучасні технології та методики реставрації надають можливість більш ретельно й виважено вирішувати проблеми розкриття й естетичної реінтеграції, уникаючи зайвого втручання у матеріальну структуру ікони.

### Список використаних джерел:

1. Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. *Поэтика ранневизантийской литературы*: сб. статей. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004, с. 404 – 425.
2. Адруг А. Чернігівська чудотворна ікона Єлецької Богоматері. *Родовід*. 1996. №2 (14). С. 106 – 111.
3. Адруг А.К. Визначна пам'ятка давнього українського малярства. Чернігів, 2001. 28 с.: іл.
4. Адруг А. К. Чудотворна ікона «Іллінської Богоматері». Чернігів: ЦНТЕІ, 2006. 28 с.
5. Адруг А. К. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть: 2-е вид., перероб. і доп. Чернігів: Чернігівський ЦНІІ, 2013. 182 с.: іл.
6. Александрович В. Легенда Йова Кондзелевича. Вступ до студій над творчістю майстра на Волині. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*: Доповіді та матеріали IV наукової конференції. Луцьк, 1997. С. 6 – 23.
7. Александрович В. С., та ін. Музей Волинської ікони : книга-альбом. АДФЕ-Україна, 2012. 400 с., іл.
8. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Ленинград: Художник РСФСР, 1989. 160 с., ил.
9. Альбом выставки XII Археологического съезда в г.Харькове / под.ред. Е.К.Редина. Москва, 1903. 25 с., 56 л. фот.
10. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1981. 258с.
11. Бергер Е. История развития техники масляной живописи / Пер. с нем. А. Н. Лужецкой ; Под ред. А. А. Рыбникова. Москва: ИЗОГИЗ, 1935. 607 с.
12. Белікова Г. Ікона «Собор преподобних печерських». *Пам'ятки України: історія та культура*. 2007. № 1. С. 69-75.

13. Белікова Г. Явлення. Пам'ятки Київського Братського монастиря: альбом-каталог. Київ: Національний художній музей України; Київ: Майстер книг, 2019. 304 с.: іл.
14. Белікова Г.О. Ікони з Вознесенської церкви с.Березна: нові знахідки. *Могилянські читання: зб.наук.пр.* Київ: Фенікс, 2016. С. 170 – 176.
15. Беляй А.Ф. Исследование, консервация, реставрация и атрибуция станковой живописи и резного декора иконостасов Киево-Лаврской иконописной мастерской XVII-XVIII века. *Информационный центр по вопросам культуры и искусства ГРБ УССР им. КПСС. Музееведение и охрана памятников.* Киев: М-во культуры УССР, 1986. Вып. 2. 24 с.
16. Бідзіля В.О. Біоциди в реставраційній практиці. Київ: ННДРЦУ, 2003. 63 с.
17. Бідзіля О.В., Митківська Т.І. Захист музейних предметів від пошкодження комахами. Київ: ННДРЦУ, 2016. 40 с.
18. Білецький П.О. Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII століть. Київ : Мистецтво, 1981. 159 с., іл.
19. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. 407 с.
20. Бобров Ю.Г. История реставрации древнерусской живописи. Ленинград: Художник РСФСР, 1987. 163 с.
21. Бобров Ю.Г. Комплекс “патины времени” и вопросы теории реставрации живописи. *Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация.* Москва: ВНИИР, 1989. Вып. 12. С. 19 – 25.
22. Бобров Ю.Г. Консервация. Реставрация. Воссоздание. Вопросы терминологии. *Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация.* Вып.13. Москва: Искусство, 1990. С. 5–17.
23. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. Москва: Эдсмит, 2004. 344 с.



24. Бобров Ю.Г., Бобров Ф.Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. : учеб. пособие. Санкт-Петербург: Ин-т им. И.Е. Репина, 2007. 226 с.
25. Болховітінов Є. Вибрані праці з історії Києва. Київ : Либідь - ІСА, 1995. 488 с.
26. Братушко Ю.И., Люльева С.А. Кокколиты меловых левкасов икон Волыни как экспертный признак . *Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация*. Москва: РИО ГосНИИР, 2001. Вып. 19. С. 17–21.
27. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. / пер. А. Г. Габричевского, А.И. Венедиктова. Москва: «АЛЬФА-КНИГА», 2008. 1278 с.
28. Вечерський В. Новий погляд на проблему втраченої архітектурної спадщини. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2001. №4. С.2–9.
29. Вигоднік А. Датовані і підписні ікони у збірці Волинського краєзнавчого музею. *Волинська ікона. Питання історії вивчення, дослідження та реставрації* : Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції, м.Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995р. Луцьк: Ініціал, 1995. С.48 – 50.
30. Виннер А. В. Материалы живописи. Москва: Искусство, 1954. 139 с.
31. Виногородська Л., Ситий Ю. Батури́нська кахля. *Пам'ятки України*. 2008. № 3. С.28 – 38.
32. Гавриленко К. С. Орнаментальне оформлення українських ікон другої половини XVII – XVIII ст. в контексті провідних тенденцій західноєвропейського бароко. *Церква - наука - суспільство: питання взаємодії*. Матеріали Тринадцятої Міжнародної наукової конференції (27–29 травня 2015 р.). Київ, 2015. С.50 – 52.
33. Гавриленко К.С. Ікона «Спас Вседержитель» з Вознесенської церкви с.Березна . *Могилянські читання: зб.наук.пр.* Київ: Фенікс, 2016. С. 187 – 192.

34. Гавриленко К. С. Орнаментальний декор вбрання святих в українських іконах доби бароко. *Могилянські читання. Збірник наукових праць*. Київ: Фенікс, 2019. С.138 – 144.
35. Гавриленко К.С. Орнаментация тла українських ікон доби «мазепинського бароко». *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії* : Матеріали Сімнадцятої наукової конференції (28 травня – 1 червня 2019р.). Київ, 2019. С.200 – 204.
36. Гелитович М. Богородиця з Дитям і похвалою (Ікони колекції Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. Львів: Свічадо, 2005. 198 с.
37. Гелитович М. Українські ікони «Спас у славі». Львів: Друкарські куншти, 2005. 96 с.
38. Гелитович М. Святий Миколай з житієм (Ікони XV–XVIIIст. Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. Львів: Свічадо, 2008. 152 с.
39. Голиков В. П. Структура живописи, причины ее повреждений и качество реставрации. *Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация*. Москва, ГосНИИР, 1995. Вып.16 . С.18–45.
40. Голиков В.П., Жарикова Д.Л., Воскресенский К.В., Холодилина К.В. Баканы и русская иконопись: применение сведений о баканах для экспертизы и атрибуции иконописи. *Экспертиза произведений изобразительного искусства: Материалы третьей научной конференции*, Москва, 1997. Москва, 1998. С. 23-27.
41. Голиков В., Воронцова Л., Жарікова З. Про можливі українські впливи на російський іконопис XVII–XIX ст. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*: Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998р. Луцьк: Надстир'я, 1998. Вип.5. С.141–145.
42. Голиков В.П. Для чего баканы необходимы в иконописи? *Филевские чтения: Тезисы конф.* (20-23 декабря 1999 г.). Москва, 1999. С. 20-26.

43. Голиков В. Російський іконопис в «перехідний» період в XVII–XVIII століттях: технологічні новації і їх джерела. *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині*. Науковий збірник. Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 р. Луцьк: Надстир'я, 2001. Вип.8. С.151–156.
44. Голиков В.П., Комашко Н.И. Технологические аспекты русской иконописи второй половины XVII – первой половины XVIII века. *Филевские чтения: Тезисы восьмой научной конференции по проблемам русской художественной культуры XVII – первой половины XVIII вв.* 16 – 18 декабря 2003 г. Москва, 2003. С.29-31.
45. Горленко В. Ремесла і промисли козацького краю (XVI – XVIII ст.). *Пам'ятки України*. Київ, 1998. №3-4. С. 97 – 102.
46. Горохова Г.Н., Кононович М.Г. Характеристики грунтов и красочных слоев произведений итальянской живописи XV–XVIII веков (опыт систематизации). Москва: ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря, 1999. 60 с.
47. Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи. История и исследование. Москва: Изобразительное искусство, 1982. 320 с.: ил.
48. Гренберг Ю.И. Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв: в 2 томах. Т.1, кн. 1 и 2. Санкт-Петербург, 1995. Т. 2. Санкт-Петербург, 1998.
49. Гренберг Ю.И. (ред.). Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи. Москва: ГОСНИИР, 2000. 179 с.
50. Гренберг Ю. И. Греческие и южнославянские ерминии и типики в списках XV–XIX веков о технике иконописи, настенной живописи и рукописной книги. Москва : РИО ГосНИИР, 2000. 160 с.
51. Гренберг Ю. И. От фаяомского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи. Москва : Искусство, 2003. 428 с.
52. Грищенко А. Русская икона как искусство живописи. *Вопросы живописи*. Москва, 1917. Вып. 3. 266 с.

53. Димитрій (Ярема), Патріарх. Іконопис Західної України XII-XV ст. Львів: Друкарські куншти, 2005. 508 с.: іл.
54. Димитрій (Ярема), Патріарх. Іконопис Західної України XVI – поч. XVII ст. / наук. ред. М. Гелитович ; упоряд. К. Маркович. Львів: Друкарські куншти, 2017. 595, (1) с. : іл.
55. Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 204 с.
56. Духовна спадщина подвижників Христа відлунням пам'яті жива : кат. вист. / авт. І.Жиленко, І.Шульц, упоряд. О.Адамович. Київ: PC World Ukraine, 2001. 55 с.: іл.
57. Евгений (Болховитинов, Е. А.) Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии : с присовокуплением разных грамот и выписок, объясняющих оное, также планов и фасадов Константинопольской и Киевской Софийской церкви и Ярославова надгробия. Киев: Тип. Киево-Печерской лавры, 1825. 586 с.
58. Евгений (Болховитинов, Е.А.). Описание Киевопечерской Лавры съ присовокупленіемъ разныхъ грамматъ и выписокъ, объясняющихъ оное, также плановъ Лавры и обеихъ пещеръ. : Изданіе второе, исправленное и умноженное. Киевъ: Въ типографіи Киевопечерской Лавры, 1831. 366 с.
59. Евсеева Л. Греческая икона после падения Византии. *История иконописи, VI–XX века : истоки, традиции, современность* / под. ред. Т. В. Моисеевой. Москва : ИП-СИВ, 2010. С.95 – 118.
60. Ерминия или наставления в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1703 – 1733 год. *Труды Киевской Духовной академии*. 1868. Т. I. С. 269-315, 526-570; Т. II. С. 494-563; Т. IV, С. 355-445.
61. Ернст Ф. Українське мистецтво XVII – XVIII віків. Київ: «Криниця», 1919. 57 с.

62. Етимологічний словник української мови: у 7 Т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; Редкол. О. С. Мельничук та ін. Т.1: А-Г. Київ: Наукова думка, 1982. 632 с.
63. Етимологічний словник української мови : у 7 Т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; Редкол. О. С. Мельничук та ін. Т.5: Р-Т. Київ: Наукова думка, 2006. 704 с.
64. Етимологічний словник української мови : у 7 Т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; Редкол. О. С. Мельничук та ін. Т.6: У-Я. Київ: Наукова думка, 2012. 568 с.
65. Єфіменко Л. Рентгенографічні дослідження фрагментів іконостасу с.Городище. До питання авторства Й. Кондзелевича. *Волинська ікона: дослідження та реставрація: Науковий збірник. Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2017 року. Луцьк, 2017. Випуск 24. С. 36 – 45.*
66. Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 328 с. : іл.
67. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: альбом-каталог . Київ: Наукова думка, 1982. 286 с.: іл.
68. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 177, [1] с. : іл.
69. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII — XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1988. 159 с., іл.
70. Жолтовський П. М. *Umbra vitae*. Спогади, листування, додатки / ред. О. О. Савчук ; передм. М. І. Моздира ; наук. коментар В. С. Романовського 2013. 608 с.
71. Жывапіс Беларусі XII-XVIII ст. / аутар уступнаго тэксту Н.Ф. Высоцкая; складальнікі Н.Ф. Высоцкая, Т.А. Карпович. Мінск: Беларусь. 1980. 315 с.

72. Зайцева В. Техніко-технологічні особливості монументального живопису Троїцької надбрамної церкви Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Могилянські читання 2017*: зб. наук. пр. Київ: Фенікс, 2018. с.222 – 228.
73. Замятина Н. А. Терминология русской иконописи. 2-е изд. Москва: Языки русской культуры, 2000. – 272 с.
74. Зверев В.В. От поновления к научной реставрации. Москва: РИО ГосНИИР, 1999. 100 с.
75. Зінчук О. До питання зняття старих профілактичних заклеюк з давніх ікон із збірки Волинського краєзнавчого музею. *Волинська ікона: дослідження та реставрація* : наук. збірник. Матеріали XXIII міжнародної наук. конференції, м.Луцьк, 19-20 жовтня 2016. Луцьк, 2016. Вип. 23. С. 91 – 96.
76. Іванів Б. Методика закріплення глютиновими клеями. *Родовід*. 1994. №8. С. 100 – 101.
77. Іванів Б.І., Почеква А.І. Актуальність методики розшарування запису в темперному, олійному малярстві (ікони «Архістратиг Михаїл» з церкви села Семенівка). *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. Матеріали та тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції 22-24 травня 2001 р. Київ, 2001. С.50 – 52.
78. Іканапіс Беларусі XV – XVIII стагоддзяў. / аўтар тексту і склад. Н.Ф.Высоцкая. Мінск: «Беларусь», 1992. 231с.
79. Іконопис XVII – поч. XX століття. Каталог творів з фондів Чернігівського обласного художнього музею. / упоряд. С.Курач. Чернігів: «Домінант», 2008. 76 с.
80. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський: Альбом – каталог / Авт. проекту М. Откович, В.Турецький, С. Кубів. Львів, 2005. 510 с.

81. Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії; Голов. ред. кол.: М. П. Бажан (голов. ред.) та ін. Т. 3 Мистецтво другої половини XVII - XVIII століття / Ред. 3-го тому: П. Г. Юрченко (відпов. ред), П. М. Попов, П. М. Жолтовський. 1968. 439с.
82. Історія декоративного мистецтва України. Т.2. Мистецтво XVII – XVIII століття / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; Наук. ред. Т. Каравасильєва. Вінниця: ПП «Едельвейс і К», 2007. 490 с.
83. Игошев В.В. Исследование и атрибуция тиснения по левкасу на иконах XVI в. *Исследования в консервации культурного наследия*. Материалы международной научно-практической конференции. Москва: Индрик, 2005. С. 108 – 118.
84. Известия XIV Археологического съезда в г.Чернигове. Чернигов: Тип. Губернского земства, 1908. 163с.
85. Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР. Приказ Министерства культуры СССР от 17 июля 1985 года № 290.  
URL <http://www.economics.kiev.ua/download/ZakonySSSR/data02/tex12550.htm>
86. История русского искусства / ред. И.Э.Грабарь. Москва : Издание И. Кнебель, 1910. Т. 6. Живопись. Т.1. Допетровская эпоха. 535 с.
87. Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории. Киев: Фото-лито-типография «С.В.Кульженко», 1911. Фото ікони Іллінської Богородиці на вкладці між С. 76 і 77.
88. Киплик Д.И. Техника живописи. Москва: Сварог и К, 2002. 503 с.
89. Кожух Н.М. Технологические исследования белорусских икон XVII – XVIII веков. Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: материалы II научной конференции (27 – 31 мая 1996 г., Москва). Москва: Магнум АРС, 1998. С.34 – 36.

90. Козак О. Дослідження хімічного складу матеріальних складових живопису ікон із спадщини Йова Кондзелевича. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*: Науковий збірник. Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2017 року. Луцьк, 2017. Випуск 24. С.46 – 51.
91. Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа: Репринт. изд. 1905г. Москва: Паломникъ, 2001. 320 с.
92. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Санкт-Петербург: Тип. Имп. Академии наук, 1914. Т 1: 387 с.; 1915. Т. 2. Ч. 1, 2: 472 с.
93. Кондратюк А.Ю. Стінописи Лаврської школи 1-ї третини XVIII ст. в контексті європейського мистецтва. *Лаврський альманах*. Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2002. Вип.7. С. 99 – 104.
94. Кондратюк А.Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Семантика. Стилїстика. *Лаврський альманах*. Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2004. Вип.13. Спецвипуск 5. 160 с.
95. Кондратюк А.Ю. Матеріали з історії реставрації ікон іконостаса Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 07-08 червня 2018 р. Київ, НАКККиМ, 2018. С. 139-144.
96. Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років: монографія. Львів: Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019. 528 с.
97. Кравченко А.С., Уткин А.П. Икона : секреты ремесла. Москва: Изд. «Стайл А ЛТД», 1993. 126 с.



98. Кузьмин Е.М. Несколько слов о южнорусском искусстве и задачах его исследования. *Киевская старина*. Киев: Тип. Имп. ун-та св. Владимира, 1900. Т. LXXI. С. 326-332.
99. Кузьмин Е.М. Украинская живопись XVII столетия. *История русского искусства*. Т. VI. Живопись. Т. 1. До-Петровская эпоха / Под ред. И. Грабаря. Москва: Изд-во И. Кнебея, 1913. С. 455-482.
100. Лелекова О., Иванова А. Разработка методики отслоения записей станковой темперной и монументальной живописи. *Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация*. Москва: ГосНИИР, 1981. №7. С.150 – 165.
101. Лелекова О. Иконостас 1497 г. Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (Исследование и реставрация). *Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация*. Москва: ВНИИР, 1988. Вып. 11. 360 с.
102. Лелекова О.В. Реставрация икон. *Исследования в реставрации*. Материалы международной научно-методической конференции. Москва 4-6 декабря 2001г. Москва, 2002. С.107 – 114.
103. Лентовский А.М. Технология живописных материалов. Ленинград, Москва: Искусство, 1949. 220 с.
104. Лентовський А. Техніка олійного живопису. Київ: Держ. вид. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 183 с.
105. Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания : Атлас снимков: в 2 ч. Санкт-Петербург: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1906. Ч.1. 420с.; Ч.2. 440с.
106. Лихачев Н.П. Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных русских икон. Санкт-Петербург: Имп. Рус. археол. о-во, 1911. [2], VIII, 221, [5], 51 с., 8 л. ил.
107. Логвин Г.Н. Украинское искусство X – XVIII вв. Москва: Искусство, 1963. 290 с.

108. Логвин Г.Н. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво; Едиціон, 1968. 462 с.
109. Логвин Г.Н. Чернигов, Новгород-Северский, Глухов, Путивль. Москва: Искусство, 1980. 287 с.
110. Логвин Г.Н. Українське бароко в контексті європейського мистецтва. *Українське барокко та європейський контекст*. Київ: Наукова думка, 1991. С.10 – 23.
111. Логвин Г. Українське бароко (Візантія і Захід). *Мистецтвознавство України*. Київ: «Кий», 2001. Вип. 2. С.7 – 12.
112. Луць В. Термінологічний словник. *Волинська ікона. Питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції, м.Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995р. Луцьк: Ініціал, 1995. С. 55 – 56.
113. Люльева С.А., Братушко Ю.И. Палеонтологическая идентификация меловых левкасов волинской иконы как один из экспертных признаков. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. Матеріали та тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції 22-24 травня 2001 р. Київ, 2001. С. 93 – 94.
114. Мазур В. Художня манера майстрів-іконописців іконостаса Успенської церкви у Львові. *Українська академія мистецтва : Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2014. Вип. 22. С. 143–153.
115. Макаренко Н. Памятники украинского искусства XVIII века. Санкт-Петербург, 1908. 11 с.
116. Марченко Г.А. Ікона «Богородиця» XVIII століття із зібрання НКПІКЗ (дослідження та особливості реставрації). *Могілянські читання 2007 року: Зб. наук. пр.* Київ: Фенікс, 2008. С.312 – 317.
117. Марченко А.А. Живопись на металле. Проблемы исследования и реставрации (на примере памятников из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника). *Исследования в консервации культурного наследия*. Материалы международной научно-

- методической конференции (Москва, 9-11 ноября 2010г). Москва: Индрик, 2012. Вып. 3. С.155 – 160.
118. Марченко І.Я. Розвиток поглядів на проблему ушкодження музейної деревини комахами-шкідниками у радянський період. *Могиланські читання 2014*: зб. наук. пр. Київ: НКПІКЗ, 2015. С.49 – 54.
119. Марченко І.Я. Історія використання деяких тваринних клеїв в реставрації станкового живопису. *Молодий вчений*. 2015. №2 (17). С.32 – 36.
120. Марченко І.Я. Методично-науковий супровід зберігання музейних експонатів як відображення консерваційної практики в художніх музеях у 30-40 рр. ХХ століття. *Культурологічна думка*. 2017. №11. С.171 – 178.
121. Марченко І.Я. Розвиток методів та засобів консервації пам'яток станкового живопису в художніх музеях України у радянський період. : дис. канд. іст. наук 26.00.05. Київ, 2018. 247с.
122. Міляєва Л. С. Російсько-українсько-сербські зв'язки XIV-XVIII століть. *Образотворче мистецтво*. 1976. № 4. С. 28 – 30.
123. Міляєва Л.С. Спасо-Преображенська церква с.Великі Сорочинці Полтавської області. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ: Наукова думка, 1991. С.128 – 135.
124. Міляєва Л. С. Чудотворні ікони Богородиці в Києві XVII століття та образ Любської Богоматері пензля Івана Щирського . *Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства*. 1994. Т. 227. С. 129-139.
125. Міляєва Л. С. Переддень бароко. *Мистецтвознавство України*. Київ: «Спалах», 2000. Вип.1. С.27 – 48.
126. Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30 – 40-х рр. XVII ст. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2003. Вип. 3. С. 161 – 171.
127. Міляєва Л. С. Українська ікона XI–XVIII століть. *Українська ікона XI–XVIII століть* : альбом / за участю М. Гелитович. Київ, 2007. 525 С.

128. Міляєва Л. С. Церква Спасо-Преображення і поетика українського бароко. *Сорочинський іконостас: іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області: альбом*. Київ: Родовід, 2010. С. 9–19.
129. Міляєва Л.С. Деякі спостереження щодо українського «козацького» бароко (сакральне малярство). *Волинська ікона: дослідження та реставрація: наук. збірник. Матеріали XXIII міжнародної наук. конференції, м.Луцьк, 19-20 жовтня 2016*. Луцьк, 2016. Вип. 23. С. 100 – 112.
130. Міляєва Л., Рішняк О., Садова О. Церква св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація. Київ: Видавництво, 2019. 416 с.
131. Мінералогічний словник / Укл.: Білецький В.С., Омельченко В.Г., Горванко Г.Д. Маріуполь: Східний видавничий дім, 2016. 488 с.
132. Мокрій В. З практики реставрації іконописів Жовківської школи для діючих церков. *Родовід*. 1994. №8. С.82 – 84.
133. Монахиня Иулиания (М.Н. Соколова). Труд иконописца. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. 352 с.
134. Музей волинської ікони: книга-альбом. / Александрович В.С., Василевська С.І., Вигодник А.П., Єлісеєва Т.М., Карпюк Л.А., Ковальчук Є.І., Міляєва Л.С., Силюк А.М. Київ: АДФУ-Україна, 2012. 400 с.
135. Мусієнко П. Роменська Мадонна. *Людина і світ*. Київ, 1967. №5. С.50 – 55.
136. Нарбеков В. Южно-русское религиозное искусство XVII–XVIII вв.: (По памятникам церк. старины, бывшим на выставке XII Археол. съезда в Харькове). *Православный собеседник*. Казань, 1903. 116 с.
137. Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Київ: Наукова думка, 1985. 184 с.
138. Овсійчук В.А. Майстри українського барокко: Жовківський художній осередок. Київ: Наукова думка, 1991. 400 с.

139. Овсійчук В. А. Українське малярство X - XVIII століть. Проблеми кольору. Львів, 1996. 479 с.
140. Оляніна С. Іконостас Вознесенської церкви у містечку Березна: втрачена пам'ятка мистецтва доби Бароко. *Українська художня культура: пам'яткохоронні проблеми*: зб. наук. пр. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2011. С. 40 – 103.
141. Оляніна С. Втрачені барокові іконостаси XVII – XVIII ст. в архівних матеріалах Києва. *Культурологічна думка: Щорічник наук. пр.* Київ: Інститут культурології НАМ України, 2012. № 5. С. 144–150.
142. Оляніна С. Щодо уточнення атрибуції й датування групи ікон з колекції київських музеїв. *Українська художня культура: історія та сучасні проблеми*: зб. наук. пр. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2012. С. 210–231.
143. Оляніна С. В. Український іконостас: від функціональної конструкції до архітектурної рами. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. №1. С. 374 – 379.
144. Оляніна С. Український іконостас: символічна структура та іконологія: монографія. Київ : АртЕк, 2019. 400 с. з іл.
145. Омельченко П. Наука про малярські фарби, матеріали та техніки. Харків, Київ : Державне видавництво України, 1930. 366 с.
146. Откович М. Техніко-технологічні дослідження та реставрація іконостаса. *Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський*: альбом-каталог. Львів, 2005. С.61 – 68.
147. Откович Т. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит у Маняві (Богородчанський іконостас). *Вісник НТШ.* Львів, 2013. № 50. С. 61–64.
148. Паньок Т.В. Слобожанська ікона XVII – початку XIX ст. Харків: Іванова, 2008. 280 с.
149. Перцев Н.В. Каталог реставрационных работ. / сост. Богуславская И.Я. Санкт-Петербург, 1992. 103 с.

150. Петраускас А. Ремесла та промисли сільського населення середнього подніпров'я в IX – XIII ст. Київ: КНТ, 2006. 200с.
151. Петров Н.И. «Типик» о церковном и о настенном письме епископа Нектария из сербского града Велесе, 1599 года, и значение его в истории русской иконописи. Записки императорского русского археологического общества. Санкт-Петербург, 1899. Т. 11. Вып. 1–2. Кн. 4. С. 1–52.
152. Петров Н. И. Южно-русские иконы. *Искусство в Южной России*. 1913. №11- 12. С. 459-506.
153. Пещанський В., Свенціцький І. Іконописна техніка та її джерела. Львів, 1932. 32 с.
154. Питателева Е.В. Некоторые особенности авторского письма в иконописи Троицкой надвратной церкви. Реставрационные находки и музейные исследования. *Могилянські читання 2007 року*: Зб. наук. пр.: Київ: Фенікс, 2008. С. 343 – 349.
155. Пляшко Л. Иконостас XVIII в. из села Великие Сорочинцы. *Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация*. Москва, 1991. №14. С.157 – 163.
156. Пляшко Л. Сорочинський іконостас. Ознаки стилю Рококо. Київ : Українознавство, 2001. 120 с.: іл.
157. Покровский Н.В. Сийский иконописный подлинник. Санкт-Петербург, 1895-1898. Вып. 1-4.
158. Покровский Н. В. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. Санкт-Петербург: тип. А. П. Лопухина, 1900. 481 с.
159. Покрышкин П.П. Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства. *Известия Императорской Археологической Комиссии*. Санкт-Петербург, 1916. Т. 57. В. VII. С. 158-189.
160. Почеква А.І. Актуальність проведення процесу розшарування та перенесення малярських шарів на нову основу. *Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку*:

- наукові доповіді ІХ Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 27 – 31 травня 2013 р.). Київ: ННДРЦУ, 2013. С. 309 – 312.
161. Почеква А.І., Ющук Т.А. Розшарування та перенесення на нову основу олійного запису ікони «Введення у храм пресвятої Богородиці» другої половини ХІХ століття з поверхні авторського темперного малярства «Св. Онуфрій Пустельник» кінця ХVІІ століття. *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації* : наукові доповіді Х Міжнар. Наук.-практ. конференції (24 – 27 травня 2016р., Київ). Київ: ННДРЦУ, 2016. С.282 – 287.
162. Православна ікона Росії, України, Білорусі : каталог виставки. Київ: Новий друк, 2008. 208 с : іл.
163. Реставрація ікон: Методические рекомендации. / Под ред. Наумовой. Москва, изд-во ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря, 1993. 226 с.
164. Реставрація произведений станковой темперной живописи: учеб. Пособие / Г.С. Клокова, О.В. Демина, А.В. Инденбом и др. Москва: Изд-во ПСТГУ, 2016. 240с.
165. Рішняк О.Б. Пати́на в часових трансформаціях творів мистецтва як матеріальна ознака минулого. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. №3. С.93 – 104.
166. Рішняк О. Реставраційна діяльність в Україні в контексті світових пам'яткоохоронних тенденцій. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. Вип.16, ч.2. С.153 – 158.
167. Рішняк О. Сучасна реставраційна діяльність: основні напрями, завдання та пріоритети. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2020. Вип.35. С.218 – 225.
168. Рішняк О.Б. Реставраційна діяльність і глобальні загрози: трансформації теоретичних концепцій. *Питання культурології*. Київ: КНУКІМ, 2020. Вип.36. С.156 – 166.
169. Рішняк О.Б. Етика реставраційної діяльності. *Культура України*. Харків: ХДАК, 2020. Вип. 70. С.211-222.

170. Риждова О. Особенности живописи икон XVIII в. киевского происхождения (из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника). *Могиланські читання: Збірник наукових праць. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник*. Київ, 2011. С. 290-299.
171. Риждова О. Технологічні особливості живопису ікон XVIII ст. київського походження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2012. № 2. С.157-161.
172. Рыждова О. Иконопись Киева XVIII века: мастерские и сохранившиеся произведения. *Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2013. Вып. 1 (10). С. 110-135.
173. Рыждова О.О., Распопина В.А. Иконы Киева XVIII века из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника: исследования и атрибуция. *Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку*. : збірник наукових праць IX Міжнародної науково-практичної конференції 27-31 травня 2013 р. Київ, 2013. С.333 – 336.
174. Риждова О. Иконопис Киево-Печерської лаври кінця XVII – початку XVIII століття: особливості формування та розвитку стилю й іконографії. *Культура і сучасність* : альманах. Київ: Міленіум, 2014. №1. С.141 – 150.
175. Риждова О. Дослідження ікони «Богородиця Одигітрія» (Троїце-Іллінська) з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. № 2. С.266-270.
176. Риждова О. Особливості стилю, іконографії, техніки та технології ікон зі зворотного боку іконостаса Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2018. №2. С.75-85.



177. Рижова О. Стилiстичнi та iконографiчнi особливостi iкони «Успiння» з колекцiї Нацiонального художнього музею України. *Вiсник Нацiональної академiї керiвних кадрiв культури i мистецтв*. Київ, 2018. № 3. С.348-352.
178. Рижова О.О., Iвакiна I.Ю., Распопiна В.О. Дослiдження технiки i технологiї групи iкон з Успенського собору. *Церква – наука – суспiльство: питання взаємодiї*. Матерiали сiмнадцятої наукової конференцiї (28 травня – 1 червня 2019р.). Київ, 2019. С. 230 – 234.
179. Ровинский Д. История русских школ иконописания до конца XVII века. *Записки Имп. Археологического общества*. Т. 8. Санкт-Петербург, 1856. С. 1–196.
180. Ровинский Д. Обзорение иконописания в России до конца XVII в. Описание фейерверков и иллюминаций. Санкт-Петербург: Изд. А. С. Суворина, 1903. IV, [2], 330 с.
181. Ромащенко В.М. Архiвнi джерела з технологiї українського iконопису доби бароко. *Реставрацiя музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирiшення: Тези доповiдей IV Мiжнародної науково-практичної конференцiї (20-23 травня 2003 р., Київ)*. Київ, 2003. С.119 – 124.
182. Рузавин Ю.А. Проверка свойств материалов для защиты иконных досок. *Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация*. Москва: ГосНИИР, 2006. № 23 (53). С.57 – 68.
183. Русская иконопись : альбом / текст Г.Клокова. Москва: Новости, 1991. 196 с.
184. Русская икона XVIII века / сост. Н.Комашко. Москва: Агей Томеш, 2006. 340 с., ил.
185. Сахаров И.П. Исслѣдованiя о русском иконописанiи. Кн. 1 – 2. Санкт-Петербург: тип. Я.Трея, 1849. Изд. 2-е: 1850.
186. Свердлова С.В., Суховерков Д.Н. Предварительные результаты исследований материалов и техники живописи в произведениях Симона

- Ушакова. *Симон Ушаков – царский изограф.* / Гос. Третьяковская галерея. Москва, 2015. С. 460 – 483.
187. Свенціцька В.І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ: Наукова думка, 1966. 153 с.
188. Свенціцька В.І. Український живопис XVI – XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського барокко. *Українське бароко та європейський контекст: Зб. наук. пр.* Київ: Наукова думка, 1991. С. 90- 96.
189. Свенціцький І. Галицько-Руське церковне малярство XV – XVI ст. (Матеріяли й замітки). *Записки наукового товариства ім.Т.Шевченка.* Львів, 1914. Т.СХХІ. С.63 – 116.
190. Свенціцький І. Іконопись Галицької України XV – XVI віків. Львів, 1928. 98 с.
191. Сидор О.Ф. Міські краєвиди й інтер'єри у творах Йова Кондзелевича. *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках: дожовтневий період.* Київ: Наукова думка, 1983 . С.67 – 74.
192. Сидор О.Ф. Художня спадщина Йова Кондзелевича. *Образотворче мистецтво.* Київ : «Мистецтво», 1985. № 5. С.29-30.
193. Симони П.К. К истории обихода книгописца, переплетчика, и иконного писца при книжном и иконном строении. Материалы для истории техники книжного дела и иконописи, извлеченные из русских и сербских рукописей и других источников XV – XVIII столетий. Санкт-Петербург, 1906. 280с.
194. Скит Манявський і Богородчанський Іконостас / Ред. видання І. С. Свенціцький. Жовква, 1926. 28 с.: з рис.
195. Скляр С.В. Розчищення станкового живопису від поверхневих забруднень: проблеми вибору детергентів. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації* : наукові доповіді XI Міжнар. Наук.-практ. конференції (11 – 14 вересня 2018р., Київ). Київ, 2018. Ч.2. С. 148 – 152.

196. Скоп Л.А. Українське церковне малярство в Галичині. Техніка та технологія XV–XVIII століть. Дрогобич : Коло, 2013. 191 с. : іл.
197. Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Іконостас XVI-XVIII століття із села Старої Скваряви: альбом. Львів: Логос, 2009. 160 с., іл.
198. Сланский Б. Техника живописи. / перев. с чешск. М.С.Гольдштейн. Москва: Изд.Акад. художеств СССР, 1962. 378с.
199. Словарь української мови: в 4-х т. / За ред. Б. Грінченка. Надрук. з вид. 1907—1909 фотомеханіч. способом. Т. 4. Київ : Вид. Акад. наук УРСР, 1959. 564 с.
200. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні; за ред. І. К. Білодіда. Т.6: П – По. Київ : Наукова думка, 1975. 835 с.
201. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні; за ред. І. К. Білодіда. Т.7 : Пої – При. Київ : Наукова думка, 1976. 723 с.
202. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні; за ред. І. К. Білодіда. Т.8: При-Р. Київ : Наукова думка, 1977.
203. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні; за ред. І. К. Білодіда. Т 9: С. Київ : Наукова думка, 1978. 916 с.
204. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні; за ред. І. К. Білодіда. Т. 10 : Т-Ф. Київ : Наукова думка, 1979. 658 с.
205. Сомик-Пономаренко І.М. Дослідження прийомів створення рельєфних левкасів в українському іконописі та західноєвропейському живописі на прикладі практичного відтворення технік. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. Збірник наукових праць міжнародної науково-практичної конференції 06-07 червня 2017 р. Київ, 2017. С.296 – 297.

206. Сомик-Пономаренко І.М. Методика золочення на полімент: історичні відомості та практичне застосування. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2009. Випуск 16. С.87 – 95.
207. Сорочинський іконостас : іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргород. р-ну Полтав. обл. : альбом / І. Дорофієнко, Л. Міляєва, О. Рутковська. Київ : Родовід, 2010. 165 с. : іл.
208. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон: «Стар», 2016. 52 с.
209. Спаська Є. Ганчарські кахлі Чернігівщини. Київ: вид. Київського краєвого Сіль-Госп. Музею та П.П.П. Виставки, 1928. 45 с.
210. Степовик Д. Історія української ікони Х–XX ст. Київ: Либідь, 2004. 436, [3] с. : іл.
211. Сумцов Н.Ф. Из украинской старины. Харьков: Тип. «Печ. Дело» кн. К. Н. Гагарина, 1905. 162 с. : ил.
212. Сьомак О. Ікона «Різдва Христового» з Переяслав-Хмельницького району Київської області в колекції Національного художнього музею України: до джерел іконографії. *Волинська ікона: дослідження та реставрація: Науковий збірник. Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2017 року*. Луцьк, 2017. Вип. 24. С. 129 – 137.
213. Таранушенко С.А. Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIIIст. Харків. 1928. 9 с. : табл. XXXVI.
214. Таранушенко С.А. Іконостаси Слобідської України Харків: Харківський приватний музей міської садиби, 2011. 223 с.
215. Таранушенко С.А. Иконография украинских иконостасов. Харьков: Харьк. частный музей гор. усадьбы, 2011. 186 с.
216. Терехов М.О. Дослідження процесу розшарування різночасового живопису на досвіді реставрації ікони «Св.Миколай» кінця XVIII століття. *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та*

- культури: традиції, інновації* : наукові доповіді X Міжнар. Наук.-практ. конференції (24 – 27 травня 2016р., Київ). Київ, 2016. С. 329 – 331.
217. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи /под ред. Ю.И. Гренберга . Москва: Изобразительное искусство, 1987. 346 с.
218. Тимченко Т.Р. Реставрація в світле ідей герменевтики. *Современные принципы реставрации. Конечный результат реставрации: тезисы докладов.* Москва: ГосНИИР, 1995. С.79 – 81.
219. Тимченко Т.Р. Бойчукізм і українська реставрація. *Образотворче мистецтво.* 1997. №3 – 4. С. 60 – 62.
220. Тимченко Т.Р. Київська школа реставрації станкового малярства (1920 – 1930рр.). *Пам'ятки України.* 2001. №4. С. 48 – 71.
221. Тимченко Т.Р. Реставрація станкового живопису: проект термінологічного словника. *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології:* Науковий збірник пам'яті Миколи Трохименка. Київ: Ред. вісника «Ант», 2002. Том 1. С.139-148.
222. Тимченко Т.Р. Ярослава Музика – реставратор Національного музею у Львові. Традиції, фахове середовище, праця. *Пам'ятки України.* 2003. №1-2. С. 92 – 111.
223. Тимченко Т. Реставрація ікон Ігорівської Богоматері та Св. Миколи Мокрого у 1924 році (за матеріалами київських архівів). *Культурологічна думка.* 2012. №5. С.156 – 166.
224. Тимченко Т.Р. Микола Касперович. Матеріали до біографії. *Українська художня культура: історія та сучасні проблеми* : зб. наук. пр. Київ, 2012. С. 57 – 71.
225. Тимченко Т.Р. Методи захисту основ станкового живопису (історія та сучасні технології). Київ: Задруга, 2015, 98с.: іл.
226. Тимченко Т.Р. Матеріали українського іконопису XVIII ст. на основі опублікованих П.М. Жолтовським документів. *Волинська ікона:*

- дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Матеріали XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року. Луцьк, 2018. Вип. 25. С.273 – 280.
227. Титов М.Ф. Техніка та технологія темперного жовткового іконопису. Київ: BONA MENTE, 2005. 96 с.
228. Торгівля на Україні, XIV — середина XVII століття : Волинь і Наддніпрянина. / Упор. В.М.Кравченко, Н.М.Яковенко. Київ: Наукова думка, 1990. 408с.
229. Труды одинадцатого археологического съезда в Киеве / под.ред. граф. Уваровой и С.Слущкого . Москва: Печатня А.И.Снегиревой, 1902. Т.2. 177 с.
230. Тютюнник В.В. Материалы и техника живописи. Москва: Издательство Академии художеств СССР. 1962. 207с.
231. Українська ікона трьох століть: Каталог виставки. / вступ. статті Д.Степовик, І.Шульц, упоряд. І.Шульц, В.Колпакова. Київ: «Спалах», 2001. 80 с.
232. Український іконопис XII-XIX століть з колекції Національного художнього музею України: альбом / передм. А. Мельника: авт. ст. Л. Членова, упоряд. Ю. Литвинпець. Хмельницький: Галерея, Київ: Артанія Нова, 2005. 242 с., іл.
233. Український середньовічний живопис : альбом / Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька . Київ : Мистецтво, 1976 . 27 с. : СХ(110) л. іл.
234. Уманцев Ф.С. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. Київ: Мистецтво, 1970. 215с.
235. Уолден С. Реставрация живописи – спасение или уничтожение? / Перевод с англ. А.Биргера. Москва: Астрель: АСТ, 2007. 206 с.
236. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Том IV. Москва: Прогресс, 1987. 864 с.

237. Федосеева Т.С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства. Москва: РИО ГосНИИР, 1999. 120 с.
238. Феодосій Макаревський. Материалы для историко-статистического описания Екатеринославской епархии: церкви и приходы прошедшего XVIII столетия / уряд. В. Г. Долгополий. Дніпропетровськ: Дніпрокнига, 2000. 1080 с.
239. Филарет (Гумилевский Д.) Историко-статистическое описание Черниговской епархии : кн. 1—6. Чернигов, 1873—74.
240. Филарет (Гумилевский Д.Г.). Историко-статистическое описание Харьковской епархии: в 3т., переизд. Харьков: ХЧМГУ, 2005 – 2006.
241. Филатов В.В. Словарь изографа. Москва: Православный Свято-Тихоновский богословский ин-т, 1997. 277с.
242. Филатов. В.В. Реставрация пришедшей русской иконописи. Москва: ПРО-ПРЕСС, 2007. 336 с., илл.
243. Хребтенко М.С. Про руйнівний вплив лугів на берлінську лазур на прикладі ікони «Успіння» з колекції Національного художнього музею України». *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації* : наукові доповіді X Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 24-27 травня 2016 року). Київ, 2016. С.358 – 360.
244. Хребтенко М.С. Дослідження та реставрація ікони «Богородиця з Немовлям» з НМНАПУ як приклад «віртуального» розкриття пам'ятки зі складною стратиграфією. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2017. № 26. С. 257– 266.
245. Хребтенко М.С. До питання комплексного дослідження пам'яток іконопису на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА. *Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності* : тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтва (Київ, 25-28 квітня 2017р. ). Київ: Фенікс, 2018. С.143.

246. Хребтенко М.С. Технологічні особливості основ українських ікон 17-18 ст. (за матеріалами архіву кафедри реставрації НАОМА). *П'яті платонівські читання* : тези доповідей п'ятої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького. Київ: «Людмила», 2018. С.31-32.
247. Хребтенко М.С. Про деякі техніко-технологічні особливості ікони XVIII ст. «Святий Миколай» з колекції Національного художнього музею України. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації*: наукові доповіді XI Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 11-14 вересня 2018р.). Київ, 2018. Ч.2 .С.298–301.
248. Хребтенко М.С. Підготовчий малюнок українського барокового іконопису. *Волинська ікона: дослідження та реставрація* : науковий збірник за матеріалами XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони (м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року). Луцьк, 2018. № 25. С. 178–185.
249. Хребтенко М.С. Прийоми зображення інкарнату в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII — першої половини XVIII століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2019. № 2. С. 97–108.
250. Хребтенко М.С. Основні види золочення в іконописі Гетьманщини другої половини 17 – першої половини 18 ст. *Шості платонівські читання* : тези доповідей шостої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького. Київ: «Людмила», 2019. С.48-49.
251. Хребтенко М.С. Зображення одягу і атрибутів святих в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. *Art and design*. 2020. №2 (10). С. 129–146.
252. Хребтенко М.С. Деякі особливості техніки живопису ікон з іконостасу Вознесенської церкви с.Березна. *East European Scientific Journal*. 2020. № 8 (60). С. 14–19.



253. Цитович В.И. «Патина времени» в модели реставрационной деятельности. *Современные принципы реставрации. Конечный результат реставрации*: тезисы докладов. Москва: ГосНИИР, 1995. С.86 – 88.
254. Цитович В.І Технологія художнього твору як мистецтвознавча проблема. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. Матеріали та тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції 22-24 травня 2001 р. Київ, 2001. С.181 – 183
255. Цитович В.І. Реставрація: між парадигмою і теорією. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2004. Ч.2. С.30 – 57.
256. Цитович В.І. Реставрація пам'яток культури: проект словника загальної термінології. *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології*. : наук. збірник пам'яті Миколи Трохименка. Київ: Редакція вісника «Ант», 2002. С.133-137.
257. Цитович В. Можливості методу інфрачервоної рефлектографії в дослідженні українського іконопису XVII – XVIII ст.. (на прикладі ікон Березнянського іконостасу із зібрання НХМУ). *Волинська ікона: дослідження та реставрація*: Науковий збірник. Луцьк, 2018. Вип. 25. С. 207–213.
258. Ченнино Ченнини. Книга об искусстве или Трактат о живописи / Перевод с ит. А. Лужнецкой ; Под ред. А. Рыбникова. Москва : ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1933. 139 с.
259. Шалина И. Техника иконы и её символизм. *Убрусъ*. Санкт – Петербург, 2005. Вып. 4. С. 7 – 11.
260. Шевченко Н.О. Дослідження матеріалів розпису в техніках кольорових лаків пам'яток дерев'яної поліхромної скульптури XVII – XIX ст. з колекцій Національного художнього музею України (м. Київ) та Музею волинської ікони (м.Луцьк). *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації*: наукові доповіді X Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 24 – 27 травня, 2016р.). Київ, 2016. С.372 – 377.

261. Шевченко Н., Асаулова О. Дослідження поверхні фрагментів іконостасів XVII – XVIII ст., оздоблених в техніках кольорових лаків: оптичні ефекти та оптичні ілюзії. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Луцьк, 2018. Вип. 25. С. 198 – 206.
262. Шуліка В.В. Слобожанський іконостас другої половини XVII ст.: деісусний ярус. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*: Науковий збірник. Випуск 24. Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2017 року. Луцьк, 2017. С. 122 – 129.
263. Шуліка В.В. Техніка декорування та орнаментальні мотиви фактурних левкасів слобожанських ікон другої половини XVII ст. *Могілянські читання 2018. Дослідження сакральних пам'яток України*: Зб.наук.пр. Київ: НКПЗ, Вид. «Фенікс», 2018. С.197 – 202.
264. Шуліка В.В. Історія реставраційної справи на Слобожанщині. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації* : наукові доповіді XI Міжнар. Наук.-практ. конференції (11 – 14 вересня 2018р., Київ). Київ, 2018. Ч.2. С.239 – 242.
265. Шумило С.В. Уявлення про Київ як «другий Єрусалим» в церковно-суспільній думці Русі-України. *Із Києва по всій Русі*. Збірник матеріалів всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 1025-літтю Хрещення Київської Русі, 15 травня 2013 р. Київ, 2013. С. 196-227.
266. Шумило С.В. Влияние Святой Горы Афон на духовную, культурную и политическую жизнь Украины XVIII в. *Афон и славянский мир*. Материалы междунар. науч.конф., посв. 1000-летию присутствия руських монахов на Святой Горе. Белград, 16–18мая 2013 г. Свято-Пантелеимонов монастирь на Афоне. 2014. Сб. 1. С. 113–130
267. Шумило С. Нове джерело до біографії І. Мазепи та історії зв'язків української козацької старшини з центром православного чернецтва на Афоні. *Сіверянський літопис*. Чернігів, 2016. №6 (132). С.73 – 84.

268. Шустіна Г. Про розшарування живопису. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та наук.-метод. праці*. Київ, 2007. Вип. 14. С. 218 – 226.
269. Шустіна Г. Віднайдені «Книги кунштові» зі збірки Лаврської малярні. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2008. №1. С. 56 – 65.
270. Щавинский В.А. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в древней Руси. Москва, Ленинград : ОГИЗ Гос. соц.-экон. изд-во, 1935. 158 с.
271. Щербаківський В. Архітектура у різних народів і на Україні. Львів – Київ, 1910. 256 с.
272. Щербаківський В. Матеріали до історії українського мистецтва (Іконостас церкви гетьмана Данила Апостола в с.Сорочинцях). *Праці Українського Історично-Філологічного Товариства в Празі*. Прага, 1944. Том 5. С.47 – 70.
273. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 31А (62): Статика — Судостроительство. 1901. 4, II, 473—954, II, 2 с, 10 л. ил.
274. Юрченко Н.С. «Деїсус» з Лебедина. Реставрація. Духовний зміст твору. *Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення: Тези доповідей IV Міжнародної науково-практичної конференції (20–23 травня 2003, Київ)*. Київ, 2003. С.191–192.
275. Янковська Д. Основні тенденції орнаментального оформлення тла українських ікон XVIII ст. (на прикладі ікон з Волинського краєзнавчого музею). *Волинська ікона: дослідження та реставрація: Матеріали X Міжнародної наукової конференції, м.Луцьк, 17-19 вересня 2003р.:* Зб.наук.пр. Луцьк, 2003. С.68 – 71.
276. Янковська Д.О. Східні впливи в орнаментальному оформленні українських ікон кінця XVI – XVII ст. / Автореф. дис. канд. мист. Львів, Львівська національна академія мистецтв, 2005. 21 с.

277. Яковлева А.И. Методика наблюдения примов личного письма в средневековой живописи. *Труды отдела научной реставрации и консервации*. Москва, 2004. С.52 – 54.
278. Яковлева А.И. Техника и приемы письма икон деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля. *Труды отдела научной реставрации и консервации*. Москва, 2004. С.72 – 99.
279. Яковлева А.И. Техника иконы. *История иконописи, VI–XX века : истоки, традиции, современность* / под. ред. Т. В. Моисеевой. Москва : ИП-СИВ, 2010. С. 29–40.
280. Isaievych I. Early Modern Belarus, Russia, and Ukraine: Culture and Cultural Relations. *Journal of Ukrainian Studies*. Canadian Institute of Ukrainian Studies. 1992. Vol.17, № 1-2, Pp.17–28.
281. Jaremenko M. Ekonomichne kontakty mieszkanców Rzeczypospolitej i Hetmańszczyzny w pierwszej połowie XVIII wieku. *Prace Historyczne. Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*. 2018. Numer 145 (1). Pp. 31 – 41. DOI 10.4467/20844069PH.18.002.7564
282. Ligęza M., Kaszowska Z., Rutkowski J. Technologia malowideł włoskich z XIV i XV wieku z Kolekcji Lanckorońskich Zamku Królewskiego na Wawelu. *Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*. Kraków, Akademia Sztuk Pięknych, 2001. Tom X. 160 p.
283. Sandu I., Afonso L.U., Murta E., Sá M. Gilding techniques in religious art between East and West, 14<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries. *International Journal of Conservation Science*. 2010. V.1. №1. pp.47 – 62.
284. The Structural Conservation of Panel Paintings : Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum, 24-28 April 1995 / Ed. K. Dardes, A.Rothe. 1998. 565 p.
285. Vassilakis-Mavrakakis M. Western Influences on the 14th century Art of Crete, XVI. *Internationaler Byzantinistenkongress* (Vienna 4-9 October 1981), Akten II/5, *Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinistik* 32/5. 1982. pp. 301-244

311. URL [https://www.academia.edu/32229326/Western\\_Influences\\_on\\_the\\_14th\\_century\\_Art\\_of\\_Crete\\_XVI\\_Internationaler\\_Byzantinistenkongress\\_Vienna\\_4\\_9\\_October\\_1981\\_Akten\\_II\\_5\\_Jahrbuch\\_der\\_Oesterreichischen\\_Byzantinistik\\_32\\_5\\_1982\\_pp\\_301\\_311](https://www.academia.edu/32229326/Western_Influences_on_the_14th_century_Art_of_Crete_XVI_Internationaler_Byzantinistenkongress_Vienna_4_9_October_1981_Akten_II_5_Jahrbuch_der_Oesterreichischen_Byzantinistik_32_5_1982_pp_301_311)
286. Vassilaki M. Working Drawings of Icon Painters after the Fall of Constantinople. The Andreas Xyngopoulos Portfolio at the Benaki Museum. A.G. Leventis Foundation, Leventis Gallery & Benaki Museum, Athens 2015. 453p.
- URL: [https://www.academia.edu/35440359/Maria\\_Vassilaki\\_Working\\_Drawings\\_of\\_Icon\\_Painters\\_after\\_the\\_Fall\\_of\\_Constantinople\\_The\\_Andreas\\_Xyngopoulos\\_Portfolio\\_at\\_the\\_Benaki\\_Museum\\_A\\_G\\_Leventis\\_Foundation\\_Leventis\\_Gallery\\_and\\_Benaki\\_Museum\\_Athens\\_2015](https://www.academia.edu/35440359/Maria_Vassilaki_Working_Drawings_of_Icon_Painters_after_the_Fall_of_Constantinople_The_Andreas_Xyngopoulos_Portfolio_at_the_Benaki_Museum_A_G_Leventis_Foundation_Leventis_Gallery_and_Benaki_Museum_Athens_2015)

#### **Рукописні джерела:**

287. Мазур В.П. Іконостас Успенської церкви Ставропігійського братства у Львові (1629-1638). Реконструкція, богословська програма, майстри, стиль: дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.05. НАОМА . Київ, 2013. 227 с.
288. Панич І.В. Памятник украинской живописи с портретом Богдана Хмельницкого. Опыт атрибуции. : Дипломная работа. Киевский государственный художественный институт, Кафедра теории и истории искусств. Киев, 1985. 100 с.
289. Почеква А.І. Методичні рекомендації щодо проведення процесу розшарування та перенесення на нову основу малярських шарів у станковому живописі. Львів, Львівський Державний Коледж Декоративного та Ужиткового Мистецтва ім. І. Труша, 2013. 79 с. (рукопис).
290. Сидор О.Ф. Творчість Йова Кондзелевича та українське малярство кінця XVI – першої половини XVIII ст.: дис. канд. мистецтвознавства. Львів, 1994. 188 с.

291. Франко Г.О. Дослідження та реставрація ікони «Св. Іоаким». Проблема реставраційних втручань та усунення їх наслідків: Дипломна робота на здобуття кваліфікаційного рівня магістра. НАОМА, Кафедра техніки та реставрації творів мистецтв. Київ, 2011. 26 с.

#### **Архівні джерела:**

292. Альбом № 1. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст. 88 арк. ІР НБУВ. Ф. 229 («Кужбушки»: колекція альбомів навчальних малюнків іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври), (прим. № од. зб. 1) URL <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000074>
293. Альбом № 14. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст. 110 арк. ІР НБУВ. Ф. 229 «Кужбушки»: Колекція альбомів навчальних малюнків іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, (прим. № од. зб. 14) URL <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000031>

#### **Дипломні реставраційні паспорти КТРТМ НАОМА:**

294. 269 (НМНАПУ) «Богоматір з Немовлям» від 1980р.
295. ВКМ РА-1479 (ВКМ) «Воздвиження Хреста», від 2001р.
296. Ж-173 (ВКМ) «Деїсус», від 1979р.
297. И-170 НХМУ «Апостол Марк», від 1979р.
298. КВ 220/3 ци 258 (НМНАПУ) «Ісус Христос», від 1981р.
299. КГХИ -362 И-23 (ЖКМ) «Святий Миколай», від 1981р.
300. КГХИ-193 ТВ-156 (НМНАПУ) «Преображення», від 1985р.
301. КГХИ-196 ТВ-147 «Спас», від 1978р.
302. КГХИ-219 ТВ-158 (НМНАПУ) «Трійця», 1983-1984р.
303. КГХИ-247 Ж-1652 (НМНАПУ) «Невідомий святий» від 1979р.
304. КГХИ-271 кв-68/3 цн-3 (НМНАПУ) «Святий Миколай», від 1984р.
305. КГХИ-346 КПЛ-Ж-389 (НКПІКЗ) «Древо Давидове», від 1982р.
306. КГХИ-353 КП-15330 И-15 (ЖКМ) «Богоматір з Немовлям», від 1982р.

307. КГХИ-355 И-19 (ЖКМ) «Три Святителі», від 1982р.
308. КГХИ-358 И-12 (ЖКМ) «Трійця», від 1981р.
309. КГХИ-360 И-11 (ЖКМ) «Пророк Ілля з житієм», від 1984р.
310. КГХИ-362 И-16 (ЖКМ) «Святий Онуфрій», від 1982р.
311. КГХИ-380 И-16 (ЖКМ) «Святий Миколай», від 1982р.
312. КГХИ-403 КПЛ-2029 (НКПКЗ) «Євхаристія», від 1983р.
313. КГХИ-509 ІФХМ-ДП-82 (ІФХМ) «Христос Пантократор», від 1987р.
314. КГХИ-51 кпгикз-1129 (КПЛ) «Богоматір Одигітрія», від 1975р.
315. КГХИ-519 Ж-1476 КВ 575/7 (НМНАПУ) «Невідомий апостол», від 1984р.
316. КГХИ-520 ЦН-483 КВ 295/67 (НМНАПУ) «Богоматір з Немовлям», від 1985р.
317. КГХИ-529 ІФХМ-ДП-87 (ІФХМ) «Христос Пантократор», від 1985р.
318. КГХИ-542 МАП-КВ-960/64-/Ж2223 (НМНАПУ) «Богоматеръ Умиление», від 1987р.
319. КГХИ-619 ВКМ І-41/КВ-32646 (ВКМ) «Йоаким і Анна», від 1987р.
320. КГХИ-652 І-60 КВ-32899 (ВКМ) «Свята Параскева», від 1989р.
321. КГХИ-653 И-61 (ВКМ) «Богородиця Одигітрія», від 1988р.
322. КГХИ-661 ВКМ І-167/кв-47580 (ВКМ) «Трійця», від 1988р.
323. КГХИ-814 Ик-40 (ЧХМ) «Христос Вседержитель», від 1991р.
324. КПЛ-1133 (КПЛ) «Архангел Михаїл», від 1975р.
325. КПЛ-1856 (НХМУ?) «Спас», від 1977р.
326. КПЛ-1906 (НХМУ) «Страсті Христові», від 1976р.
327. КПЛ-Ж-НДФ-280 (НКПКЗ) «Христос Вседержитель», від 2000р.
328. НАОМА 1253 КПЛ-ж-2233 «Трійця Новозавітна», «Богородиця з Дитям та Св.Анною», від 2003-04рр.
329. НАОМА-1248 КПЛ-Ж-1698 (НКПКЗ) «Благовіщення», від 2004р.
330. НАОМА-1347 Ж-2000 Кв-783/109 (НМНАПУ) «Пророки Захарій, Яків, Мойсей», від 2004р.

331. НАОМА-1348 Ж-1999 КВ-783/108 (НМНАПУ) «Пророки Давид, Аввакум, Даниїл», від 2004р.
332. НАОМА-1436 НД 115/15 (НМНАПУ) «Христос Вседержитель», від 2005р.
333. НАОМА-1442 «Ісус Христос», від 2005р.
334. НАОМА-1729 Д-168 (НХМУ) «Розп'яття з іконами Богоматері та Ісуса Христа», від 2007р.
335. НАОМА-1762 И-296 (НХМУ) «Христос і душі, що каються», від 2011р.
336. НАОМА-1849 И-105 (НХМУ) «Богоматір Знамення зі Святим Іллею і Архангелом Михаїлом», від 2010р.
337. НАОМА-1853 И-328 (НХМУ) «Різдво Христове»/ «Воскресіння (Зішестя в пекло)», від 2010р.
338. НАОМА-1857 И-184 (НХМУ) «Богоматір з Немовлям», від 2010р.
339. НАОМА-1882 И-243 (НХМУ) «Стрітєння», від 2011р.
340. НАОМА-1884 I-502 (НХМУ) «Святий Іоаким», від 2011р.
341. НАОМА-1888 Хп-236 (НХМУ) «Богоматір Братська», від 2011р.
342. НАОМА-1895 И-80 (НХМУ) «Чудо в Хонєх», від 2011р.
343. НАОМА-1965 Хп-230 (НХМУ) «Святий Миколай», від 2012р.
344. НАОМА-1967 И- 210 (НХМУ) «Христос Вседержитель», від 2012р.
345. ТВ-112 (НМНАПУ) «Невідомий святий з апостольського ряду» від 1979р.
346. ТВ-146 (НМНАПУ) «Успіння Богоматері» від 1978р.
347. ТВ-III (НМНАПУ) «Деїсус» від 1978р.
348. УАМ -1137 М 120 бкм кв 12872 4-160 (БКМ) «Микола Чудотворець», від 1999р.
349. УАМ-1123 ВКМ і-228 КВ-55644 (ВКМ) «Святий Великомученик Георгій Побідоносець», від 1999р.
350. УАМ-1153 НДМ -1603 (БКМ) «Ісус Христос», від 2000р.
351. УАМ-1175 ВКМ і-417 (ВКМ) «Параскева П'ятниця», від 2000р.
352. УАМ-799 «Омовіння ніг», від 1990р.



- 353. УАМ-844 ВКМ І-240 (ВКМ) «Богоматір Одигітрія», від 2002р.
- 354. УАМ-845 Ж-203 (ВКМ) «Христос Вчитель», від 2001р.
- 355. УАМ-855 ВКМ-Ж 309 (ВКМ) «Святий Георгій», від 1993р.
- 356. УАМ-879 МАП НД-15416 (НМНАПУ) «Богоматір з Немовлям», від 1993р.
- 357. УАМ-880 2275 (НМНАПУ) «Апостоли Петро і Лука», від 1993р.

**Реставраційні паспорти НХМУ:**

- 358. Паспорт № 2 И-127 «Успіння Богоматері» Влас Шубейський, від 1990-92р.
- 359. Паспорт № 25 И-172 «Апостол Матфей» від 1967р.
- 360. Паспорт № 3 И- 93 «Святі Василій, Іоанн, Григорій» від 1990-91р.
- 361. Паспорт №22 (И-69 КМУИ) И -287 «Святий Миколай» від 1996р.
- 362. Паспорт №28 И-113 «Божа матір Іллінська Чернігівська» від 1967р.
- 363. Паспорт №29 И-171 «Апостол Варфоломій» від 1983р.
- 364. Паспорт №47 И-600 «Деїсус» від 1997р.
- 365. Паспорт №7 І -56 «Іоаким, Ганна та Марія» від 1997р.
- 366. Паспорт И -75 «Деїсус» від 1983р., 2000р.
- 367. Паспорт И-1 «Розп'яття з зображенням Леонтія Свічки» від 1960-х рр.
- 368. Паспорт И-172 «Апостол Матфей» від 1983р.
- 369. Паспорт И-174 «Апостол Фома» від 1983р.
- 370. Паспорт И-177 «Апостоли Іуда-Фадей та Яків Алфеїв» від 1970-72р.
- 371. Паспорт И-186 «Роздество Христове» від 1970р.
- 372. Паспорт И-187 «В'їзд у Єрусалим» від 1970-71р.
- 373. Паспорт И-267 «Апостоли Матфей і Петро» від 1970-72р.
- 374. Паспорт И-431 «Деїсус» від 1968р.
- 375. Паспорт И-6 «Покрова з зображенням гетьмана України Богдана Хмельницького» від 1960-х рр.
- 376. Висновок дослідження матеріалів ікони «Богоматір» ХП-225
- 377. Висновок дослідження матеріалів ікони «Христос» ХП-226

### **Реставраційні паспорти архіву ННДРЦУ:**

378. П- 2481 И-194 «Тайная вечеря» від 1973-74рр.
379. П-2480 И-192 «Благовіщення» від 1973р.
380. П-2482 И-112 «Деїсус» від 1973-74р.
381. П-2723 И-166 «Христос животворний источник» від 1974-80р.
382. П-3470 И-93 «Святі Василій , Іоан, Григорій» від 1990р.
383. П-3474 И-205 «Роздество Христово» від 1990р.
384. П-3475 И-261 «Введення Марії у храм» від 1990р.
385. П-3659 И-79 «Богоматір з Немовлям» від 2002-04рр.
386. П-3660 И-601 «Поцілунок Іуди» від 2003-04рр.
387. П-3664 И-256 «Господь Вседержитель» від 2002-06рр.
388. П-3699 И-333 «Святий Миколай з житієм» від 2004р.
389. П-3700ж И-289 «Успение Пресвятой Богородицы» від 2009р.
390. П-3853 И-290 «Святий Миколай» від 2016р.
391. П-4144ж ХП-241 «Успіння» від 2015р.
392. П-4260ж И-175 «Апостол Андрій» від 2020р.
393. П-4263 И-626 «Святий Миколай» від 2018р.
394. П-4264 И-258 «Мойсей перед неопалимою купиною» від 2017р.
395. П-4265ж И-286 «Христос» від 2017-18рр.
396. П-4267 И-603 «Молитва в Гетсиманському саду» від 2017-19рр.
397. П-62 152 «Ікона Черниговской Елецкой Богоматери» від 1954р.
398. П-ХИК-175 «Ікона Чернігівської Єлецької Богоматері» від 2019р.

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ  
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА  
І АРХІТЕКТУРИ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ХРЕБТЕНКО МАРГАРИТА СЕРГІЇВНА**

УДК 75.046.3.025.4:27-526.62](477.5+477.41)"165/174"

ДИСЕРТАЦІЯ

**Іконопис Лівобережної України та Київщини другої  
половини XVII – першої половини XVIII ст. Особливості  
техніки, технології та реставрації.**

**ДОДАТКИ**

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю  
023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

Науковий керівник  
Тимченко Тетяна Ростиславівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**Київ-2021**

# **ДОДАТОК А**

## **Ілюстрації**

Для зручності користування Додатком А поруч із світлинами фрагментів ікон подаються фото їх загального вигляду. У зв'язку з цим, деякі ілюстрації повторюються.

## Ілюстрації до розділу 2.

### Матеріали та конструкція основи.

	
<p>1.«Свята Анна» 1680-1685рр. И-501 НХМУ</p>	<p>2. «Святий Іоаким» 1680-1685рр. И-502 НХМУ</p>
	
<p>3.«Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» И-1 (НХМУ) Кінець XVII ст.</p>	<p>4.«Покрова з портретом гетьмана Б. Хмельницького» И-205 НХМУ</p>



5.«Святий Миколай» И-287 НХМУ, кін. XVII ст., с.Березна. Фото з рест.паспорта [361]



6.«Спас Вседержитель» И-286 НХМУ, кін. XVII ст., с.Березна. Фото з рест.паспорта [395]



7.«Святий Миколай» 1697р. И-290 НХМУ. До реставрації. Фото з рест. паспорта [390]



8.Ікона «Богоматері Єлецької» 1690-ті, Єлецький монастир, м.Чернігів



9. «Апостол Андрій» И-175 (НХМУ),  
кін. XVII ст., с.Березна. Фото з рест.паспорта  
[392]



10.«Апостол Варфоломій» И-171 (НХМУ),  
кін. XVII ст., с.Березна. Фото з  
рест.паспорта [363]





11. «Різдво Христове» И-186 НХМУ, з Успенського собору КПЛ, 1729р.



12. «Собор Преподобних Печерських» (НХМУ), з Успенського собору КПЛ, 1729р.



13. «Великомучениці Варвара і Катерина» 1740-і рр. И-417 (НХМУ)



14. «Великомучениці Анастасія та Іулінія» 1740-і рр. И-430 (НХМУ)



15. «Святий Миколай» XVIIIст. И-626  
НХМУ. Фото з рест. паспорта [393]



16. Влас Шубейський «Успіння Богородиці»  
1755р. И-127 НХМУ



17. «Соглядатаї землі Ханаанської»  
1739-41рр. И-505 НХМУ



18. «Мойсей перед неопалимою купиною»  
пер.пол. XVIIIст. И-258 НХМУ[394]



19. «Святителі Василій Великий, Іоанн Златоуст, Григорій Богослов» 1730-1760-ті рр. с.Березна И-93 НХМУ. Фото з рест.паспорта [382]



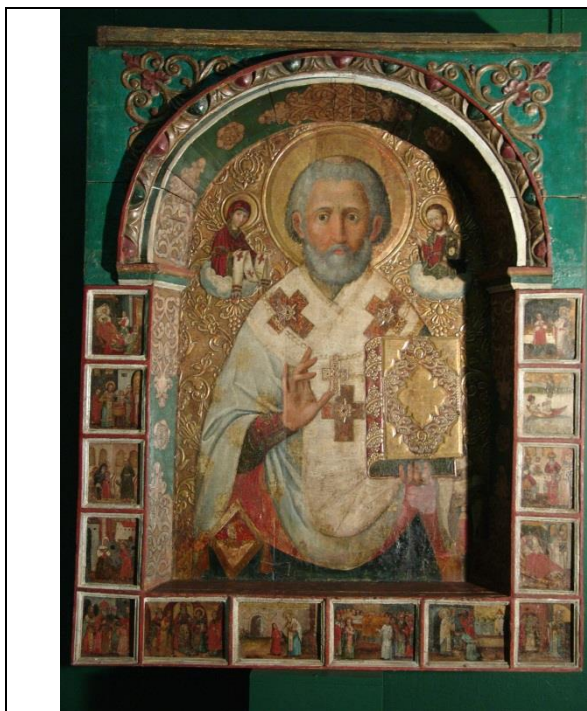
20. «Моління в Гетсиманському саду» кін. XVII ст., с.Березна И-603 НХМУ (до реставрації)



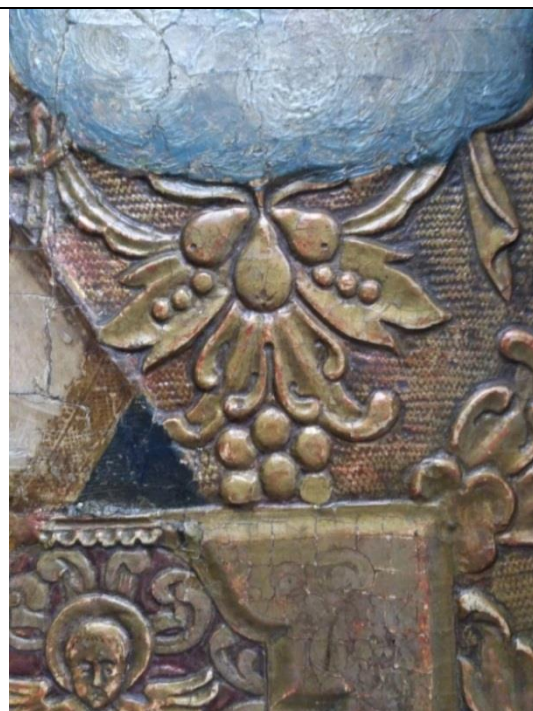
21. «Три Святі» Ик-3, ЧХМ, сер. XVIII ст., походить з м. Остер

## Особливості ґрунтів

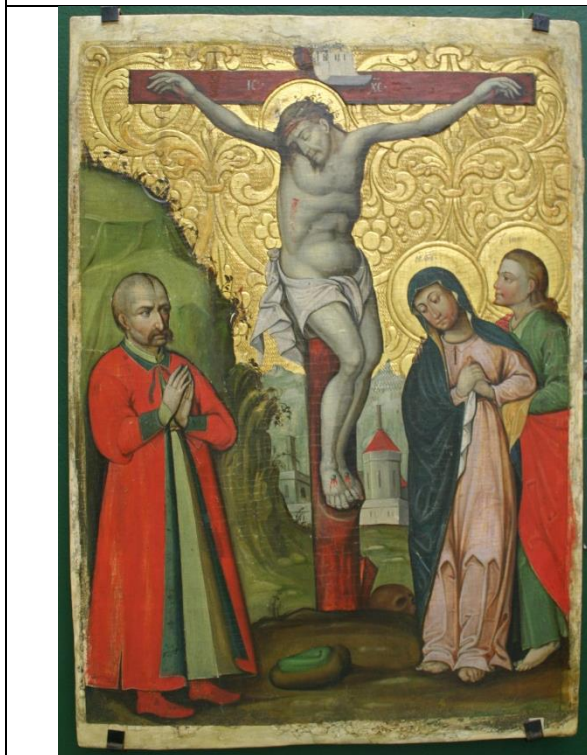
### Різьблення по левкасу:



22. «Святий Миколай з житієм» (кін. XVII ст., Слобожанщина, НХМУ И-382



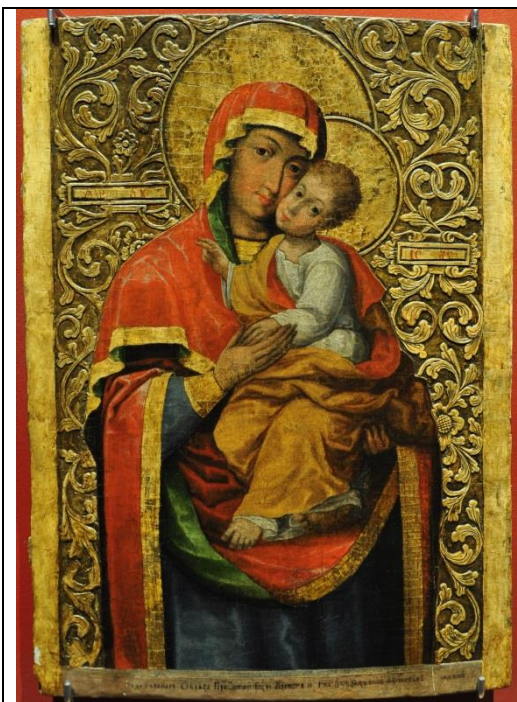
23. «Святий Миколай з житієм» (кін. XVII ст., Слобожанщина, НХМУ И-382. Фрагмент



24. «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» (НХМУ, И-1)



25. «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» (НХМУ, И-1). Фрагмент



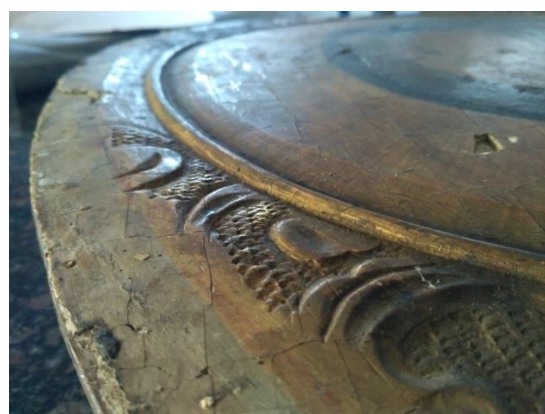
26. «Богоматір Братська». 1720-ті(?) Київська іконоп.школа. М-1374 НМІУ



27. «Богоматір Братська». 1720-ті(?) Київська іконоп.школа. М-1374 НМІУ. Фрагмент



28. «Спас Вседержитель» кін. XVII ст., с.Березна. И-286 НХМУ. Фото з рест. паспорта [395]



29 – 30. «Спас Вседержитель» И-286 НХМУ кін. XVII ст., с.Березна. Фрагменти різьблення у левкасі



31. «Богоматір з Архангелами» кін.ХVІІст.  
И-206 НХМУ



32. «Богоматір з Архангелами» кін.ХVІІст.  
И-206 НХМУ. Фрагмент



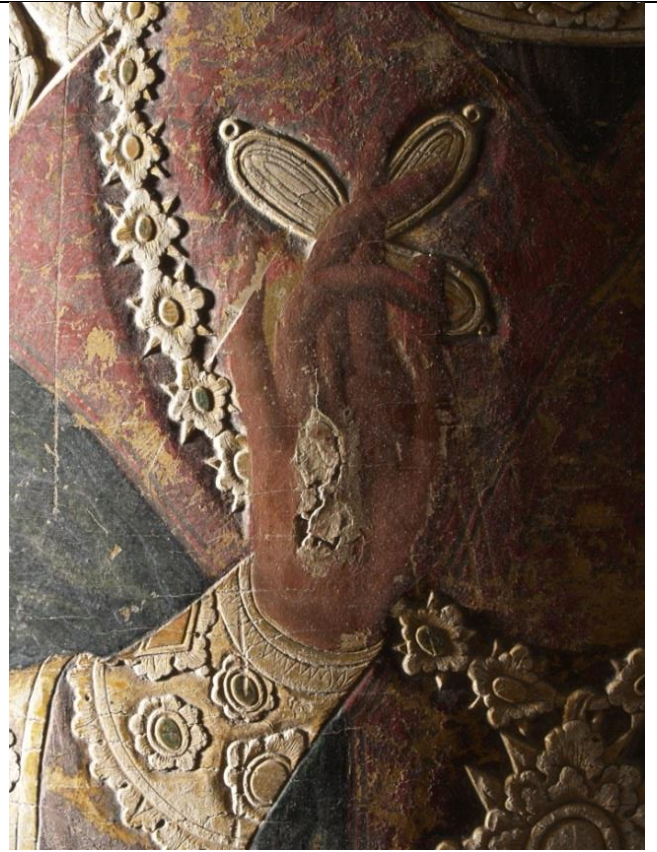
33. «Богоматір Братська» межа ХVІІ-  
ХVІІІст. ХІІ-238 НХМУ



34. «Богоматір Братська» межа ХVІІ-  
ХVІІІст. ХІІ-238 НХМУ



35. «Святой Миколай» XVIIIст. И-626 НХМУ. Фото з рест. паспорта [393]



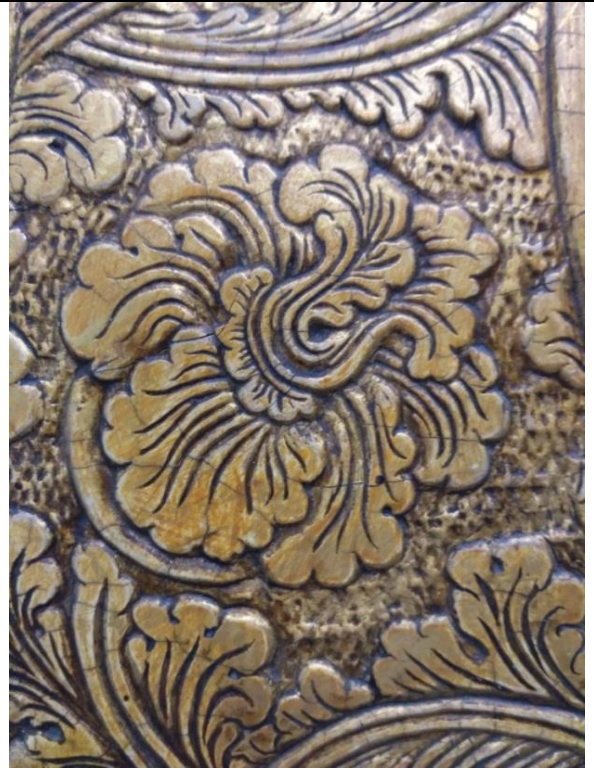
36. «Святой Миколай» XVIIIст. И-626 НХМУ. Фрагмент. [393]



37. «Святой Миколай» XVIIIст. И-626 НХМУ. Верхні точки різьбленого орнаменту на одному рівні з поверхнею живопису.



38. «Апостоли Фома і Варфоломій» 1760-ті  
И-176 НХМУ, з с.Березни



39. «Апостоли Фома і Варфоломій» 1760-ті  
И-176 НХМУ, з с.Березни. Фрагмент



40. «Трійця» з іконостасу Спасо-  
Преображенської церкви с.Великі  
Сорочинці



41. «Трійця» з іконостасу Спасо-  
Преображенської церкви с.Великі  
Сорочинці. Фрагмент



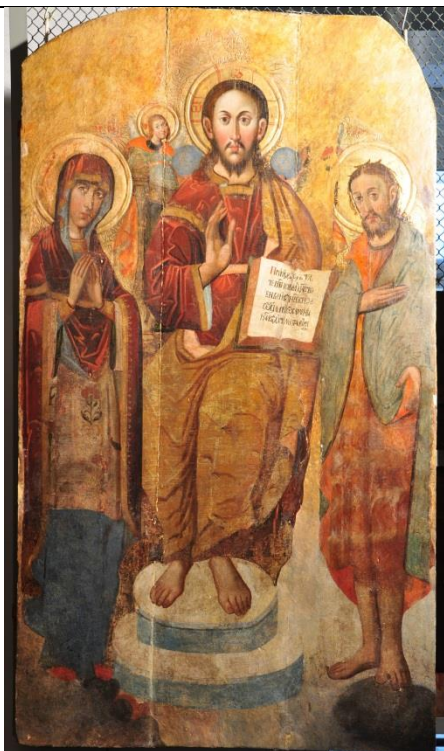
Гравіювання:



42. Григорій Константинович  
(Дубенський) «Богородиця  
Іллінська». 1658р.  
Фото 1911р. [87] Місцезнахоження  
невідоме



43. Фрагмент орнаментування тла (гравіювання?)



44. «Деїсус» з Чернігівщини,  
1690 р., И-431 НХМУ



45. «Деїсус» з Чернігівщини, 1690 р., И-431  
НХМУ. Фрагмент



46. «Святий Миколай» XVIIIст.  
И-626 НХМУ [393]



47. «Святий Миколай» XVIIIст. И-626 НХМУ.  
Фрагменти



48. «Богоматір Єлецька» 1690-ті,  
Єлецький монастир, м.Чернігів [398]



49. «Богоматір Єлецька» 1690-ті, Єлецький  
монастир, м.Чернігів. Фрагмент (фото до  
реставрації) [398]

Ліплений (наливний) рельєф:



50. «Богородиця Одигітрія» з Софійського собору м.Київ, 1740-ві рр.



51. «Богородиця Одигітрія» з Софійського собору м.Київ, 1740-ві рр.



52. «Ісус Христос» пер.пол.XVIII ст., із с. Мала Бугаївка, Київщина, НХМУ, И-25



53. «Ісус Христос» пер.пол.XVIII ст., із с. Мала Бугаївка, Київщина, НХМУ, И-25. Фрагмент

### Накладні елементи:



54. «Богородиця Братська» з іконостасу Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври, 1730-ті р



55.Путті, що тримають картуш з ініціалами на іконі «Богородиця Києво-Братська» з іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври.



56. «Христос Пантократор» з іконостасу Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври, 1730-ті р.



57.Путті, що тримають картуш з ініціалами на іконі «Христос Пантократор» з іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври.



58. «Сім святителів» з іконостасу Софійського собору м.Київ, 1740-ві р.

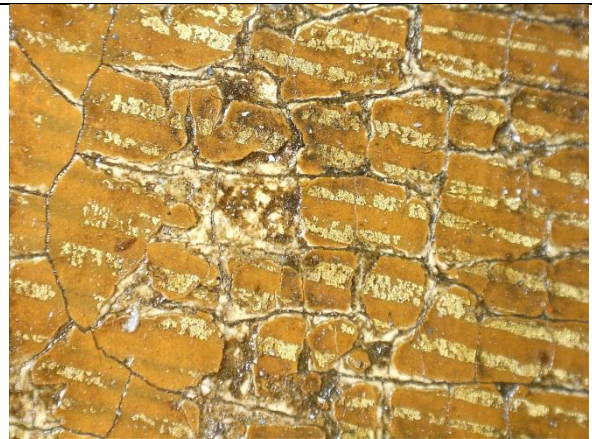


59. «Сім святителів» з іконостасу Софійського собору м.Київ, 1740-ві р. Фрагмент

**Золочення на асист:**



60. «Святий Іоаким», 1680-ті, И-501 НХМУ



61. «Святий Іоаким», 1680-ті, И-501 НХМУ. Фрагмент



62. «Святий Миколай» із с.Березни кін.ХVІІ ст.,И-287 НХМУ



63. «Святий Миколай» із с.Березни кін.ХVІІ ст., И-287 НХМУ. Фрагмент



64. «Успіння Богородиці», Києво-Печерська лавра, И-289 НХМУ



65. «Успіння Богородиці», Києво-Печерська лавра, И-289 НХМУ. Фрагмент

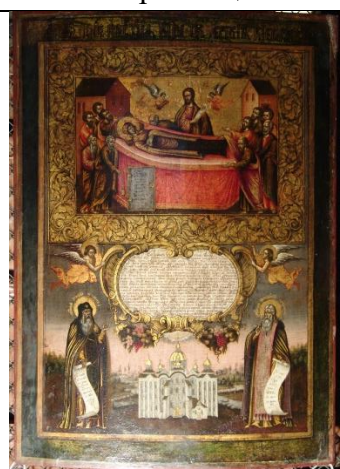
**Чинене золото:**



66. «Трійця» з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с.Великі Сорочинці



67. «Трійця» з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с.Великі Сорочинці. Фрагмент. Золоті полиски виконані чиненим золотом



68. І.Щирський (?) «Успіння» И-61 поч.XVIII ст., НХМУ



69. І.Щирський (?) «Успіння» И-61 поч.XVIII ст., НХМУ. Фрагмент. Золоті полиски виконані чиненим золотом



70. «Покрова» з с. Сулимівка, 1730-ті, НХМУ, И-7



71. «Покрова» з с. Сулимівка, 1730-ті, НХМУ, И-7. Фрагмент. Мазки чиненим золотом покладені поруч із мазками олійними фарбами.



72. «Собор Архангела Михаїла» з с.Березна, 1730-1760-ті, НКПКЗ



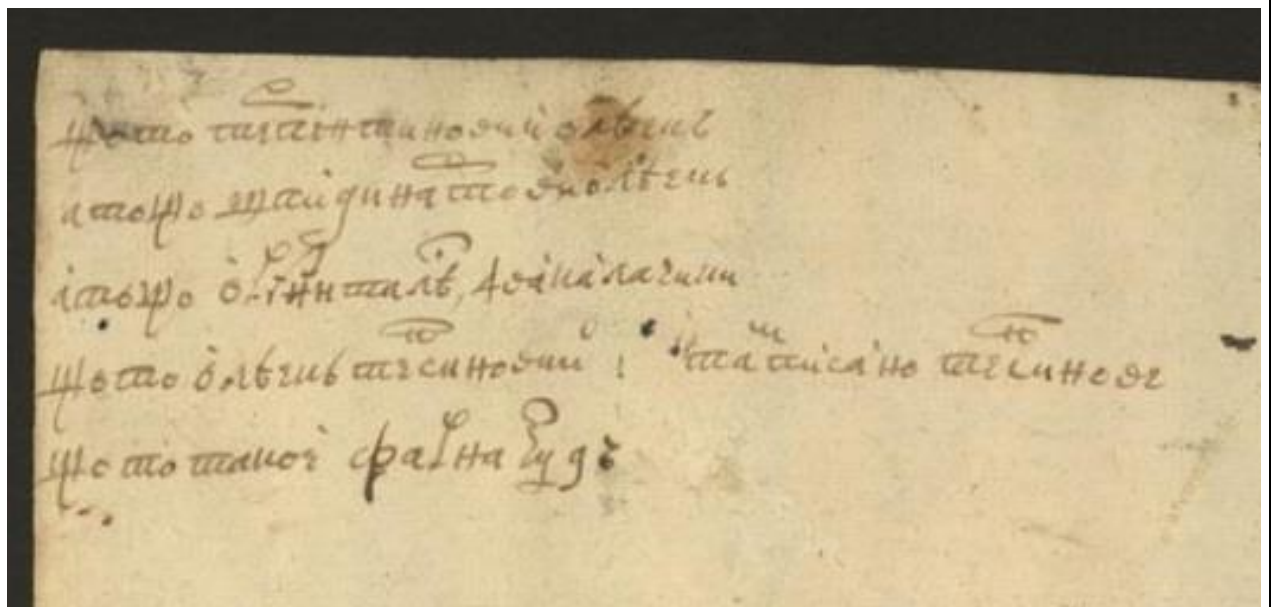
73.«Собор Архангела Михаїла» з с.Березна, 1730-1760-ті, НКПКЗ. Фрагмент. Промені виконані чиненим золотом

Склад фарбового шару.

Приклади сторінок з «кужбушків», на яких зафіксовано назви кольорів та малярських матеріалів



74. Альбом №1, арк. 75 [292].



75. Альбом №1, арк. 82 [292].





Мавръ берднѣ Антосіа  
 Бисропки Зелениѣ,  
 Столиѣ лавкиніа, Анка Малака,  
 Іако Хрѣта Кмѣна бернїи;  
 Ротїа, Собѣтѣ Главленїи  
 Апрогениа ѿдог Анѣсоватїс;  
 Младу Мажит;

90 Хрѣта берднѣ Крѣвока Крѣвова  
 Столиѣ Блакина, Порѣнѣ Ротїа  
 Апоперено Ротїа Бѣмѣ Кмѣ  
 Крѣвова Іако Златолаѣѣ бланїи  
 Малакно, Крѣвова Бисропки  
 Зелениѣ;

76. Альбом №1, арк. 88 [292].

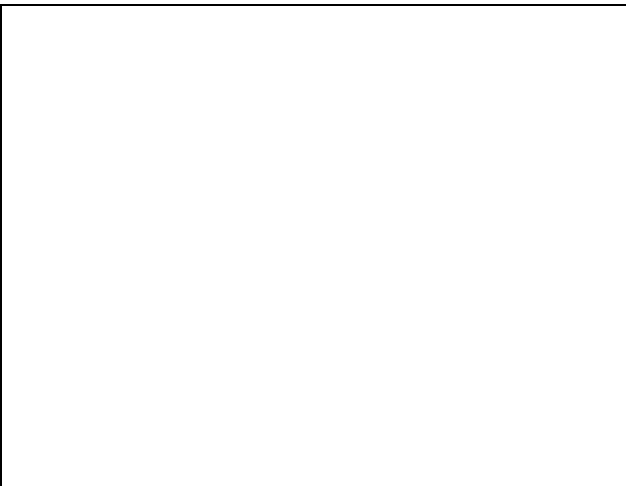
### Ілюстрації до розділу 3. Підготовчий малюнок



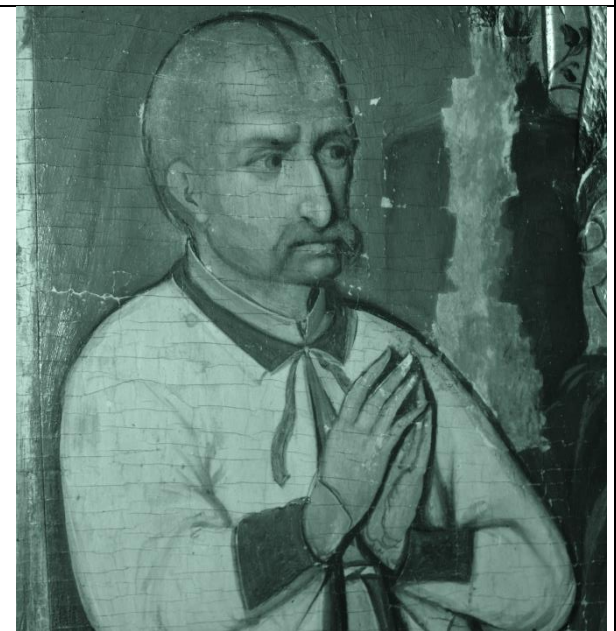
77. Рафаель Санті «Сон воїна». 1504р. Британський музей, Лондон.  
Діркований ескіз для перенесення малюнка припорохом  
(Фото з відкритих інтернет джерел).



78. Діркований ескіз «Христос Великий Архієрей», кін. XVII – поч. XVIII ст.,  
Музей Бенакі, Афіни.  
Ілюстрація з книги Maria Vassilaki [286, с.140]



80. Просвічування малюнку чорною фарбою в зображенні рук козака.



81. Фрагмент зображення козака. Фото в ІЧ області спектра



82. Зміни форми купола. Фото в ІЧ області спектра

79. «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?) Кінець XVII ст. И-1 (НХМУ)



83.«Апостол Фома»  
Кінець XVII ст.  
И-171 (НХМУ)



84.Зміна розміщення стопи.  
Фото в ІЧ області спектра.



85.«Апостол Марк»  
Кінець XVII ст.  
И-170 (НХМУ)



86.Малюнок сувою в руці апостола.  
Фото в ІЧ області спектра



87.«Святителі Василій Великий, Іоанн Златоуст, Григорій Богослов»  
1730-1760-і рр. с.Березна И-93 НХМУ



88.Фрагмент ікони «Святителі Василій Великий, Іоанн Златоуст, Григорій Богослов». Фото в ІЧ області спектра.



89.«Деїсус»1730-1760-і рр. с.Березна И-178 НХМУ



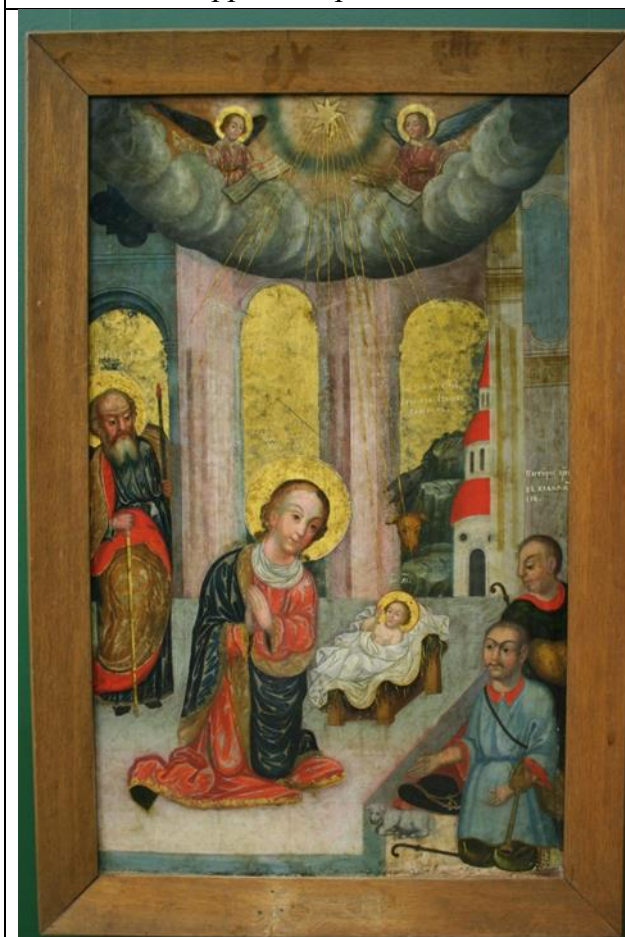
90.Фрагмент ікони «Деїсус». Фото в ІЧ області спектра



91.«Гріхопадіння»  
1730-1760-і рр. з с.Березни И-259 НХМУ



92.Фрагмент ікони «Гріхопадіння». Фото в ІЧ області спектра.



93.«Різдво Христове»  
Середина XVIII ст.(?)И-3 (НХМУ)



94.Граф'я на зображенні Немовляти. Ікона «Різдво Христове»



95.Просвічування малюнку чорною фарбою на зображенні обличчя, шиї та плеча Немовляти. Ікона «Різдво Христове»



96. «Апостоли» з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с.Великі Сорочинці, 1730-ті рр..



97. Крізь пошкодження фарбового шару видно підготовчий малюнок



98. «Великомучениці Анастасія та Іуліанія»  
1740-і рр. И-430 НХМУ



99. Просвічування підготовчого малюнка та тіньового підмальовка в області носа



100. Фрагмент граф'ї, що окреслює ділянки для золочення



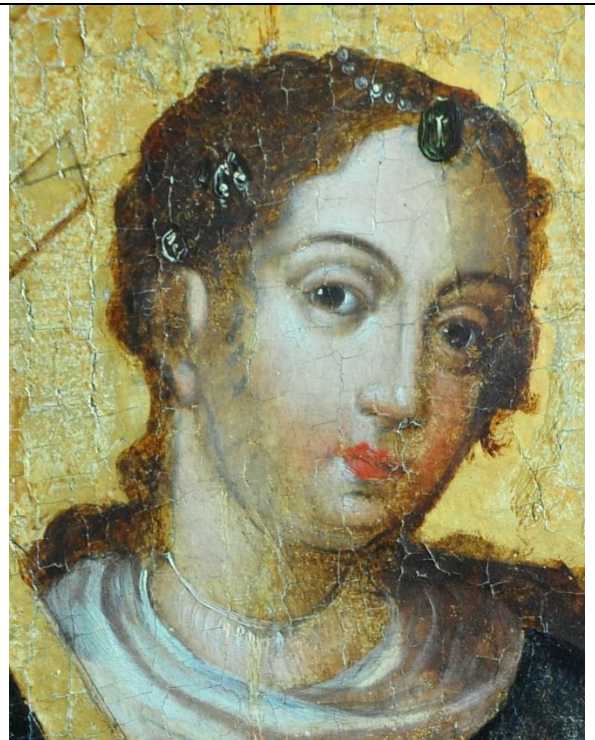
101.«Богоматір з Немовлям»  
Перша половина XVIII ст..  
И-87 (НХМУ)



102.Фото в ІЧ області спектра.



103.«Три святі» Середина XVIII ст.  
Ик-3 (ЧОХМ)



104.малюнок чорною фарбою, що  
проглядається крізь фарбовий шар





105. «Богородиця з Немовлям»  
Кін. XVIII – поч. XIXст.  
Ж-1598 (НМНАПУ)



106. Малюнок поч. XVIII ст. (?), що  
проглядається крізь втрати шару  
перемальовання



107. «Деїсус» із с. Космач (Івано-Франківська обл.) 1735р.  
И-366 НХМУ



108. Просвічування малюнку в зображенні стопи Іона Предтечі на іконі «Деїсус»



109. «Різдво Христове» (російська школа)  
XVIIIст.  
И-238 (НХМУ)

110



111



110, 111..Відхід від накресленої граф'ї у зображенні ангела і руки пастуха на іконі «Різдво Христове» російської школи

**Особливості живописного моделювання інкарнату.**



112. «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)»  
Кінець XVII ст.  
И-1 (НХМУ)



113. Фрагмент обличчя козака



114. Фрагмент обличчя козака



115. Фрагмент обличчя козака



116. Фрагмент обличчя Ісуса Христа



117. Фрагмент обличчя Богоматері



118. Фрагмент обличчя Богоматері



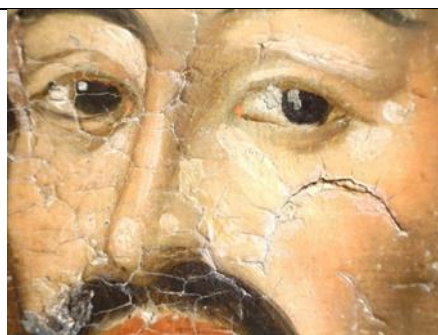
119. «Святий Іоаким»  
1680-1685рр.  
И-502 (НХМУ)



120. Вохристий підмальовок, який видно крізь втрати фарбового шару. Ікона «Святий Іоаким»



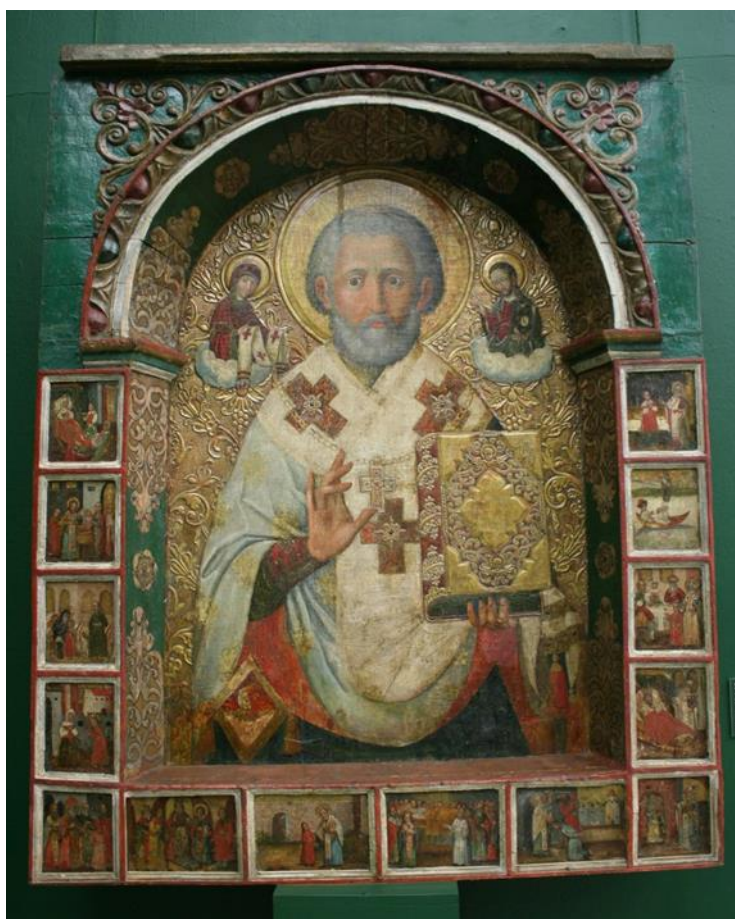
121. «Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького»  
Перша половина XVIII ст.  
Київщина  
И-6 (НХМУ)



122. Фрагмент обличчя Богдана Хмельницького. Характерні білильні полиски.



123. Фрагмент зображення руки. Характерні білильні полиски.



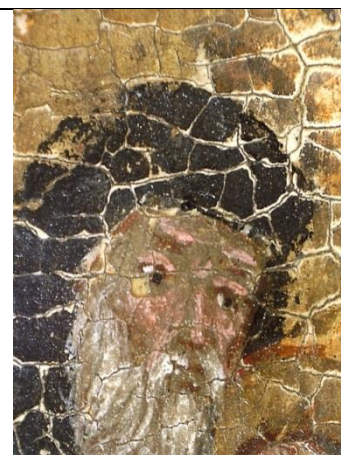
124. «Святий Микола з житієм»  
 Центральна частина – 1680 – 85 рр.  
 Клейма – після 1724р.  
 Слобожанщина  
 И-382 (НХМУ)



125. Фрагмент обрамлення з  
 клеймами



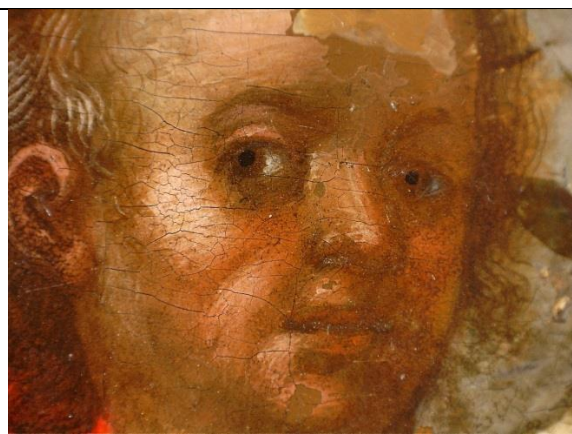
126. Фрагмент обрамлення з  
 клеймами.



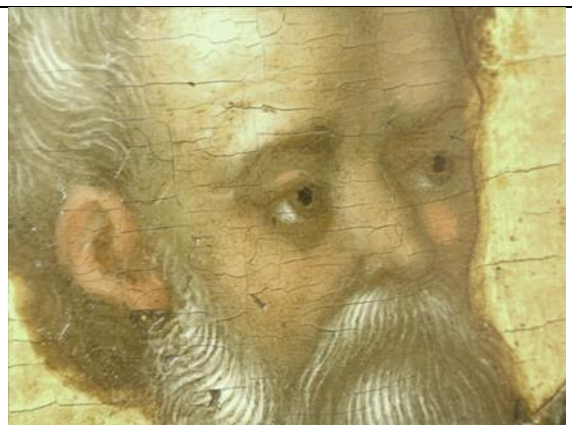
127. Фрагмент обрамлення з  
 клеймами.



128. «В'їзд до Єрусалима»  
з іконостасу Успенського собору Києво-  
Печерської Лаври 1720-ті рр.  
И-187 (НХМУ)



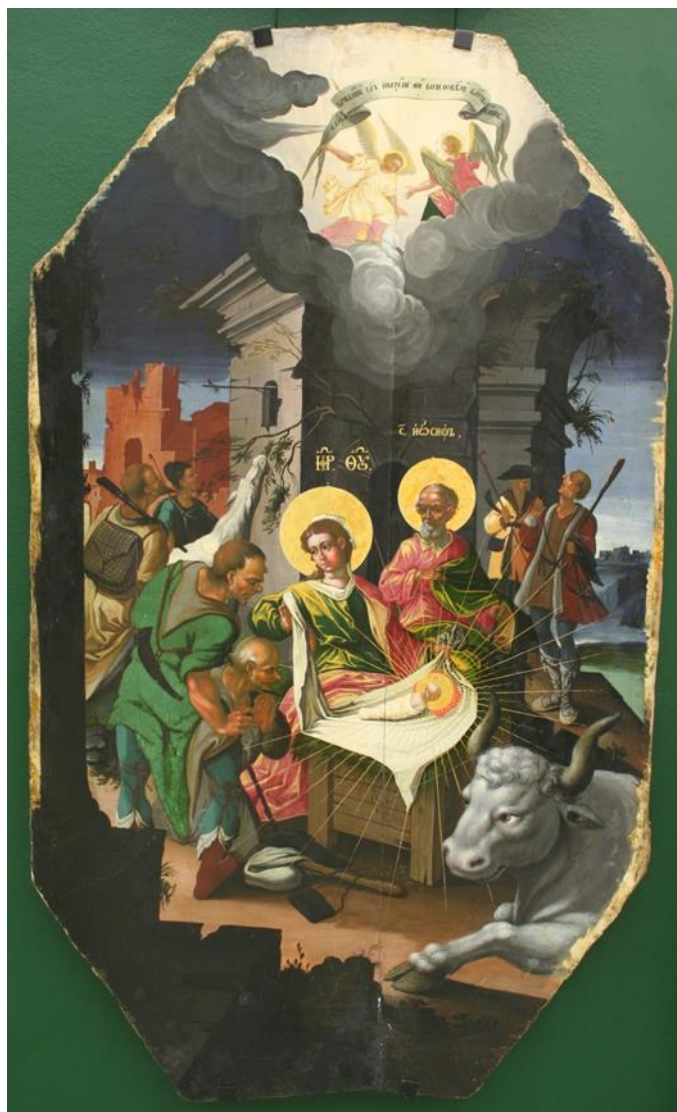
129. Фрагмент зображення обличчя  
чоловіка з натовпу



130. Фрагмент зображення обличчя  
апостола



131. Фрагмент зображення волосся  
одного з апостолів



132. «Різдво Христове»  
з іконостасу Успенського собору Києво-  
Печерської Лаври.  
1719-1729 рр. И-186 (НХМУ)



133. Фрагмент зображення обличчя  
Богоматері



134. Фрагмент зображення волосся  
пастуха



135. Зображення ангела.



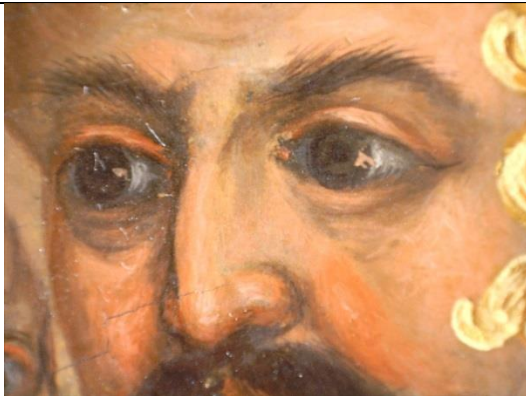
136. «Покрова» з с. Сулимівка, 1730-ті,  
НХМУ, И-7



137



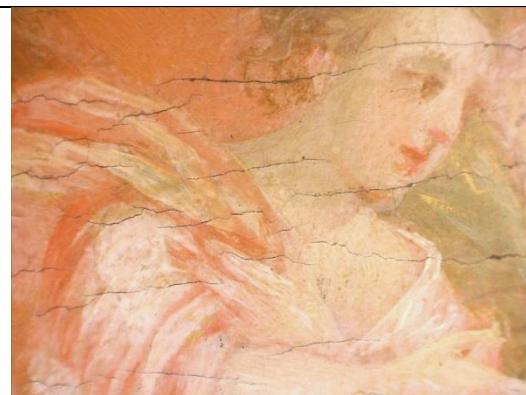
138



139



140



141

137, 138. Фрагменти зображення Романа  
Солодкоспівця. У втратах живопису  
проглядається вохриста імприматура.  
139. Фрагмент зображення козака  
140. Фрагмент зображення волосся жінки.  
141. Фрагмент зображення святих у  
горішній частині ікони.





142. Стефан Лубенський (?) «Собор Преподобних отців Печерських» 1729р. НХМУ.



143



144.



145



146

143-146. Фрагменти ікони «Собор Преподобних отців Печерських». У втрачаних фрагментах живопису проглядається імприматура.



147. «Успіння Богородиці», із м.Лебедин  
И-18 НХМУ.



148. Обличчя ангела, що стоїть ліворуч від  
Христа



149.Лик Ісуса Христа. Блакитні півтони,  
блідо-рожеві світла.



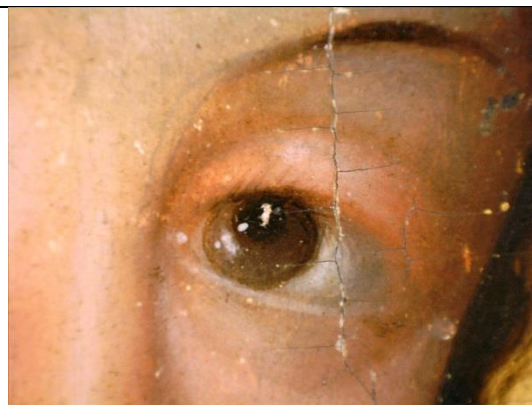
150. Лик Херувима



151.Обличчя людей із наговпу. У тіньових  
ділянках видно просвічування вохристої  
імприматури.



152. «Великомучениці Анастасія та Іуліанія» 1740-і рр. И-430 НХМУ



153. Фрагмент зображення обличчя Св. Анастасії



154. Фрагмент зображення рук Св. Анастасії



155. Фрагмент зображення обличчя Св. Іулянїї

На фрагментах простежується наявність тіньового підмальовку.

Особливості зображення одягу, атрибутів святих і тла



156. «Богоматір Братська» із Києво-Братського монастиря у Києві на Подолі ХІІ-238 НХМУ



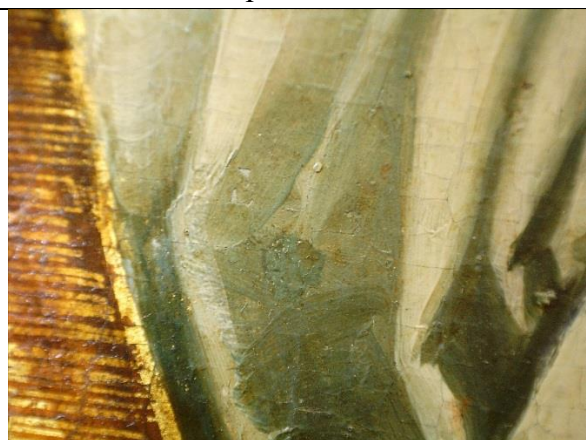
157. Фрагмент зображення мафорію Богоматері. У втратах живопису межі ХVІІ – ХVІІІст. спостерігається живопис сер. ХVІІст.



158. Фрагмент зображення мафорію Богоматері. У втратах живопису межі ХVІІ – ХVІІІст. спостерігається живопис сер. ХVІІст.



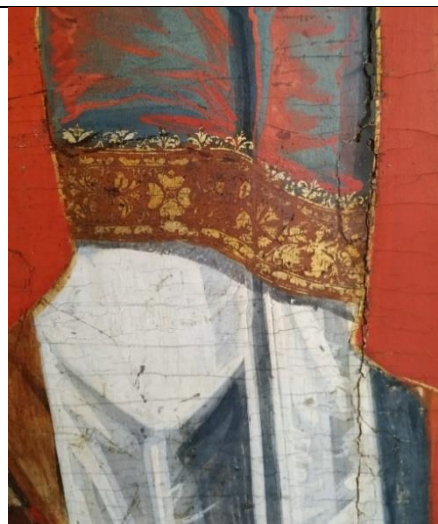
159. Фрагмент хітону Немовляти. У втратах живопису межі ХVІІ – ХVІІІст. спостерігається живопис сер. ХVІІст.



160. Фрагмент хітону Немовляти. Живопис межі ХVІІ – ХVІІІст



161. Іван Руткович «Архангел Гавриїл»,  
НМЛ.



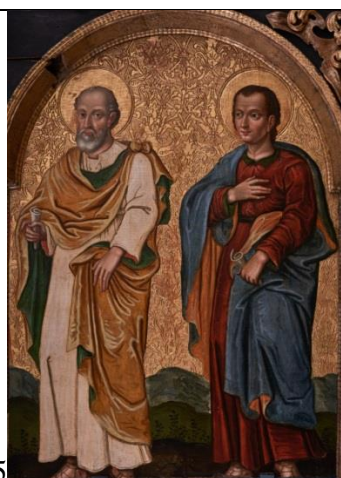
162. Фрагмент ікони «Архангел Гавриїл»,  
НМЛ.



163. Йов Кондзелевич «Христос Учитель», з  
Богородчанського іконостасу. 1698 – 1705р.  
НМЛ



164. Фрагмент ікони «Христос Учитель»



165



166

«Апостоли Яків і Тома» з Богородчанського іконостасу, 1698 – 1705р. НМЛ.  
165. Загальний вигляд. 166. Фрагмент.



167. «Богоматір Єлецька» 1690-ті,  
Єлецький монастир, м. Чернігів [398]



168. Фрагмент зображення мафорію  
Богоматері



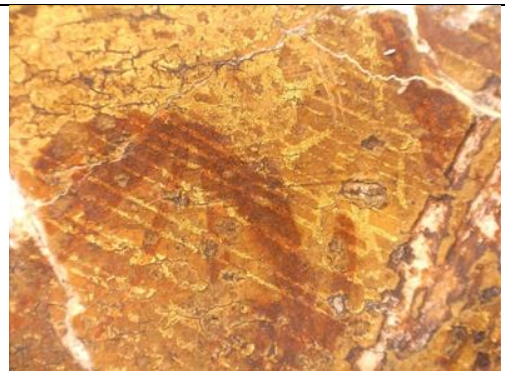
169. Фрагмент зображення вбрання  
Богоматері



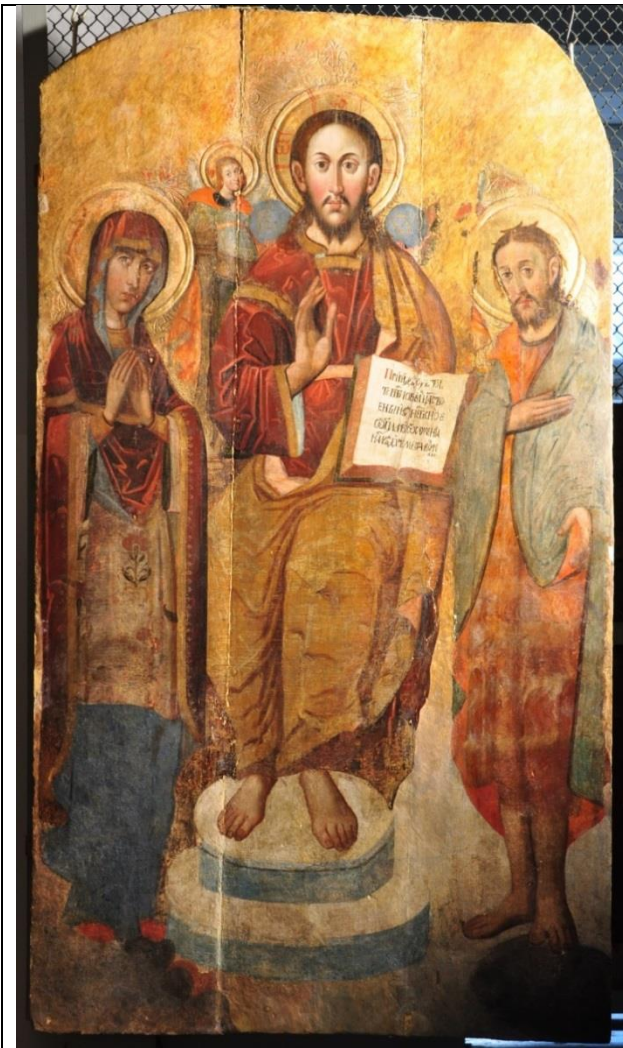
170. Фрагмент зображення вбрання  
Богоматері



171. Фрагмент зображення сорочки  
Немовляти



172. Фрагмент зображення гіматію  
Немовляти



173. «Деїсус» з Чернігівщини, 1690 р., И-431  
НХМУ

174



175



176



177



178



174-175. Фрагменти зображення хітона Христа

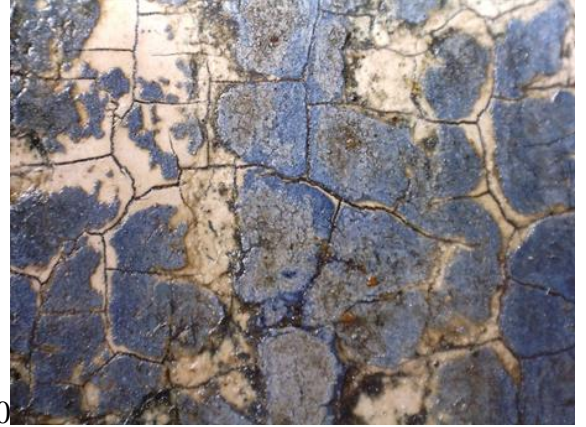
176. Фрагмент вбрання Богоматері. Застосовано прийом гратографії по підкладці із сухозлітного срібла

177. Фрагмент зображення гіматія Христа. Оздоблення сухозлітним золотом на асист

178. Фрагмент зображення вбрання Іоана Предтечі



179. «Святий Іоаким» 1680-ті, НХМУ, И-501



180

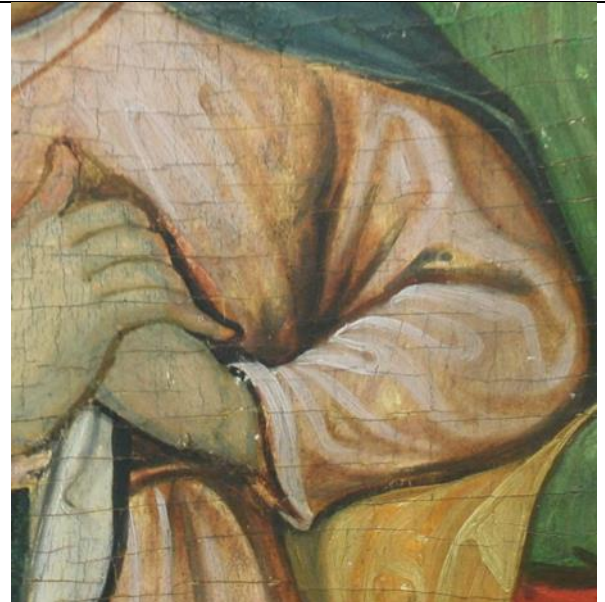


181

180-181. Фрагменти зображення вбрання Святого Іоакима



182. «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» Кінець XVII ст. И-1 (НХМУ)



183. Фрагмент зображення вбрання Богоматері на іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)»





184. «Апостол Варфоломій» кін.ХVІІст., с.Березна, И-171 НХМУ



185. «Апостол Марк» кін.ХVІІст., с.Березна, И-170 НХМУ



186. «Апостол Матфей» кін.ХVІІст., с.Березна, И-172 НХМУ



187.Фрагмент ікони «Апостол Варфоломій»



188.Фрагмент ікони «Апостол Марк»



189.Фрагмент ікони «Апостол Матфей»



190. «Святий Миколай», с.Березна, кін. XVII ст. И-287 НХМУ



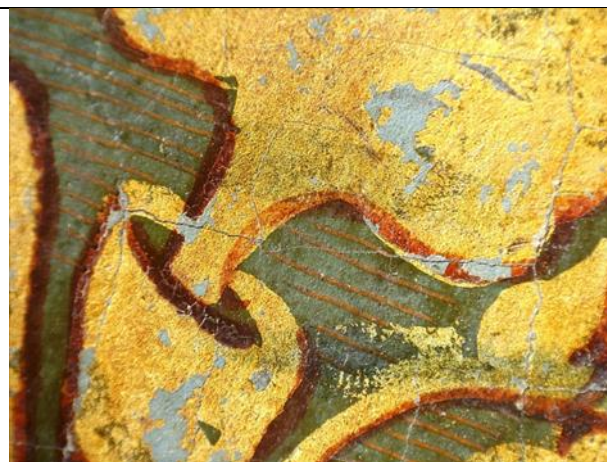
191. Фрагмент зображення підризника



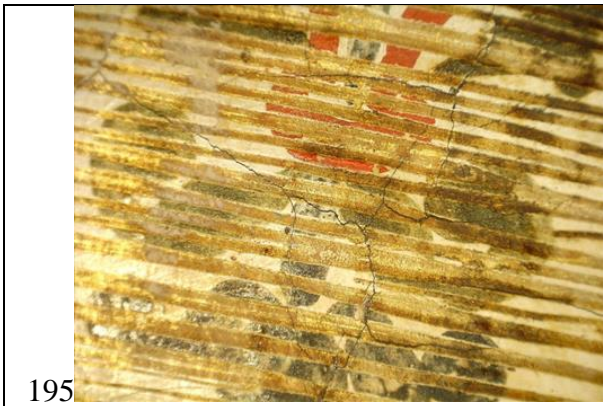
192. Фрагмент зображення омофора



193. Фрагмент зображення коштовного хреста на тлі омофора



194. Фрагмент зображення фелона



195



196

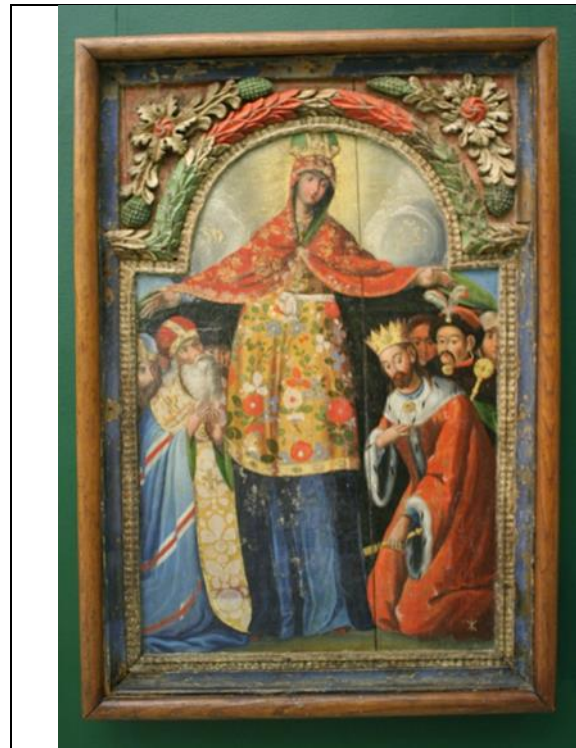


197

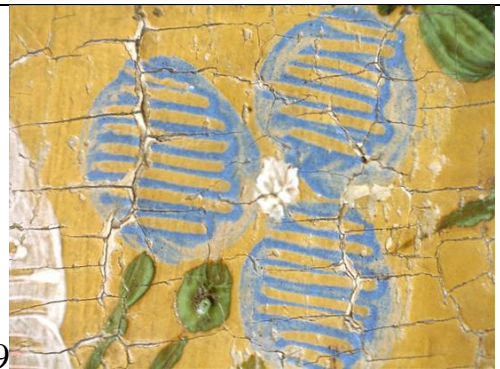
195. Фрагмент зображення омофора

196. Фрагмент зображення омофора

197. Фрагмент зображення фелона  
(ікона «Святий Миколай», с.Березна, кін.  
XVII ст. И-287 НХМУ)



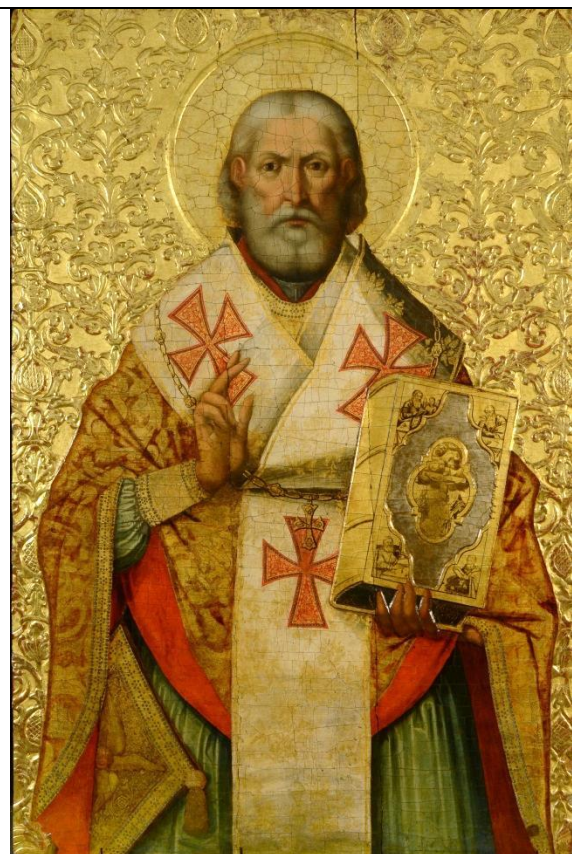
198. «Покрова з портретом гетьмана  
Б.Хмельницького» И-6 НХМУ.  
199-200. Фрагменти зображення вбрання  
Богородиці



199



200



201. «Святий Миколай» 1697 р., НХМУ, И-290 з Богоявленського собору Братського монастиря у Києві



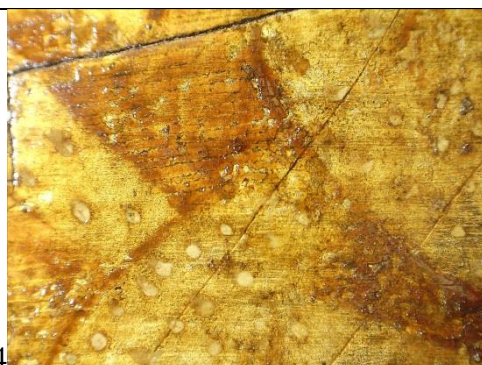
206



202



203



204



205

202.Фрагмент зображення рукава підризника; 203.Фрагмент зображення рукава і поручі; 204.Фрагмент зображення фелона; 205.Фрагмент зображення Євангелістів на обкладинці Євангелія; 206.Фрагмент зображення поручів. Гратографія у шарі білої фарби, покладеній на сухозлітне золото



206. «Богоматір з Архангелами»  
Кін. XVII ст., И-206 НХМУ



208



209



207

207. Фрагмент зображення трону  
Богоматері  
208–210. Фрагменти зображення вбрання  
Архангела Гавриїла  
211. Фрагмент зображення мафорію  
Богоматері. У втратах спостерігається  
шар щільного підмалюнку (темпера?).



210



211



212. «Великомучениці Анастасія та Іуліанія» 1740-і рр. И-430 НХМУ



213. Фрагмент зображення хутра на іконі «Великомучениці Анастасія та Іуліанія»



214



215



216

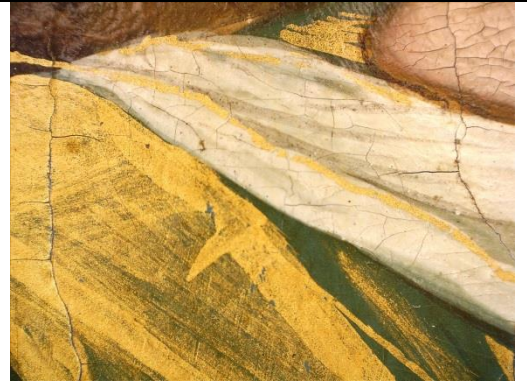
214. «Великомучениці Варвара і Катерина» 1740-і рр. И-417 НХМУ  
215–217. Фрагменти зображення вбрання і атрибутів святих на іконі «Великомучениці Варвара і Катерина».



217



218. «Різдво Христове» (И-186 НХМУ, з  
Успенського собору КПЛ, 1729р.



219. Фрагмент одягу Богоматері.  
Полиски виконані чиненим золотом.



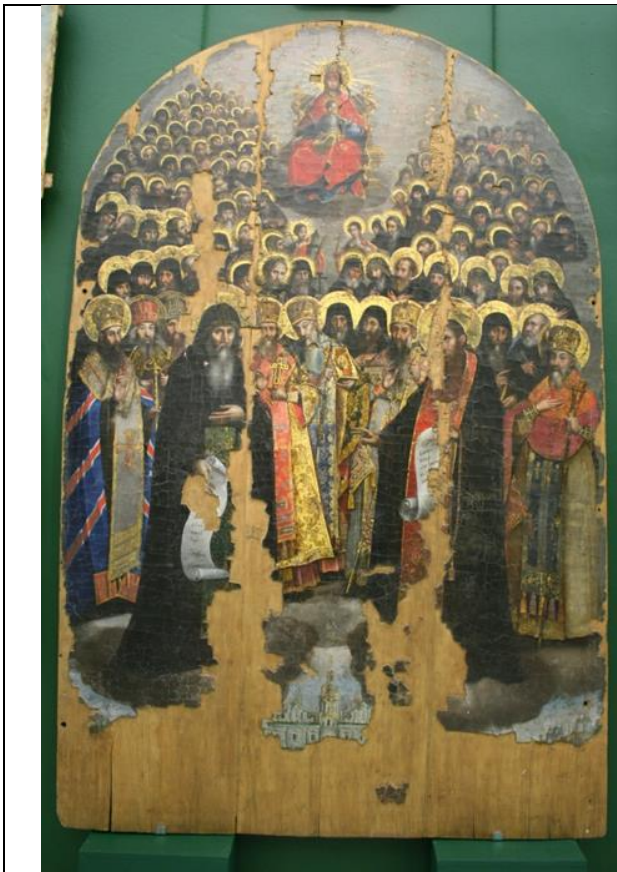
220. Фрагмент одягу Святого Йосипа.  
Полиски виконані чиненим золотом.



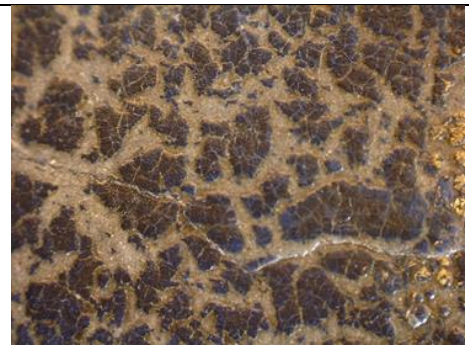
221. Фрагмент зображення вбрання пастуха.  
Пошкоджені лесування.



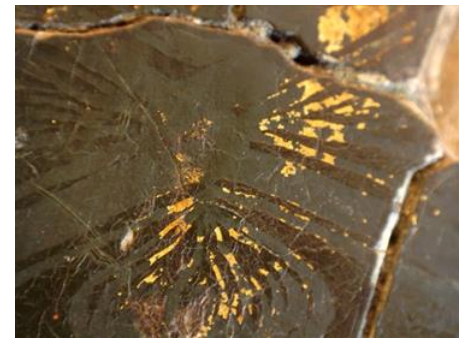
222. Фрагмент зображення взуття  
пастуха (личаки?).



223. Стефан Лубенський (?) «Собор Преподобних отців Печерських» 1729р. (НХМУ).



224. Імприматура, яку видно крізь тріщини кракелюра



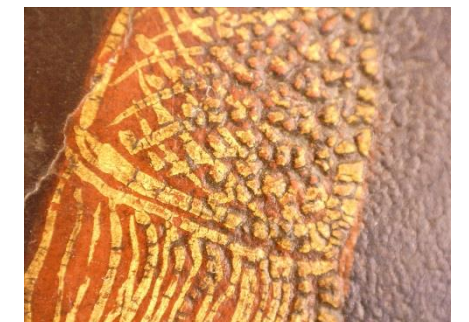
225. Залишки позолоти на асист



226. Фрагмент зображення вбрання на іконі «Собор Преподобних отців Печерських»



227. Фрагмент зобр. перлового декору



228. Фрагмент зображення китиці





229. «Успіння Богородиці», із м.Лебедин  
И-18 НХМУ



232.Фрагмент зображення хітона Христа.  
Орнамент – сухозлітне золото, покладене на  
асист

230



231



230–231.Фрагменти зображення тканин,  
де спостерігається наявність вохристої  
імприматури у нижньому шарі



233.Фрагмент зображення одягу людини  
з натовпу



234

235



234.«Успіння Богородиці» з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с.Великі Сорочинці, 1730-ті рр.

235.Фрагмент зображення тканин. Спостерігається тіньовий підмальовок коричневою фарбою

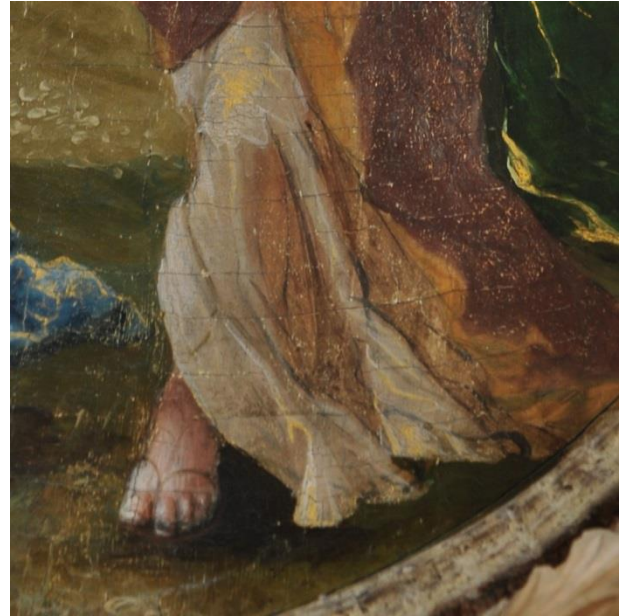


236

236.Фрагмент ікони «Успіння Богородиці» з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с.Великі Сорочинці, 1730-ті рр.



237.«Вознесіння» з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с.Великі Сорочинці, 1730-ті рр.



238.Фрагмент ікони «Вознесіння». У тінювих частинах зображення тканин – підмальовок коричневою фарбою



239.«Преображення» з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с.Великі Сорочинці, 1730-ті рр.



240.Фрагмент ікони «Преображення». Живопис по підкладках із сухозлітних металів



241. «Ісус Христос» з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с.Великі Сорочинці, 1730-ті рр.



242. Фрагмент зображення вбрання Ісуса Христа. Лесування по підкладках із сухозлітних металів



243. «Свята Уляна» з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с.Великі Сорочинці, 1730-ті рр.

244



245

244–245. Фрагменти зображення вбрання Святої Уляни

246



247



246.«Деїсус» з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с.Великі Сорочинці, 1730-ті р.

247.Фрагмент вбрання Ісуса Христа



249

248.«Деїсус» із Вознесенської церкви с. Березни 1730-1760-ті, Чернігівщина, И-178 НХМУ

250



249.Фрагмент зображення вбрання Ісуса Христа

250.Фрагмент зображення одягу Богородиці



251. «Святителі Василій Великий, Іоанн Златоуст, Григорій Богослов» із Вознесенської церкви с.Березни, 1730-1760-ті рр. И-93 НХМУ



252



253



254



255

252–255. Фрагменти використання прийому графографії для зображення вбрання святих

256



256. «Богородиця з Немовлям» із с. Мала Бугаївка, XVIII ст., И-87 НХМУ

257



258



259



260



257–260. Фрагменти зображення вбрання на іконі «Богородиця з Немовлям»



261. «Апостол Марк» Кінець XVII ст. И-170 НХМУ



262. Фрагмент зображення краєвиду на іконі «Апостол Марк»



263. «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» НХМУ, И-1



264

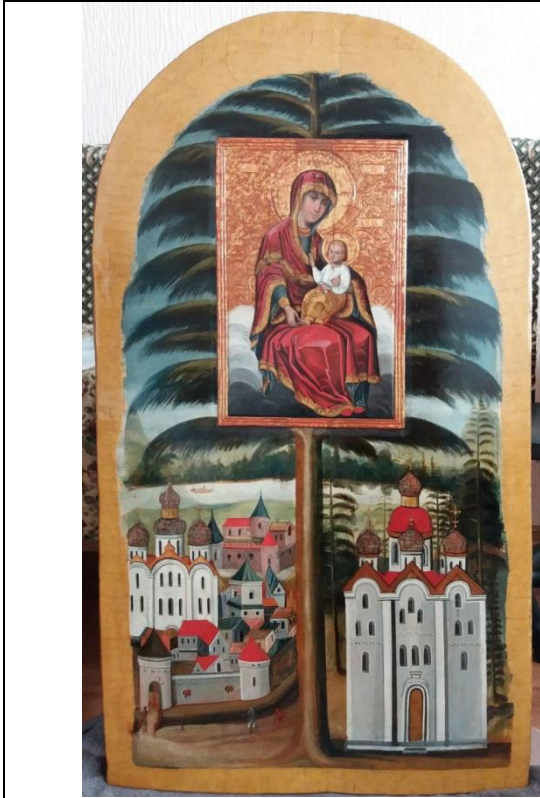


265

264. Фрагмент зображення рослинності на пагорбі

265. Фрагмент гравійованих у левкасі зигзагів на іконі «Розп'яття з портретом козака (Л.Свічки?)»

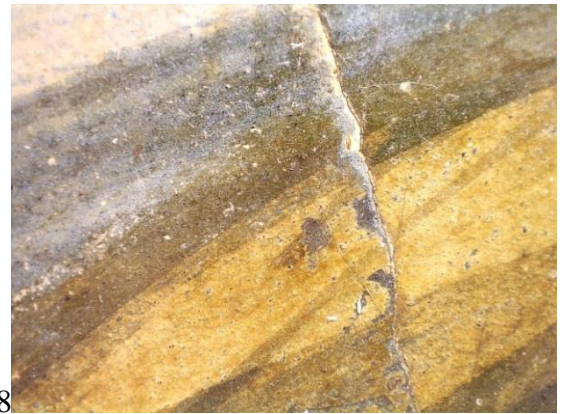




266. «Богоматір Єлецька» 1690-ті,  
Єлецький монастир, м. Чернігів [398]



267



268

267. Фрагмент зображення міського  
краєвиду

268. Фрагмент зображення гілок ялини



269. «Успіння» В. Шубейський  
1755р. И-127 НХМУ



270. Фрагмент зображення будівлі на іконі  
«Успіння»



271. «Покрова» з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці, 1730-ті р.



272

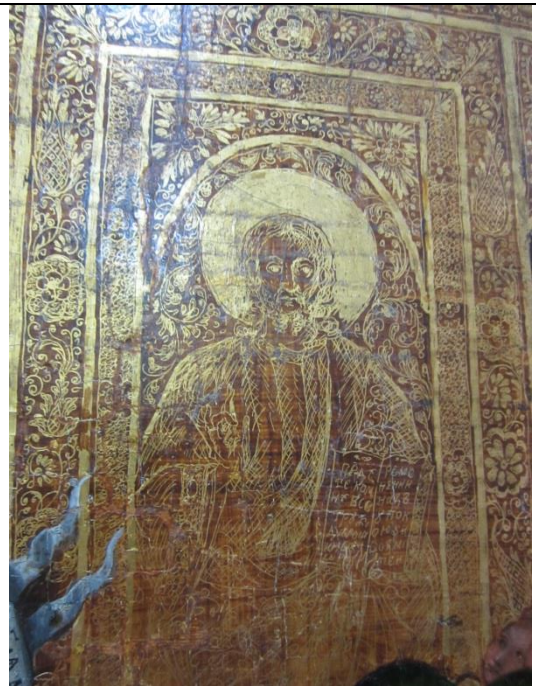


273

272–273. Фрагменти зображення іконостаса на іконі «Покрова» із с. Великі Сорочинці



274. «Покрова Богородиці» 1720-ті, з Успенського собору м. Новгород-Сіверський. Ж-135-3 НАІЗ «Чернігів Стародавній»



275. Фрагмент зображення іконостаса на іконі «Покрова Богородиці» з Новгорода-Сіверського

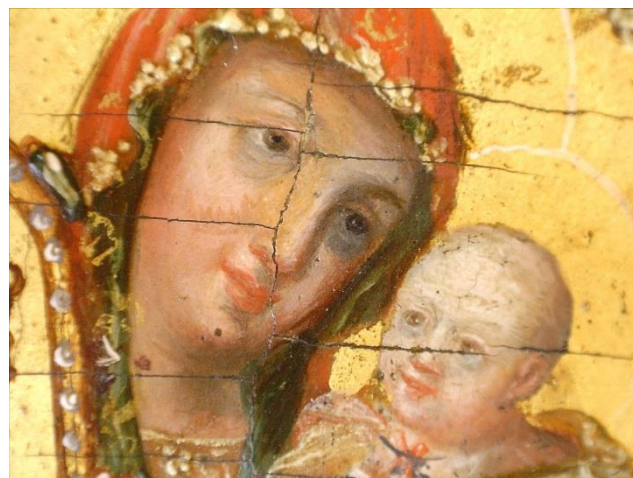


276. «Покрова» з с. Сулимівка, 1730-ті,  
И-7 НХМУ

277



278



279



277–279. Фрагменти зображення іконостаса на  
іконі «Покрова» із с. Сулимівка

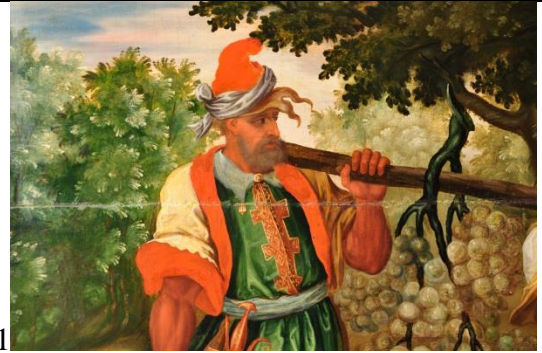


280

280. «Соглядатаї землі Ханаанської» (із с. Сулимівка, 1730-ті рр., И-505 НХМУ)

281. Фрагмент ікони із зображенням краєвиду

282. Фрагмент зображення листя



281



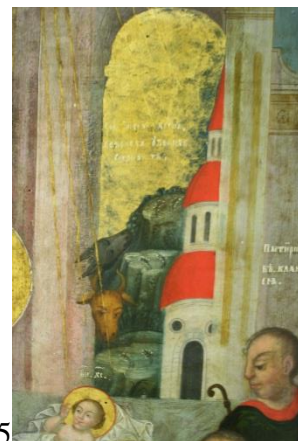
282



283. «Різдво Христове» з Переяславщини сер. XVIII ст.(?), НХМУ, И-3



284



285

284. Фрагмент: під позолотою спостерігається підкладка синього кольору  
285. Фрагмент зображення краєвиду на іконі «Різдво Христове»

286



287



288



289



286. «Гріхопадіння» 1730-1760-ті рр., з іконостасу Вознесенської церкви с.Березна И-259 НХМУ

287.Фрагмент зображення трави поблизу краю ікони «Гріхопадіння»  
288–289.Фрагменти зображення рослинності на іконі «Гріхопадіння»



290. «Христос і грішниця» 1730-1760-ті, з іконостасу Вознесенської церкви с.Березна, И-255 НХМУ

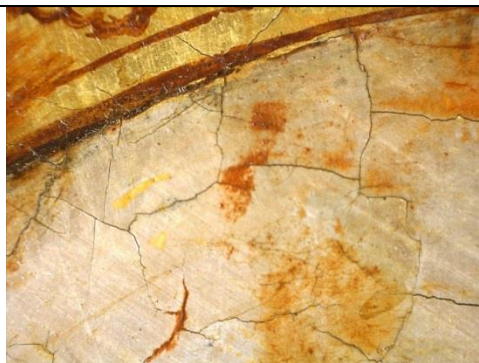


291. Фрагмент ікони «Христос і грішниця», на полях спостерігається імприматура коричневого кольору

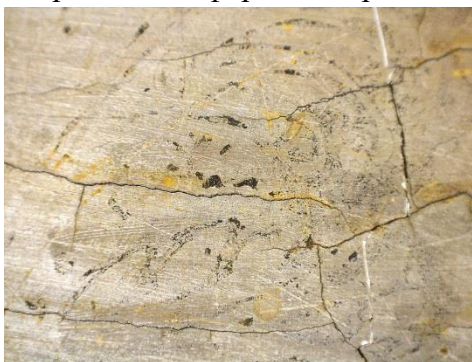
Ілюстрації до 4 розділу:



292.«Деїсус» 1730-1760-і рр., з Вознесенської церкви с.Березна И-178 НХМУ



293.Залишки лєсування по срібній підкладці у зображенні мафорію Богородиці



294.Залишки пошкодженого зображення квітки на вбранні Богородиці



295.Різдво Христове з іконостасу Успенського собору КПЛ. 1729р. И-186 НХМУ

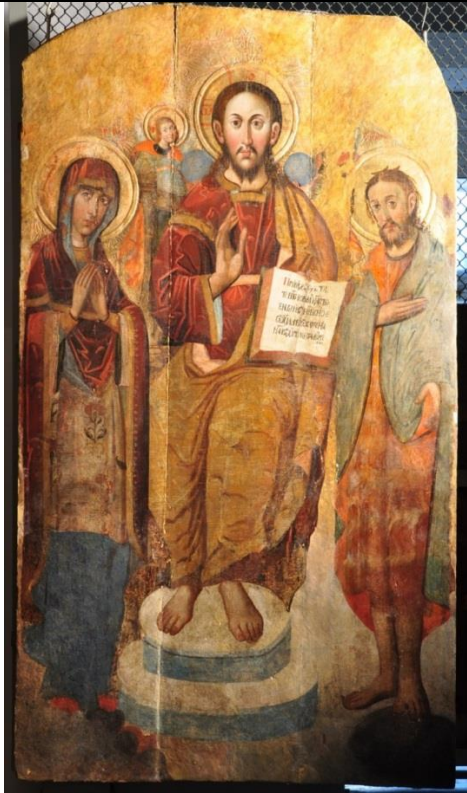


296



297

296–297. Пошкоджені лєсування зеленого кольору



298.«Деїсус» 1690р., з Чернігівщини И-431 НХМУ.



299.Підведений реставраційний ґрунт і тонування олійними фарбами на місці втрати тла



300.«Богородиця з Архангелами» кін. XVII ст., И-206 НХМУ



301.Реконструкція зображення частини обличчя Архангела Михаїла



302.«Успіння Богородиці», з м.Лебедин, XVIIIст. И-18 НХМУ



303.Втрачене золочення та пошкоджені рельєфні орнаменти



304.«Богоматір Єлецька» 1690-ті, Єлецький монастир, м.Чернігів [398]



305.Фрагмент ікони у процесі реставрації. У місці втрати проглядається нижній шар ґрунту і полімент (?)



## **ДОДАТОК Б**

**Список опублікованих праць за темою дисертації.**

**Апробація результатів дослідження.**

### **Список публікацій за темою дисертації:**

1. Хребтенко М. С. Дослідження та реставрація ікони «Богородиця з Немовлям» з НМНАПУ як приклад «віртуального» розкриття пам'ятки зі складною стратиграфією. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2017. № 26. С. 257–266.
2. Хребтенко М. С. Прийоми зображення інкарнату в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII — першої половини XVIII століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2019. № 2. С. 97–108.
3. Хребтенко М.С. Зображення одягу і атрибутів святих в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. *Art and design*. 2020. №2 (10). С. 129–146.
4. Хребтенко М.С. Деякі особливості техніки живопису ікон з іконостасу Вознесенської церкви с.Березна. *East European Scientific Journal*. 2020. № 8 (60). С. 14–19.

### **Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації:**

5. Хребтенко М. С. Підготовчий малюнок українського барокового іконопису. *Волинська ікона: дослідження та реставрація* : науковий збірник за матеріалами XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони (м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року). Луцьк, 2018. № 25. С. 178–185.

### **Апробація матеріалів дисертації:**

6. Хребтенко М.С. Про руйнівний вплив лугів на берлінську лазур на прикладі ікони «Успіння» з колекції Національного художнього музею України». *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації* : наукові доповіді X Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 24-27 травня 2016 року), Київ, 2016. С.358 – 360.
7. Хребтенко М. С. До питання комплексного дослідження пам'яток іконопису на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА. *Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні XX століття: традиції та новачі мистецтвознавчої діяльності* : тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтва (Київ, 25-28 квітня 2017р. ). Київ: Фенікс, 2018. С.143.

8. Хребтенко М. С. Технологічні особливості основ українських ікон 17-18 ст. (за матеріалами архіву кафедри реставрації НАОМА). *П'ять платонівські читання* : тези доповідей п'ятої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького. Київ: Людмила, 2018. С.31-32.
9. Хребтенко М. С. Про деякі техніко-технологічні особливості ікони XVIII ст. «Святий Миколай» з колекції Національного художнього музею України. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації*: наукові доповіді XI Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 11-14 вересня 2018р.). Київ, 2018. Ч.2 .С.298–301.
10. Хребтенко М. С. Основні види золочення в іконописі Гетьманщини другої половини 17 – першої половини 18 ст. *Шості платонівські читання* : тези доповідей шостої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького. Київ: Людмила, 2019. С.48-49.
11. Хребтенко М.С. Деякі техніко-технологічні особливості ікон з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с.Великі Сорочинці. Доповідь на Всеукраїнській науковій конференції «Минуле і сучасне: мистецтвознавчі пошуки та відкриття. До 60-річчя факультету теорії та історії мистецтва НАОМА. Київ, 12 червня 2019р.
12. Хребтенко М.С. Три напрямки підготовчого етапу в системі живопису українських ікон Лівобережжя та Київщини др. пол. XVII – пер. пол. XVIII ст. Доповідь на Всеукраїнській науковій конференції «Шляхи розвитку українського мистецтвознавства та реставрації. До 55-річчя викладацької діяльності Л.С.Міляєвої на кафедрі ТІМ НАОМА», 1-2 червня 2018р., Київ.
13. Хребтенко М.С. «Ukrainian Iconography in the Left-bank Hetmanate in the Second Half of the 17th century – first half of 18th century. Technical and technological aspects». Постерна доповідь на 4-ій Міжнародній студентській конференції з консервації і реставрації творів мистецтва, 6-8 листопада, Краків, Польща (4th International Student Conference of Conservation and Restoration of Works of Art , 6th – 8th of November 2019 , Cracow, Poland).