

Міністерство освіти і науки України  
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка  
Педагогічний факультет  
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та  
реставрації творів мистецтва

**Кваліфікаційна робота**

**на здобуття ступеня вищої освіти «магістра»**

**з теми: «РЕСТАВРАЦІЯ ЖИВОПИСНОГО ПОЛОТНА «ЧУДЕСНИЙ  
УЛОВ РИБИ»: КУЛЬТУРНО-РЕЛІГІЙНА МЕТАФОРІКА, ТЕХНІЧНИЙ  
АНАЛІЗ ТА МЕТОДИКА ВІДНОВЛЕННЯ ВТРАТ»**

Виконала: здобувачка вищої освіти  
освітньої програми Реставрація творів  
мистецтва  
спеціальності 023 Образотворче  
мистецтво, декоративне мистецтво,  
реставрація  
спеціалізація Реставрація творів  
мистецтва  
денної форми здобуття вищої освіти  
**Антощишена Уляна Володимирівна**

Керівник: **Наталія УРСУ**,  
доктор мистецтвознавства, професор  
Рецензент: **Іван ГУЦУЛ**,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Кам'янець-Подільський – 2025 р.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1 МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА АТРИБУЦІЇ ЖИВОПИСНИХ ПОЛОТЕН.....</b>	<b>8</b>
1.1. Культурно-релігійна символіка та атрибуція живопису як об’єкт мистецтвознавчих досліджень.....	8
1.2. Лабораторні методи аналізу: реставраційна практика.....	12
1.3. Атрибуція творів мистецтва: традиційні принципи та практика.....	17
1.4. Сучасні наукові методи атрибуції творів мистецтва.....	21
<b>РОЗДІЛ 2 КУЛЬТУРНО-РЕЛІГІЙНИЙ КОНТЕКСТ СЮЖЕТУ «ЧУДЕСНИЙ УЛОВ РИБИ».....</b>	<b>27</b>
2.1. Роль метафорики у процесі сприйняття релігійного мистецтва.....	27
2.2. Символіка та культурно-релігійне значення сюжету «Чудесний улов риби».....	31
2.3. Порівняння значення сюжету в живописній та канонічній традиціях..	36
<b>РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ОБРАНОГО ЖИВОПИСНОГО ПОЛОТНА.....</b>	<b>42</b>
3.1. Характерні риси та особливості реставрації полотна саржевого плетіння: проблеми та підходи.....	42
3.2. Технологія реставрації живописного полотна «Чудесний улов риби»..	47
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>52</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>54</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>58</b>
Додаток А. Реставраційний паспорт.....	59

## ВСТУП

Реставація творів мистецтва є не лише технічним процесом, але й своєрідною формою збереження духовної та культурної спадщини людства. Картина «Чудесний улов риби» – одна з відомих релігійних сцен, яка має значний символічний та історичний зміст. Цей сюжет базується на євангельській історії про чудесний улов риби, який став символом віри, довіри до Бога та духовного оновлення. Картина є відображенням традицій християнського мистецтва, в якому поєднуються символіка, духовна глибина та художня майстерність.

У сфері реставрації творів мистецтва одним із ключових аспектів є наявність достовірної документації, яка містить відомості про походження, автора, дату створення та історію збереження об'єкта. Ці дані є фундаментом для наукового аналізу та розробки реставраційної стратегії. Однак часто виникають ситуації, коли документація відсутня або містить недостовірні чи орієнтовні дані.

У таких випадках реставратори стикаються з проблемою атрибуції твору, що включає визначення його авторства, дати створення та культурно-історичного контексту. Відсутність точних даних ускладнює роботу, адже помилкова або неповна атрибуція може вплинути на методи реставрації та загальне сприйняття твору. Тому важливим завданням є застосування науково обґрунтованих методів аналізу, які дозволяють уточнити ці характеристики.

З часом мистецькі твори, зокрема на полотняній основі, зазнають різноманітних пошкоджень через вплив зовнішніх факторів, природні процеси старіння матеріалів або неналежні умови зберігання. Фарбовий шар, як один із найважливіших елементів картини, стає найбільш вразливим до втрат, що безпосередньо впливає на сприйняття твору та його художню цінність. Дане реставраційне полотно має великі розміри. Його автор максимально розкрив сюжет релігійної сцени, наділив її символізмом, що надає широкі можливості для детального дослідження зображення, перед відновленням втрат живопису.

Особливістю картини «Чудесний улов риби» є не лише її релігійний зміст, а й технічні характеристики виконання: використання традиційних матеріалів,

притаманних певній історичній епосі. Саме тому реставрація такого твору вимагає детального технічного аналізу та дотримання етичних норм, що передбачають збереження оригінальної концепції художника.

У даній роботі поєднано кілька аспектів дослідження: культурно-релігійний аналіз сюжету картини; технічний аналіз її стану; розробка методики реставрації, що враховує специфіку втрат фарбового шару. Це дозволяє поєднати теоретичні знання з практичними рішеннями, спрямованими на збереження не лише фізичного об'єкта, а й його духовної та культурної спадщини.

Актуальність дослідження полягає в необхідності збереження релігійних творів мистецтва, які мають величезне значення для розуміння культурної історії та духовного життя суспільства. Картина «Чудесний улов риби» є яскравим прикладом християнського мистецтва, яке протягом століть формувало моральні та етичні цінності.

Сьогодні багато шедеврів мистецтва перебувають у критичному стані через брак відповідних умов зберігання, що призводить до втрат у фарбовому шарі, механічних пошкоджень основи та інших проблем. Окрім цього, втрати можуть бути результатом попередніх невдалих реставрацій, що не враховували технічних особливостей полотна чи історичної цінності твору.

Комплексне дослідження культурно-релігійної метафорики, технічного аналізу та методики реставрації картини дозволить не лише відновити її зовнішній вигляд, а й зберегти її духовну та історичну цінність. Це підкреслює актуальність даної роботи для реставраційної науки, мистецтвознавства та музейної справи.

Також важливим аспектом актуальності є етичний підхід до реставрації. Це питання зумовлює необхідність пошуку балансу між втручанням у твір та збереженням його автентичності. У випадку релігійного сюжету, зокрема «Чудесного улову риби», такий підхід є особливо важливим, адже картина несе духовне послання, яке має бути збережене для майбутніх поколінь.

Дослідження також сприяє інтеграції української реставраційної практики у міжнародний контекст. Співпраця з іншими фахівцями дозволяє обмінюватися

досвідом, розширювати методологічну базу та вдосконалювати підходи до реставрації.

Отже, актуальність дослідження полягає не лише у збереженні конкретного твору мистецтва, а й у розвитку теоретичної бази та практичних методик, які можуть бути застосовані у реставрації інших мистецьких шедеврів.

**Мета дослідження** – поєднання культурно-релігійного аналізу сюжету картини з практичними методиками її реставрації. Це передбачає виявлення причин пошкоджень, технічний аналіз структури фарбового шару та обґрунтування методів відновлення втрат.

Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

- Ознайомитися з літературними джерелами, що висвітлюють технічний аналіз та реставраційні методи у мистецтві.
- Провести культурологічний аналіз сюжету картини «Чудесний улов риби», виявивши його символічну та метафоричну складову.
- Дослідити причини втрат фарбового шару та їхній вплив на загальну композицію картини.
- Розробити методіку реставрації, включаючи етичні аспекти втручання у твір мистецтва.
- Виконати практичну частину, зосереджену на відновленні втрат фарбового шару.
- Скласти реставраційний паспорт роботи.

**Об'єкт дослідження**: картина «Чудесний улов риби» як художній твір із релігійною тематикою.

**Предмет дослідження**: особливості збереження, аналізу та реставрації фарбового шару із втратою частин.

**Гіпотеза** – комплексне дослідження картини «Чудесний улов риби» в контексті культурно-релігійної метафорики та застосування сучасних методів реставрації дозволить не лише відновити її фізичну цілісність, а й глибше розкрити задум автора та релігійні символи закладені у творі. Це є вагомим внеском у розгляд сакрального мистецтва України.

**Методи дослідження.** Основним підходом став фактологічний метод, що передбачав виявлення та вивчення візуальних матеріалів. Це дало змогу детально дослідити стан полотна, визначити характер та масштаби пошкоджень, а також оцінити обсяг необхідних реставраційних втручань. Важливим був аналітичний метод, завдяки якому проведено глибокий аналіз літературних джерел із реставрації та мистецтвознавства. Вивчення наукових праць, рекомендацій із технічного аналізу й реставраційних практик допомогло сформуванню основи для розробки власних підходів до роботи з релігійним живописом.

Порівняльний метод дозволив зіставити різні реставраційні практики, застосовані в роботі з подібними картинами. Це дало змогу вибрати найефективніші методики для відновлення полотна саржевого плетіння. Окрім цього, систематичний метод забезпечив структуроване узагальнення результатів досліджень, що сприяло створенню цілісної картини технічного, художнього та символічного стану твору. Доповненням стали спеціальні методи, включно зі статичним аналізом та роботою з першоджерелами, які допомогли розкрити технічні особливості матеріалів і технік, використаних художником.

**Наукова новизна дослідження** полягає у комплексному аналізі технологічного стану та художньо-образної структури живописного полотна «Чудесний улов риби», а також у практичному застосуванні сучасних методів реставрації до полотен лляної основи саржевого плетіння. Здійснено спробу поєднання історико-мистецтвознавчого, технологічного та реставраційного підходів до вивчення та збереження окремого живописного твору релігійного спрямування.

**Практичне значення одержаних результатів.** Висновки роботи можуть бути використані для збереження інших релігійних пам'яток. Особливу цінність мають рекомендації щодо роботи з полотнами саржевого плетіння, яке є складним у реставрації. Розроблені методики реставрації враховують як технічний стан полотна, так і його культурно-релігійну цінність. Це робить їх універсальними для застосування в реставраційних майстернях, що займаються творами подібного типу. Результати дослідження сприяють вдосконаленню

теоретичної бази у сфері реставрації. Запропоновані підходи до технічного аналізу, а також вивчення символіки та історичного контексту картини створюють підґрунтя для подальших наукових досліджень і практичних розробок.

**Апробація результатів дослідження.** Роботу апробовано в тезах «Методологічні аспекти датування реставраційних полотен на прикладі твору «Чудесний улов риби» на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Актуальні питання сучасної освіти в Україні: виклики та перспективи»

**Структура дипломної роботи.** Текстова частина магістерської роботи складається зі вступу, 3-х розділів, загальний висновок, список використаних джерел з 40 найменувань та додаток. Загальний обсяг основного тексту 54 сторінки.

**Практична частина** зосереджена на реставрації живописного полотна «Чудесний улов риби» та копією ікони.

# РОЗДІЛ 1

## МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА АТРИБУЦІЇ ЖИВОПИСНИХ ПОЛОТЕН

### 1.1. Культурно-релігійна символіка та атрибуція живопису як об'єкт мистецтвознавчих досліджень

У контексті дослідження реставрації живописних творів питання використаних джерел є фундаментальним, оскільки вони формують теоретичну та методологічну основу для подальшого аналізу. Враховуючи міждисциплінарний характер теми – поєднання мистецтвознавства, технічного аналізу та культурно-релігійної символіки – кожне джерело відіграє посередницьку роль між історико-художнім контекстом і практичною реставраційною діяльністю. Вітчизняна та зарубіжна історіографія містить широкий спектр підходів до інтерпретації релігійної символіки, від богословських до мистецтвознавчих, що дає змогу розглядати твір не лише як об'єкт естетичного сприйняття, але і як носій духовного змісту.

У статті сучасного наукового дослідника О. С. Сакорської «Технологічний аналіз картин відомих художників світу» розглянуто практичні аспекти застосування фізико-хімічних методів у реставраційній діяльності. Авторка описує досвід використання мікроскопічного дослідження шарів фарби, спектрального аналізу пігментів і методів рентгенофлуоресцентного сканування для визначення складу живописного шару та ґрунтової основи. Вона підкреслює, що такі методи дозволяють не лише ідентифікувати матеріали, з якими працював художник, але й виявити етапи виконання твору, можливі пізніші втручання чи реставрації. У статті також наголошено на важливості створення єдиної бази даних технологічних зразків для полегшення атрибуції та порівняльного аналізу картин різних епох і шкіл живопису [10, с. 60-62].

Вагомим джерелом для розробки теоретичної частини підрозділу став збірник Л. В. Мунтян «Концептуальний аналіз та методи дослідження творів мистецтва», у якому розкрито міждисциплінарний підхід до технічного вивчення художніх творів. Автор окреслює поняття «технологічного портрета картини» як

узагальненого результату лабораторних досліджень, що поєднує дані про матеріали, техніку виконання та стан збереженості об'єкта. У роботі також аналізуються сучасні тенденції в реставраційній практиці, зокрема використання цифрової мікроскопії та інфрачервоного сканування для документування процесів відновлення живопису. Матеріал Мунтян став підґрунтям для розуміння ролі наукового аналізу як етапу, що передує безпосередньому реставраційному втручанню, та сприяє збереженню автентичності твору [8, с. 171-191].

Проблематика атрибуції творів мистецтва посідає важливе місце у сучасному мистецтвознавстві, адже вона безпосередньо пов'язана з автентичністю, культурною цінністю та науковою достовірністю художніх об'єктів. Процес атрибуції вимагає поєднання мистецтвознавчих, історичних, технологічних та правових підходів, що дозволяє всебічно дослідити походження, авторство та період створення твору.

У науковому довіднику О. Б. Штефан «Фальсифікація творів мистецтва» розглядаються питання підробок і правових аспектів автентифікації художніх об'єктів. Науковець наголошує, що атрибуція є ключовим механізмом виявлення фальсифікацій, оскільки ґрунтується не лише на зовнішніх ознаках, а й на системному аналізі матеріалів, техніки виконання, авторського почерку та історико-культурного контексту. В роботі акцентується увага на тому, що без ґрунтовного наукового обґрунтування визначення авторства або періоду створення може призвести до хибних висновків і втрати культурної автентичності [12, с. 10-18].

Вагомий внесок у розвиток регіональних досліджень атрибуції зроблено у праці О. П. Берлача «Дослідження й атрибуція зразків різного середньовіччя та нової доби Волинського музею». Дослідник наводить приклади практичного застосування атрибуційних методів у музейній роботі, зокрема порівняльного аналізу іконографічних мотивів, дослідження підрамників і полотен за структурою волокон та визначення характеру авторських втручань. У статті наголошується, що точна атрибуція є основою для коректного музейного опису

експонатів, формування виставкових концепцій та подальшої реставрації [1, с. 51-57].

Цінним доповненням до теоретичної бази про поняття метафори у мистецтві стала праця Elisabeth Décultot «Winckelmann's Model of Art Historiography and Its Reception in the Late 18th and 19th Century», у якій досліджується еволюція сприйняття метафори у європейській естетичній традиції. Авторка розглядає, як у працях Йоганна Вінкельмана формувалася концепція «піднесеного образу», що стала основою для подальшого осмислення релігійного мистецтва як простору духовної метафори. Décultot простежує, як історіографічний аналіз дозволяє розкрити метафоричну природу художньої мови, у якій сакральне виражається через гармонію форми, руху та композиції. Цей підхід став важливим теоретичним підґрунтям для розуміння механізмів сприйняття релігійних образів у межах християнської іконографії [20, с. 85-109].

В межах аналізу сюжету як ключового візуального елемента художньої традиції важливим є співставлення його функцій у живопису і канонічному мистецтві. Живопис, орієнтований на художню інтерпретацію та візуальну експресію, надає сюжету стильових, композиційних і авторських варіацій; натомість канонічна традиція виступає носієм усталених іконографічних структур, які мають богословське й культове призначення.

У статті «THE ICONOGRAPHIC CANON OF ORTHODOX CHURCHES: HISTORY, EVOLUTION, SYMBOLISM» Gheorghe Girbea, розглядається природа канонічної системи в православній церковній живописі й формалізовані принципи побудови сюжету. Дослідник наголошує, що іконографія відображає не просто сюжетну лінію, а богословське відкриття – зображення «не смертного тіла, а преображеного, духовного тіла», яке виступає символом небесного [22].

Живописні сюжети, натхнені біблійними темами, можуть бути адаптовані для нового культурно-історичного контексту, втрачати частину канонічної строгості, але набувати додаткових значень – соціальних, політичних, наративних. Це створює ситуацію, коли одна й та сама подія, зображена у каноні

і в живописі, носить ідентичний сюжет висхідної точки, але різні рівні інтерпретації і візуального вирішення.

У процесі порівняння видно, що головні елементи сюжету в канонічному мистецтві – чітка композиційна структура, пози, символи, освітлення, ієрархія фігур відіграють роль орієнтира для живопису. Проте живопис часто порушує або модифікує ці параметри: змінюється точка зору, розширюється контекст, вводяться додаткові елементи чи авторські акценти. Таким чином, живопис і канонічна традиція існують у діалозі, перша черпає з другої символічний запас і структури, друга ж, у свою чергу, через художню інтерпретацію продовжує існувати у зміненому культурному полі.

Отже, сюжет у канонічній традиції виконує функцію стабілізатора богословського знання і візуального символу, тоді як у живописі він трансформується на матеріалі художньої свободи та культурних контекстів. Попри те, що обидві традиції використовують однакову «тему», саме різниця у методах реалізації ролі сюжету, у формі його подачі, кольорі, композиції й символічній насиченості породжує багатозарове сприйняття творів.

Електронна стаття авторки О.Г. Григоренко «Технологія збереження художніх полотен» здійснюється детальний аналіз особливості структури полотна саржевого плетіння, його переваги та недоліки. У статті описано дві основні категорії руйнації полотна: механічне пошкодження структури полотна (розриви, ослаблення ниток качка й основи) та фізико-хімічні зміни: згущення волокон, вбирання забруднень у діагональні ребра, що ускладнює очищення та консолідацію. Авторка пропонує системний підхід до їх вирішення [2, с. 251].

Отже, використання різноманітних літературних джерел є необхідною умовою для формування наукової обґрунтованості та достовірності мистецтвознавчих праць. Залучення широкого кола праць наукових дослідників дозволяє комплексно розкрити проблематику обраної теми. Такий підхід забезпечує міждисциплінарний характер дослідження, поглиблює розуміння теми й надає змогу поєднати теоретичні концепції з практичними аспектами мистецтвознавчого аналізу.

## 1.2. Лабораторні методи аналізу: реставраційна практика

Одним із ключових аспектів професійної реставрації є застосування лабораторних методів контролю, що дозволяють аналізувати матеріали, стан збереженості та процеси, які відбуваються всередині твору мистецтва на мікроскопічному рівні. Сучасна реставрація поєднує традиційні техніки консервації з новими науковими методами, що забезпечують точний аналіз складу пігментів, сполучних речовин, ґрунтових шарів, лаків і навіть біологічних забруднень. Лабораторні дослідження дозволяють не лише ідентифікувати автентичні матеріали твору, а й виявляти пізніші втручання, визначати оптимальні методи реставрації та прогнозувати можливі ризики подальшого руйнування.

У реставраційній практиці всі лабораторні методи контролю поділяються на руйнівні та неруйнівні, залежно від того, чи потребують вони вилучення зразків матеріалу для дослідження. Неруйнівні методи є основним підходом у сучасній реставрації, оскільки вони дозволяють отримати інформацію про твір без фізичного втручання. Однак у деяких випадках, особливо коли необхідно точно визначити склад матеріалів або технологію створення, застосовуються руйнівні методи, але лише на мікрорівні. Комбінація обох підходів дозволяє досягти максимально точного результату при мінімальному впливі на твір мистецтва.

Макрографія та мікрофотографія є важливими методами вивчення живопису, графіки, скульптури та інших творів мистецтва. Вони дають змогу отримати зображення поверхні у високій роздільній здатності, що дозволяє аналізувати структуру матеріалів, техніку виконання та стан збереженості твору. Їх використання є першочерговим та широкодоступним [1, с. 51-57].

Макрографія та мікрофотографія – це неруйнівні методи дослідження творів мистецтва, які активно застосовуються у мистецтвознавстві та реставраційній практиці. Ці методи дозволяють глибше зрозуміти технологію створення твору, оцінити його стан збереження, виявити можливі втручання або реставрації, а також підтвердити його автентичність. Завдяки використанню сучасного оптичного обладнання, дослідники отримують можливість аналізувати

найдрібніші деталі живопису, графіки, скульптури чи інших мистецьких об'єктів, які залишаються невидимими для неозброєного ока.

Макрофотографія дозволяє вивчати структуру поверхні картини або іншого твору мистецтва з великим збільшенням. Використання спеціальних макрооб'єктивів або цифрових мікроскопів дає змогу аналізувати деталі мазків пензля, текстуру фарби, особливості нанесення лаків і навіть мікротріщини, які свідчать про процес старіння матеріалів. У мистецтвознавстві цей метод є незамінним для дослідження художньої техніки та стилістичних особливостей певного майстра [6, с. 398-401].

Мікрофотографія, на відміну від макрофотографії, дозволяє досліджувати структуру твору мистецтва на значно глибшому рівні, нерідко доходючи до молекулярного складу матеріалів. Використання оптичних та електронних мікроскопів дає змогу аналізувати частки пігментів, зв'язувальних речовин, ґрунтових шарів і навіть мікроскопічні волокна полотна. У мистецтвознавстві мікроскопічне дослідження пігментів відіграє ключову роль у визначенні віку картини, оскільки історія мистецтва знає точні періоди відкриття або активного використання тих чи інших фарб. Наприклад, присутність синтетичних пігментів, які не існували у певну епоху, може свідчити про підробку або пізніше втручання у картину.

Щоб побачити приховані шари картин, підмальовки, авторські виправлення, дослідники користуються інфрачервоними променями. Одним із ключових методів, що використовує інфрачервоне випромінювання, є інфрачервона рефлектографія. Цей метод базується на здатності інфрачервоних хвиль проникати через верхні шари фарби й відбиватися від нижніх шарів твору, зокрема від ґрунту та підмальовка. Оскільки багато пігментів, які використовувалися художниками у минулому, мають різну прозорість та щільність в інфрачервоному спектрі, рефлектографія дає можливість виявити невидимі для людського ока деталі [12, с. 10-18].

Ще один вагомий неруйнівний метод, який застосовують у дослідницьких лабораторіях – рентгенографія. Вона базується на фізичному принципі

проходження рентгенівських променів крізь матеріали з різною щільністю, що дозволяє отримати детальні зображення внутрішньої структури твору. Цей метод був уперше застосований у мистецтвознавчих дослідженнях у першій половині ХХ століття, коли музеї та наукові лабораторії почали використовувати рентгенівське випромінювання для аналізу старовинних полотен. З тих пір ця методика стала стандартною у сфері атрибуції, діагностики стану збереженості та підготовки до реставрації художніх творів.

Рентгенографія є одним із найефективніших методів для дослідження полотняної основи, оскільки вона дозволяє отримати інформацію про структуру тканини, її плетіння, щільність ниток, а також виявити особливості обробки основи перед нанесенням ґрунту. Важливим аспектом є можливість ідентифікації типу плетіння полотна – воно може бути простим, саржевим або дрібнозернистим, що може допомогти в атрибуції твору та його порівнянні з іншими картинами, виконаними в тій самій майстерні [27, с. 12-24].

Рентгенівський аналіз також допомагає виявити ослаблені або пошкоджені ділянки полотна, які можуть бути непомітними при візуальному огляді. Зокрема, можна виявити мікротріщини, місця втрат тканини, а також сліди дублювання – процесу зміцнення основи шляхом наклеювання додаткового шару полотна. Якщо при дублюванні використовувався матеріал із високим вмістом свинцевих білил або інших рентгеноконтрастних речовин, він може бути добре помітним на рентгенограмі, що дозволяє оцінити якість і масштаб реставраційних робіт.

Ще одним важливим аспектом рентгенографічного дослідження полотна є можливість виявлення первісних розміток та конструктивних особливостей. Деякі художники перед початком роботи натягували полотно на підрамник і залишали спеціальні позначки або додаткові закріплення, які згодом опинялися під шарами фарби та ґрунту. Завдяки рентгенівському аналізу ці деталі стають видимими, що дає змогу краще зрозуміти процес створення твору та особливості технічної майстерності художника [15, с. 85-98].

Методи, які передбачають відбір проб матеріалу з картини для подальшого аналізу називають руйнівними. На відміну від неруйнівних методів, таких як

рентгенографія, інфрачервона рефлектографія чи рентгенофлуоресцентний аналіз, ці методи вимагають вилучення невеликих фрагментів живописного шару, ґрунту або лакового покриття. Вони застосовуються лише в тих випадках, коли неруйнівні методи не можуть дати вичерпної інформації про склад матеріалів, їхній стан або механізми старіння [19, с. 14].

Для вивчення органічних та неорганічних сполук в складі шарів живописних картин, дослідники використовують спектроскопічні та хімічні методи. Одним із найважливіших є інфрачервона спектроскопія, яка дозволяє виявляти та ідентифікувати природні смоли, що використовувалися у лаках та ґрунтах. Завдяки цій методиці можна встановити склад захисного покриття картини, визначити тип смоли (дамар, мастикову, копалову або янтарну) та оцінити ступінь її старіння або взаємодії з іншими компонентами живопису.

Хроматографічні методи, своєю чергою, застосовуються для дослідження водорозчинних речовин, які входять до складу зв'язувальних матеріалів та допоміжних покриттів. Зокрема, методи тонкошарової та рідинної хроматографії використовуються для ідентифікації камеді, білкових сполук, тваринного клею та казеїну. Це дозволяє з'ясувати, які саме матеріали застосовували художники для створення фарб та підготовки основи картини [26, с. 99-116].

Для більш детального вивчення технологічних особливостей живопису використовуються також методи газової хроматографії, рентгенівської дифракції та рентгенівської мікрофлуоресценції. У порівнянні з іншими аналітичними техніками, ці методи забезпечують більш точні дані про природу та внутрішню структуру мінеральних складових, що входять до складу як станкового, так і настінного живопису.

Задля використання руйнівних методів, дослідники застосовують метод мікрошліфів, який є найбільш інформативним. Методика дослідження мікрошліфів передбачає кілька етапів, починаючи з відбору зразка живописного матеріалу. Як правило, проби беруть у місцях, де вже є механічні пошкодження або втрати фарби, щоб мінімізувати втручання в оригінальну структуру твору. Відібраний мікророзривок, розміром усього 50–200 мікрометрів, поміщають у

прозору полімерну або епоксидну смолу, що забезпечує його стабілізацію та збереження. Після затвердіння матеріалу блок піддається ретельному шліфуванню та поліруванню, поки не буде отримано ідеально рівний зріз, який проходить через усі живописні шари – від лакового покриття до ґрунту та основи. [32, с. 78-85].

Метод електронного мікрозонду поєднує у собі принципи скануючої електронної мікроскопії та рентгенівської спектроскопії. Він працює за принципом опромінення поверхні досліджуваного зразка пучком електронів високої енергії. Однією з головних переваг електронного мікрозонду є його висока просторово-роздільна здатність, що дає змогу аналізувати надзвичайно маленькі ділянки зразка – розміром лише кілька мікрометрів. Це робить його особливо ефективним для дослідження тонких шарів фарби, розподілу пігментів та ідентифікації рідкісних елементів, які могли використовуватися в живописній техніці [17].

Отже, лабораторні методи дослідження живописних творів є важливою частиною реставраційної та мистецтвознавчої практики, вони дають можливість виявити технологічні особливості створення картини, визначити склад матеріалів, оцінити стан їхнього збереження та встановити можливі втручання або зміни, яких зазнав твір упродовж часу. Для цього застосовують два основні типи досліджень: руйнівні та неруйнівні методи.

Неруйнівні методи є основним етапом аналізу, оскільки дозволяють отримати значний обсяг інформації без необхідності відбору зразків або втручання в матеріальну структуру картини. До таких методів належать рентгенографія, інфрачервона рефлектографія, ультрафіолетова флуоресценція, рентгенофлуоресцентний аналіз та спектроскопічні дослідження. Вони дозволяють виявляти підготовчі рисунки, реставраційні втручання, структуру основи, пігменти та інші особливості твору. Високою перевагою неруйнівних методів є можливість їхнього застосування для цінних та унікальних картин, які неможливо піддавати прямому вилученню матеріалу [2, с. 251].

У випадках, коли неруйнівні методи не дають точних даних, застосовуються руйнівні методи, що передбачають вилучення мікроскопічних зразків живописного шару для подальшого аналізу. До них належать мікрошліфи, мікрохімічний аналіз, фізико-хімічні методи, електронний мікросонд, газова та рідинна хроматографія. Комплексне застосування обох груп методів забезпечує максимально точне вивчення живописного твору, що є необхідним для його атрибуції, автентифікації, оцінки стану та подальшої реставрації чи консервації.

### **1.3. Атрибуція творів мистецтва: традиційні принципи та практика**

Атрибуція є важливим аспектом мистецтвознавства, що визначає авторство, дату створення, школу або походження твору мистецтва. Це не лише процес ідентифікації, а й комплексне дослідження, яке включає стилістичний, технічний та історичний аналіз. Завдяки атрибуції можливо відновити справжню історію твору, підтвердити його культурну та мистецьку цінність.

Дослідження атрибуції живописних творів базується на комплексному аналізі, що поєднує мистецтвознавчі, технічні та наукові методи. Традиційні мистецтвознавчі підходи включають аналіз художнього стилю, технік виконання та матеріалів, що дозволяє співвіднести твір із певним історичним періодом або школою живопису. Водночас сучасні наукові методи, такі як радіовуглецевий аналіз, спектроскопія, рентгенографія та інші фізико-хімічні дослідження, забезпечують об'єктивне підтвердження віку матеріалів, з яких створена картина [3, с. 162-167].

Термін «традиційні мистецтвознавчі підходи» вказує на методи дослідження живопису, які склалися історично й застосовувалися задовго до появи сучасних науково-технічних методів аналізу. Вони зосереджені на спостереженні, порівнянні, знанні історичних контекстів та візуальному аналізі творів мистецтва. Їх називають традиційними, оскільки вони формувалися в рамках класичної мистецтвознавчої науки й передавалися від покоління до покоління істориків мистецтва, реставраторів і колекціонерів.

Традиційні підходи почали застосовувати ще в епоху Відродження, коли виник перший системний інтерес до вивчення мистецтва. Вже у XVI-XVII

століттях історик мистецтва та колекціонер, такий як Джованні Мореллі (1816-1891), використовував аналіз художнього стилю, технік письма та підписів авторів для ідентифікації картин. У ХІХ столітті Мореллі розробив детальні принципи аналізу художньої манери (так званий «морелліанський метод»), який залишається важливим інструментом в атрибуції мистецтва до сьогодні [8, с. 53].

Метод Мореллі спирався на систематичний порівняльний аналіз. Він передбачав ретельне зіставлення характерних особливостей різних картин, приписаних одному майстру. Якщо в усіх творах художника спостерігалися повторювані риси (наприклад, однакова форма мочки вуха або специфічна побудова пальців), це свідчило про справжнє авторство. Якщо ж картина мала відмінні деталі, вона, ймовірно, належала іншому художнику або його майстерні. Завдяки цьому підходу Мореллі зміг переатрибутувати численні картини, які раніше помилково приписувалися іншим авторам. Наприклад, він виявив, що деякі роботи, що традиційно вважалися творами П'єтро Перуджино, насправді належали молодому Рафаелю. Його методика виявилася настільки ефективною, що її почали застосовувати в провідних європейських музеях і колекціях [13, с. 51-76].

Попри свій вплив, морелліанський метод не є універсальним. Він особливо добре працює для італійського живопису Відродження, де майстри мали стабільну манеру письма, яка не змінювалася протягом усього творчого періоду. Однак у деяких мистецьких традиціях, особливо в модернізмі, художники навмисно експериментували зі стилем, що ускладнює застосування цього підходу. Крім того, сучасні мистецтвознавці поєднують морелліанський аналіз із технологічними методами, такими як рентгенографія, спектроскопічний аналіз та інфрачервона рефлектографія, що дозволяє отримати ще точніші результати [26, с. 99-116].

Основи принципів атрибуції закладалися століттями. Завдяки дослідженням мистецтвознавців починаючи з доби Відродження, сучасні науковці мають можливість виділити основні праці, на які можна орієнтуватися задля визначення

фальсифікації, авторства та віку мистецьких предметів. Реставратори, експерти та історики мистецтва використовують візуальний аналіз, стилістичне порівняння, історичні дослідження та інші класичні методи для первинної оцінки твору перед застосуванням наукових технологій [9, с. 333-338].

Коли до фахівців потрапляє картина невідомого походження, першим кроком є її візуальне дослідження. Вони аналізують характерні риси стилю, а саме форму, композиції, кольорову палітру, спосіб зображення світла і тіні. Важливо звернути увагу на рівень реалістичності манери. Наприклад, картини XV століття мають меншу увагу до перспективи, ніж роботи епохи Відродження. Також технічні прийоми несуть за собою історичну інформацію.

Експерти можуть припустити, що твір належить до епохи Бароко, якщо він має динамічну композицію, виразний контраст світла і тіні, насичені кольори й емоційність зображень. Якщо ж картина демонструє стриманість форми та точну перспективу, то вона, ймовірно, належить до епохи Ренесансу. Стилiстичний аналіз також допомагає виявити копії або підробки. Наприклад, якщо картина імітує стиль XVII століття, але містить художні прийоми, які виникли лише в XIX столітті, це може свідчити про пізніше створення роботи. Таким чином першим етапом традиційного аналізу проявляється саме стилістичний метод [15, с. 85-98].

Морелліанський метод, допомагає виявити авторство та період створення картини. Вони досліджують малопомітні деталі, які художник виконував автоматично, не усвідомлюючи їх. Форма рук і пальців, складки одягу, деталі вух або брів є унікальними для кожного митця. Експерти порівнюють ці деталі з роботами художника, датованими документально, якщо збігів немає, це може свідчити про інше авторство або пізніше копіювання твору.

Наприклад, реставратори досліджували картину, яка вважалася твором Рафаеля. Порівнявши анатомічні деталі рук та форми очей із підтвердженими роботами художника, експерти виявили значні відмінності. Це дало змогу припустити, що картина була створена не самим Рафаелем, а його учнем [27, с. 28-46].

Ще одним традиційним методом є іконографічний аналіз, який допомагає встановити хронологію створення картини. Дослідники аналізують символіку, використану в картині, та її відповідність певному періоду. Досліджують одяг, архітектурні елементи, предмети побуту, щоб визначити, чи відповідають вони конкретному історичному часу. Звіряють дані з історичними текстами та інвентарними записами музеїв і колекцій. Якщо в картині зображена особа в сукні XVIII століття, а стиль живопису відповідає маньєризму XVI століття, це може означати, що твір був створений у XVIII столітті в ретроспективному стилі або є пізньою копією.

Попри розвиток технологій, традиційні мистецтвознавчі методи залишаються незамінними у процесі датування картин. Вони забезпечують контекстуальний, історичний та художній аналіз, який не може повністю замінити жодна наукова технологія. Дослідники продовжують використовувати ці методи з кількох ключових причин [29, с. 193-205].

Перед застосуванням дорогих та складних лабораторних досліджень експерти спочатку звертаються до візуального та стилістичного аналізу. Це дозволяє швидко оцінити можливий часовий період створення картини, визначити художню школу або коло митців, до якого може належати твір, виявити явні невідповідності, які можуть свідчити про пізнішу підробку або копію. Технологічні методи не завжди доступні та ефективні. Сучасні наукові дослідження, такі як рентгенографія, інфрачервона рефлектографія, радіовуглецевий аналіз, можуть бути дорогими. Особливо це стосується музеїв, приватних колекціонерів та реставраційних майстерень в яких обмежений бюджет [14, с. 111-115].

Жоден метод сам по собі не гарантує стовідсоткової точності. Поєднання традиційного аналізу з науковими технологіями дає найбільш надійні висновки. Стилiстичний аналіз допомагає припустити період створення творів, морелліанський метод допомагає визначити автора за характерними деталями, іконографічний аналіз дозволяє перевірити відповідність картини історичним реаліям і вже тоді наукові методи підтверджують чи спростовують попередні

висновки. Наприклад, мистецтвознавці визначають, що техніка виконання картини схожа на стиль Рембрандта. Після цього лабораторний аналіз виявляє, що пігменти містять сучасні хімічні сполуки, які не могли використовуватися у XVII столітті. Це свідчить про те, що картина є підробкою.

Навіть якщо сучасні методи підтвердять вік матеріалів, це не означає, що картина була написана саме в цей період. Художник міг використовувати старі полотна або дерев'яні панелі, що ускладнює точне датування за матеріалами. Відреставровані картини можуть містити пігменти різних епох, що може заплутати хімічний аналіз. Картини могли бути створені в ретроспективному стилі, наслідуючи художників минулих епох. Тому традиційні методи дозволяють врахувати культурний, історичний та стилістичний контекст, що критично важливо для правильної атрибуції [1, с. 51-57].

Сучасні фальсифікатори можуть використовувати старі матеріали, щоб обійти наукові методи датування. У таких випадках лише традиційні методи можуть допомогти виявити підробку. До прикладу фальсифікатор використовує старий полотно XVII століття, щоб підробити картину Рубенса. Хімічний аналіз підтверджує вік полотна, однак стилістичний аналіз виявляє непридатні художнику технічні особливості. Це допомагає експертам визначити, що твір є підробкою [6, с. 398-401].

Отже, традиційні підходи в атрибуції живопису, такі як стилістичний аналіз, іконографічний метод, порівняльний аналіз та морелліанський метод, залишаються важливими інструментами у вивченні мистецтва. Вони базуються на уважному спостереженні за художньою манерою, технікою виконання, композиційними та іконографічними особливостями, що дозволяє дослідникам встановлювати авторство картин, визначати час і місце їх створення та розкривати творчі процеси художників.

#### **1.4. Сучасні наукові методи атрибуції творів мистецтва**

Завдяки стрімкому розвитку науки, атрибуція більше не ґрунтується виключно на мистецтвознавчому аналізі, а спирається на об'єктивні дані, отримані за допомогою фізико-хімічних досліджень. Застосування наукових

підходів стало революцією у сфері атрибуції, оскільки дозволяє не лише підтвердити авторство твору, а й виявити підробки та реставраційні втручання. Їхні можливості значно розширені, їх перевагою є більш точні та об'єктивні результати.

Відкриття сучасних наукових методів для визначення атрибуції живописних картин почалося у першій половині ХХ століття, коли розвиток фізики, хімії та технологій дав змогу досліджувати мистецькі твори більш детально й об'єктивно. Деякі фізичні та хімічні методи були адаптовані зі сфер археології, геології та хімії, що дозволило отримати об'єктивні дані про склад і вік художніх матеріалів. Однак варто зазначити, що кожен із цих методів з'являвся поступово та вдосконалювався протягом десятиліть [23, с. 37].

Найефективніші сучасні методи поділяються на фізичні, хімічні та спектроскопічні дослідження. Одним із перших наукових, фізичних методів є рентгенографія. У 1920-х роках, метод почав широко використовуватися в європейських музеях, зокрема в Луврі та Національній галереї Лондона. Таким чином, дослідники зробили відкриття, застосувавши цей метод на картині «Мона Ліза». Учені виявили, що під основним зображенням існує інший, менш деталізований портрет, що свідчить про етапи роботи Леонардо над картиною.

Також прикладом є картина «Портрет молодої жінки» Рембрандта, де було виявлено раніше невідомі зміни композиції, зроблені художником. У 1930-х роках рентгенівські дослідження проводилися в Метрополітен-музеї в Нью-Йорку, де була проаналізована картина Рафаеля «Мадонна дель Грандука». Дослідники виявили, що під основним шаром фарби міститься інший портрет, що дало змогу глибше зрозуміти техніку майстра [32, с. 116-156].

До хімічних методів визначення атрибуції картин дослідники відносять аналіз пігментів. Він дозволяє визначити хімічний склад фарб, які використовували художники, і зіставити їх із відомими періодами використання певних матеріалів. Це дає змогу встановити не лише вік картини, а й автентичність, техніку художника та можливі пізніші втручання.

Метод аналізу пігментів почав розвиватися на межі ХІХ-ХХ століть, коли хімія досягла рівня, що дозволяв ідентифікувати склад барвників у творах мистецтва. Відтоді цей підхід став невід'ємною частиною експертизи живописних творів. Аналіз пігментів ґрунтується на визначенні хімічного складу фарб, які використовували художники. Оскільки кожен період мав характерний набір пігментів, цей метод дозволяє точно датувати картину [33, с. 167].

Перші систематичні дослідження складу фарб почали проводитися ще у ХІХ столітті. У 1814 році німецький хімік Фрідріх Акслебен почав перші дослідження складу мінеральних пігментів, потім у 1830-тих роках англійський вчений Майкл Фарадей провів серію експериментів з розпізнавання хімічних елементів у фарбах, а вже у 1890-тих роках французький учений Фернан Руа почав застосовувати хімічний аналіз для атрибуції мистецьких творів. Однак справжній прорив у використанні цього методу стався в ХХ столітті, коли аналіз пігментів почав застосовуватися для вивчення старовинного живопису.

Залежно від поставлених завдань і доступності технологій, у сучасній практиці використовують кілька основних методів аналізу пігментів. Вони різняться за принципами роботи, рівнем точності та можливістю безконтактного дослідження. Мікроскопічний аналіз є одним із найстаріших методів дослідження пігментів. Його основна мета — визначити структуру та склад фарбового шару, а також спосіб його накладання на поверхню полотна чи дошки.

Для проведення цього аналізу від картини беруть мікроскопічні зразки — надзвичайно маленькі фрагменти фарби, розміром у кілька мікронів. Відібрані проби досліджують під електронним мікроскопом, що дозволяє отримати детальні зображення структури пігментів. Використання електронної мікроскопії забезпечує високу роздільну здатність, що дає змогу дослідникам ідентифікувати індивідуальні частинки фарби, їхній розмір, форму та спосіб нанесення. Цей метод особливо корисний у випадках, коли потрібно встановити, чи не були в картині використані фарби, що не відповідали заявленій епосі [17, с. 132].

Раманівська спектроскопія є ще одним безконтактним методом дослідження пігментів. Вона заснована на взаємодії лазерного випромінювання з молекулами пігментів, що спричиняє зміни у спектрі розсіяного світла. За цими змінами можна ідентифікувати хімічний склад речовин, не беручи зразків. Даний метод особливо ефективний для аналізу органічних і неорганічних пігментів, а також дозволяє ідентифікувати сучасні реставраційні матеріали, які могли бути використані для відновлення картини [15, с. 79].

Інфрачервона спектроскопія застосовується для виявлення органічних сполук у складі фарб, таких як природні пігменти, масла та сполучні речовини. Вона працює за принципом поглинання інфрачервоного світла молекулами матеріалу, що дозволяє отримати унікальний спектральний відбиток кожної речовини. Також вона допомагає дослідникам визначити, які органічні компоненти використовували художники у фарбах та лаках.

Газова хроматографія є надзвичайно точним методом для аналізу органічних компонентів у фарбах. Вона дає можливість ідентифікувати природні смоли, воски, лаки та олії, що використовувалися як сполучні речовини в історичних творах мистецтва. Газова хроматографія особливо корисний у випадках, коли необхідно визначити, яку саме олію використовував художник [22, с. 10].

Люмінесцентний аналіз базується на використанні ультрафіолетового світла, що дозволяє виявити приховані шари фарби, домішки та реставраційні втручання. Багато сучасних матеріалів, таких як синтетичні лаки або новітні пігменти, світяться під впливом ультрафіолету, що допомагає відрізнити їх від автентичних старовинних матеріалів. Цей метод дослідники також використовують для приблизного орієнтування у віці картини.

Одним із точних методів визначення віку живописного полотна є радіовуглицевий аналіз (інша назва – датування за допомогою ізотопу вуглецю). Цей метод широко застосовується в археології, геології та історії мистецтва для датування стародавніх артефактів, у тому числі картин. Радіовуглицевий метод був розроблений у 1940-х роках американським хіміком Віллардом Ліббі, який у 1949 році опублікував свої дослідження щодо розпаду радіоактивного ізотопу

вуглецю-14 ( $^{14}\text{C}$ ). За відкриття цього методу Ліббі отримав Нобелівську премію з хімії в 1960 році [34].

Вперше радіовуглецевий аналіз почали застосовувати для визначення віку органічних артефактів у 1950-х роках, але його використання у вивченні живопису стало можливим пізніше – з удосконаленням технологій. Перші спроби датування картин за допомогою цього методу проводилися у 1970-х роках, коли мистецтвознавці почали застосовувати його для аналізу старовинних полотен. Один із перших відомих випадків застосування радіовуглецевого аналізу у живописі стосувався датування полотен Мантеньї (XV ст.), а також дослідження дерев'яних панелей, на яких писали середньовічні майстри.

Метод ґрунтується на тому, що всі живі організми вбирають вуглець із навколишнього середовища, у тому числі ізотоп вуглецю -14 ( $^{14}\text{C}$ ), який постійно утворюється в атмосфері під впливом космічного випромінювання. Після смерті організму (наприклад, зрізаного дерева, з якого виготовлено полотно чи дерев'яну панель) припиняється надходження нового вуглецю, і  $^{14}\text{C}$  починає поступово розпадатися з відомою швидкістю (період напіврозпаду становить приблизно 5730 років). Вимірюючи залишкову кількість  $^{14}\text{C}$  у зразку, можна визначити, коли саме органічний матеріал припинив поглинати новий вуглець, тобто встановити час, коли було створено основу для картини (полотно, дерев'яну панель чи ґрунт, що містить органічні речовини) [28, с.123-131].

Процес радіовуглецевого аналізу в мистецтвознавстві є складним. Він базується на крихітному фрагменті основи живописного твору, яка містить органічні компоненти (наприклад, клей, яєчний жовток у темпері, ляну олію у фарбах). Щоб уникнути забруднень сучасними домішками, органічний матеріал очищують від можливих нашарувань, таких як пил або реставраційні речовини. Дослідження проводять за допомогою прискорювальної мас-спектрометрії, що дозволяє точно визначити кількість вуглецю-14 у зразку. Отримані результати співвідносять із каліброваними хронологічними таблицями, що дозволяє визначити вік матеріалу з похибкою у кілька десятиліть.

Цей метод був використаний для перевірки автентичності «Поклоніння волхвів» Леонардо да Вінчі. Радіовуглецевий аналіз дерев'яної основи підтвердив, що вона походить із кінця XV століття, що збігалось з періодом творчості майстра. Також відомий приклад застосування цього методу згадується у 2005 році. Даний метод було застосовано для вивчення льняного полотна в картинах Рембрандта. Дослідники підтвердили, що тканина походить із середини XVII століття, що відповідає періоду, коли художник працював над цими творами [16, с. 331-333].

Отже, Використання рентгенографії, інфрачервоної рефлектографії, спектроскопії, рентгенофлуоресцентного аналізу та інших технологій допомагає ідентифікувати авторство, встановлювати час створення та виявляти приховані шари фарби чи реставраційні втручання. Поєднання фізико-хімічних методів з традиційним мистецтвознавчим аналізом забезпечує більш точні та об'єктивні висновки.

## РОЗДІЛ 2

### КУЛЬТУРНО РЕЛІГІЙНИЙ КОНТЕКСТ СЮЖЕТУ «ЧУДЕСНИЙ УЛОВ РИБИ»

#### 2.1. Роль метафорики у процесі сприйняття релігійного мистецтва

Метафора є одним із ключових засобів вираження абстрактних понять у мистецтві. Якщо в мовленні метафора полягає у перенесенні значення від одного поняття до іншого на основі подібності або асоціацій, то у візуальному мистецтві вона функціонує за аналогічним принципом, але через зображення, колір, композицію та символічні форми. Візуальна метафора дозволяє художнику передати складні ідеї та емоції без використання слів, створюючи більш безпосередній та інтуїтивний спосіб комунікації з глядачем.

Теорія метафорики в мистецтві має глибоке коріння в естетичних і філософських дослідженнях. Джордж Лакофф і Марк Джонсон у своїй когнітивній теорії метафори довели, що вона є не просто літературним засобом, а фундаментальним механізмом мислення. Візуальні мистецтва активно використовують цей механізм, оскільки вони залучають глядача до розпізнавання смислових взаємозв'язків між об'єктами, які на перший погляд можуть бути несумісними [10, с. 60-62].

Наприклад, у релігійному живописі середньовіччя та Відродження часто зустрічаються метафоричні образи, що передають ідеї добра, зла, смерті чи відродження. Білий голуб у християнському мистецтві символізує Святого Духа, тоді як череп і зів'ялі квіти в натюрмортах бароко нагадують про минулість життя. Ці символи формують метафоричні послання, зрозумілі завдяки їхньому культурному контексту.

Метафора в мистецтві є одним із ключових засобів вираження ідей, емоцій та глибинного значення. Вона дозволяє художникам, скульпторам, архітекторам, кінематографістам та іншим митцям передавати складні концепції через візуальні образи, поєднуючи матеріальне та символічне. На відміну від прямого зображення реальності, вона дає можливість розширити сприйняття, змушуючи глядача чи слухача інтерпретувати твір на декількох рівнях [11, с. 353].

Можна виділити кілька основних функцій, які роблять твір багат шаровим і здатним передавати глибокий сенс. Передусім, метафора допомагає висловити складні ідеї та емоції, які не можна передати буквально. Вона створює міст між матеріальним та абстрактним, дозволяючи глядачеві не просто бачити зображення, а відчувати його на рівні внутрішнього переживання. Також метафора посилює емоційний вплив мистецтва, адже, розшифровуючи її значення, людина долучається до діалогу з твором. Це робить мистецтво відкритим для різних інтерпретацій, оскільки кожен глядач може знайти в ньому щось своє, залежно від власного досвіду та світогляду.

Ікона є одним із найстабільніших жанрів у мистецтві, що протягом століть зберігає усталені традиції, але водночас зазнавав впливу художніх змін у різні історичні періоди. Іконопис має глибоко символічний характер, де кожен елемент містить метафоричне значення, пов'язане з релігійною традицією [31, с. 235].

Поняття метафори й ікони відіграють важливу роль у культурі, мистецтві, філософії та релігії. Вони не лише відображають людське сприйняття світу, а й формують способи осмислення духовних і матеріальних явищ. Хоча метафора і ікона здаються категоріями з різних дисциплін – одна належить до мовознавства та літератури, а інша до сакрального мистецтва, – між ними існує глибокий концептуальний зв'язок. Обидві слугують засобами репрезентації вищих сенсів, дозволяючи через чуттєве пізнавати трансцендентне.

Поняття метафорики є ключовим механізмом мислення та мови, який дозволяє переносити значення з однієї сфери на іншу. Традиційно її визначають як стилістичний засіб, що ґрунтується на подібності між предметами чи явищами. Однак у ХХ столітті, особливо завдяки працям філософів і когнітивістів (Джорджа Лакоффа, Пола Рікера, Макса Блека), метафору стали розглядати ширше – як спосіб концептуалізації світу [24, с. 17-20].

З точки зору когнітивної лінгвістики, метафора структурує нашу свідомість і визначає, як ми розуміємо дійсність. Наприклад, фраза «час – це гроші» не лише порівнює ці поняття, а й формує спосіб, у який ми сприймаємо час: як ресурс,

який можна втрачати, економити, інвестувати. Подібним чином у релігійному мисленні часто використовуються метафори для вираження складних богословських ідей, наприклад, «Бог – це світло» чи «Церква – це корабель».

У філософії метафора є не лише мовним феноменом, а й інструментом пізнання, що допомагає виразити те, що не піддається безпосередньому раціональному осмисленню. Наприклад, у християнському віруванні концепт Святої Трійці не може бути пояснений логічно, але через метафоричні образи (сонце – як Бог-Отець, світло – як Бог-Син, тепло – як Дух Святий) можна наблизитися до розуміння цієї містерії [10, с. 60-62].

Ікона – це не просто витвір сакрального мистецтва, а своєрідне вікно у світ божественного. У православній традиції вона розглядається як засіб духовного зв'язку між земним і небесним, що має глибоку символіку та певні релігійні засади. Згідно з ученням Іоанна Дамаскіна, ікона є не ідолом, а образом, що веде до першообразу. Це означає, що поклоніння іконі не є поклонінням самій фарбі чи дошці, а зверненням до того, хто зображений. Таке розуміння перегукується з природою метафори, яка також вказує на щось більше, ніж вона сама.

Іконографічний канон передбачає використання умовної перспективи, де простір і час передаються не натуралістично, а символічно. Наприклад, золоте тло вказує на присутність вічності, а деформація пропорцій фігур – на їхню духовну сутність. Подібно до того, як метафора в мові дозволяє виразити абстрактне через конкретне, ікона передає небесне через візуальні символи.

Ікона, як і метафора, працює за принципом перенесення значення. Якщо метафора в мові пов'язує дві семантичні сфери, то ікона пов'язує матеріальний світ із духовним. Наприклад, образ Христа-Пантократора на іконі не є фотографічним портретом, а умовним візуальним символом, який передає його божественну природу через певні знаки (жест благословення, книга Євангелія, пропорції обличчя) [35].

Французький філософ Поль Рікер вказував, що метафора здатна «розширювати» реальність, відкриваючи нові шари змісту. Подібним чином ікона «розширює» сприйняття богослужбового простору, включаючи віруючого

в духовне переживання присутності Бога. У літургійному контексті ікона не просто зображає, а діє. Це відповідає розумінню метафори, яка не лише передає інформацію, а й створює нові сенси. Наприклад, ікона Богородиці не лише нагадує про Марію, а й через самий акт споглядання вводить людину в молитовний стан.

Якщо розглядати ікону крізь призму естетики, вона є унікальним феноменом, що виходить за межі мистецтва у звичному розумінні. Західна живописна традиція (особливо починаючи з епохи Відродження) розвивалася у напрямку натуралізму, намагаючись точно передати фізичний світ. Натомість ікона принципово антинатуралістична – її завдання не відтворювати реальність, а вказувати на трансцендентне. Ця особливість споріднює її з метафорою, яка також не є буквальним описом, а способом висловити те, що не піддається безпосередньому зображенню. Саме тому іконографія уникає портретного реалізму – її мета полягає не в тому, щоб створити ілюзію реальності, а в тому, щоб передати духовну істину через знакову систему [23, с. 77].

Метафоричність ікони також виявляється у способі зображення простору та часу. На іконах минуле, теперішнє та майбутнє можуть співіснувати в одній композиції, що відповідає богословському розумінню вічності. Наприклад, на одній іконі можуть бути зображені одночасно сцени Благовіщення, Різдва та Успіння Богородиці, що свідчить про циклічність сакрального часу.

Отже, метафора й ікона – це два способи передавання сенсу, які функціонують у різних сферах, але мають багато спільного. Ікона в релігійних вірувань працює так само, як метафора в мові: вона несе значення, яке перевищує її буквальну форму. Через метафоричність образу ікона відкриває доступ до духовної реальності, подібно до того, як через метафору можна виразити глибокі ідеї, що не піддаються простому опису.

Таким чином, взаємозв'язок між іконою та метафорою лежить у їхній здатності трансформувати сприйняття, переводити людину від матеріального до духовного й розширювати горизонти розуміння. У цьому сенсі вони є не просто

засобами комунікації, а глибокими онтологічними феноменами, що формують спосіб, у який людина бачить і осмислює світ.

## **2.2. Символіка та культурно-релігійне значення сюжету «Чудесний улов риби»**

Сюжет «Чудесного улову риби» – має глибокі біблійні корені та є одним із ключових моментів у житті Ісуса Христа та його учнів. Сцена описана у Євангелії від Луки і символізує покликання перших апостолів, а також показує силу віри та Божого провидіння. Згідно з євангельським текстом, подія відбувається біля Генісаретського озера, де Ісус Христос проповідував народ, що зібрався, щоб почути його слово. Оскільки людей було дуже багато, він увійшов до одного з човнів, що належав Симонові (Петру), і попросив його відплисти трохи від берега. Звідти Христос продовжував навчати народ. Після цього він наказав Симонові відплисти на глибину і закинути сіті. Петро спершу сумнівався, адже вони цілу ніч трудилися, але нічого не впіймали. Проте, покладаючись на слово Ісуса, він виконав його наказ. Тоді сталося диво: сіті наповнилися такою кількістю риби, що почали рватися, і рибалки були змушені кликати на допомогу своїх товаришів. Вони наповнили рибою обидва човни, і ті мало не потонули [6, с. 171-191].

Побачивши це, Симон-Петро впав перед Христом і сказав: «Відійди від мене, Господи, бо я грішна людина!» Він, як і всі інші, був вражений побаченим чудом. Тоді Ісус відповів йому: «Не бійся, відтепер ти будеш ловити людей». Це означало, що замість звичайної риболовлі Петро та його товариші стануть апостолами, які поширюватимуть Боже слово серед народів. Після цього Симон-Петро, його брат Андрій, а також сини Заведея – Яків та Іван – залишили все і пішли за Ісусом.

Ця історія є не просто розповіддю про диво, а має глибокий релігійний зміст. Передусім вона ілюструє, що послух Божому слову приносить благословення та щедрі плоди. Рибалки, покладаючись на власні сили, нічого не спіймали, але варто було їм виконати волю Христа – і вони отримали неймовірний улов. Це

підкреслює головний принцип християнської віри: людина має довіряти Богові, навіть якщо її людський досвід підказує інше [10, с. 60-62].

Крім того, тут є очевидний символізм переходу від фізичної праці до духовної місії. Рибалки були простими людьми, які займалися важкою працею, але Христос обирає їх не через їхню освіту чи соціальний статус, а через їхню здатність до смирення та довіри. Він робить їх «ловцями людей» – тими, хто несе віру в світ і приводить людей до Бога.

Важливо відзначити реакцію Петра, який визнає свою гріховність перед Ісусом. Це типовий мотив у біблійній традиції: людина, яка стикається з божественною силою, усвідомлює свою слабкість і недостойність. Подібну реакцію ми бачимо і в пророка Ісаї (Іс 6:5), який, побачивши Бога, вигукує: «Горе мені! Загинув я, бо я людина з нечистими устами». Однак Христос не відвертається від Петра, а навпаки, обирає його як одного з перших апостолів, що є свідченням Божої милості та покликання кожної людини, незалежно від її минулого.

Також, у релігійному контексті чудесний улов часто розглядається як прообраз майбутньої Церкви. Як рибалки витягують рибу з води, так і апостоли «виловлюватимуть» душі з темряви гріха та вводитимуть їх у світло Божої благодаті. Вода тут може символізувати хаос, первозданий світ без Бога, а улов – спасіння. Саме тому образ риби став одним із перших символів християнства [12].

В даній іконі, яка має назву «Чудесний улов риби» чітко передано сюжет біблійної сцени. Зображення наділене багатим зображенням та щедрою палітрою, які несуть в собі певну символіку. Воно передає духовні істини через метафорику образів, композиції, кольорів і просторових рішень. Аналізуючи її, можна зрозуміти, як через зримі символи виражається глибока духовна думка.

На іконі вода займає важливе місце, адже саме в ній апостоли здійснюють риболовлю. У біблійному контексті вода є амбівалентним символом: з одного боку, вона уособлює хаос, небезпеку та гріховний світ (як у історії про Ноїв ковчег або Червоне море), а з іншого – очищення, оновлення та нове народження

(через образ хрещення). В Даному сюжеті вода метафорично означати грішний світ, з якого Христос через своїх апостолів «виловлює» душі людей для спасіння. Саме тому улов тут є не просто фізичною дією, а прообразом майбутньої місії апостолів [11].

Човен, у якому перебуває Христос, є однією з найважливіших метафор християнства. У давній християнській традиції церква часто уподібнюється до корабля, який веде людей до спасіння через бурхливе море життєвих випробувань. Христос у човні – це образ Бога, який керує Церквою, а апостоли, що витягують сіті, – це майбутні євангелізатори, покликані рятувати душі. В іконографії човен зазвичай зображується не як проста рибальська галера, а як своєрідний духовний корабель, що стоїть вище стихійного світу води, нагадуючи Ноїв ковчег, який врятував праведників від потопу.

Сіті, які наповнюються рибою, мають символічне значення, що виходить далеко за межі рибальської діяльності. Вони метафорично означають Слово Боже та проповідь Євангелія. У контексті місії апостолів це може інтерпретуватися так: ті, хто чують Боже слово й приймають його, потрапляють у ці «духовні сіті» та стають частиною християнської громади [12].

Цікавим є той факт, що в іншому євангельському чуді – «Другому чудесному улові риби» (Ін. 21:1–14) – згадується, що апостоли виловили 153 риби. За однією з традиційних інтерпретацій, ця цифра символізує всі народи світу, яких апостоли мають привести до віри. Це ще раз підкреслює, що метафорика улову виходить за межі буквального сприйняття й має глибокий богословський зміст.

У ранньохристиянській традиції риба була одним із найдавніших символів Ісуса Христа. Це пов'язано з грецьким словом ΙΧΘΥΣ (іхтіс), що є акровіршем для «Ісус Христос, Божий Син, Спаситель». На іконі «Чудесного улову риби» цей символізм має подвійний сенс: риби в сітях – це люди, що навертаються до Бога. Вони покидають стихію води хаосу, гріха й переходять у сферу спасіння; риба як символ самого Христа підкреслює його присутність у цій події не лише як того, хто творить чудо, а й як таємничого першообразу християнства. Бувають випадки, коли в іконах даного сюжету можна помітити особливу рибу, що

вирізняється розміром або положенням. Вона може бути прихованим натяком на Христа як «рибалку людських душ» [20, с. 78-92].

На іконах апостоли зазвичай зображені в момент глибокого здивування або смиренного прийняття чуда. Особливо показовою є реакція Симона-Петра: згідно з Євангелієм, він падає на коліна перед Христом і визнає свою гріховність. Це метафора духовного усвідомлення: він бачить не лише матеріальне чудо, а й Божу присутність, що кардинально змінює його життя. Згодом Петро стане головним апостолом, і його ім'я (що означає «камінь») стане символом непохитної віри. Його реакція на чудо може інтерпретуватися як момент покликання до вищої місії.

Ікони завжди використовують символіку кольорів, і в «Чудесному улові риби» це теж відіграє важливу роль: світле тло символізує Божественне світло, вічність і Царство Небесне. Воно показує, що подія, хоч і відбувається на землі, але має надприродний вимір; синій та зелений кольори води уособлюють матеріальний світ, який все ще перебуває в хаосі, але може бути освяченим через дію Христа; червоний або пурпуровий одяг Христа символізує його владу та жертву заради спасіння людства [11].

В даному зображенні сюжету «Чудесний улов риби можна побачити додаткові елементи – ангелів у небі або божественне світло, що сходить згори. Це підкреслює, що чудо не є випадковістю, а має глибокий духовний зміст. Воно є проявом Божої благодаті, що змінює не лише фізичний світ, а й душі людей.

У мистецтві дана сцена зображувалася ще з ранньохристиянських часів. Вона часто зустрічається в мозаїках, фресках та іконах. У ренесансному та бароковому живописі її використовували для підкреслення ідеї апостольського покликання та чудесної сили Христа. Сюжет «Чудесного улову риби» є досить поширеним у мистецтві та релігійній традиції [30].

Одними з перших візуальних інтерпретацій були мозаїки в римських катакомбах III-IV століття. У середньовічному мистецтві цей сюжет також був популярним, зокрема в мініатюрах рукописів і фресках європейських храмів. Наприклад, його можна побачити в розписах Візантії, де сцена часто має

іконографічну схему з Христом у човні, який благословляє рибалок. У цей період композиція зазвичай була статичною, з акцентом на духовний зміст події.

Епоха Відродження та бароко внесла зміни в трактування цього сюжету. Великі майстри, такі як Рафаель, Пітер Пауль Рубенс і Себастьяно Річчі, намагалися передати драматизм моменту. Вони використовували динамічні композиції, складні перспективи та багатий колір, щоб показати здивування апостолів, боротьбу з вагою риби та велич Христа. В епоху бароко особливо підкреслювалася гра світла й тіні, що додавало сцені ще більшої експресії [36].

У православній традиції сюжет «Чудесного улову риби» також досить відомий. Він часто входить до циклів євангельських сцен у стінописах храмів. Його можна побачити, наприклад, у Софійському соборі в Києві, фресках Афону та в багатьох російських іконах XVIII–XIX століть. Тут образ Христа в човні зазвичай домінує, а апостоли зображуються у смиренній позі, що підкреслює їхнє духовне навернення.

Цей сюжет також використовувався в проповідях і духовних текстах багатьох святих і богословів, зокрема Іоанна Золотоуста, Августина Блаженного та Фоми Аквінського. Наприклад, Золотоуст інтерпретував улов риби як прообраз навернення язичників до християнства, а Августин бачив у цій події прояв Божого провидіння [11].

«Чудесний улов риби» став частиною не лише релігійного мистецтва, а й ширшої культурної традиції. Він надихав поетів, письменників і композиторів. У середньовіччі були створені численні містерії, релігійні театральні вистави, що зображали цю подію як символ духовного покликання.

У сучасному часі цей сюжет продовжує з'являтися в різних формах мистецтва, включаючи кінематограф та ілюстрації до релігійних видань. Також він є важливим елементом католицьких і православних літургійних текстів, що нагадують про місію Церкви.

«Чудесний улов риби» – це один із центральних біблійних сюжетів, який протягом століть залишався популярним у мистецтві, релігії та культурі, відображаючи основні принципи християнської віри. Ікона «Чудесного улову

риби» не є просто ілюстрацією євангельської події, а є складною метафоричною системою, що через знаки та символи передає глибоку духовну концепцію.

Завдяки використанню метафоричних образів іконопис не просто розповідає про подію, а занурює глядача у духовний зв'язок. Це ще раз підтверджує, що ікона є своєрідною «мовою символів», яка передає богословські істини не через слова, а через символи, що ведуть людину до глибшого осмислення своєї віри.

### **2.3. Порівняння значення сюжету в канонічній та живописній традиціях**

Ікона в християнстві – це не просто твір мистецтва, а сакральний образ, який є вікном у духовний світ. Вона відіграє важливу роль у богослужбовій практиці, богослов'ї та особистій молитві віруючих. Християнська іконографія має глибокі корені в традиції церкви та розвивалася протягом століть, зберігаючи свої духовні та символічні основи.

Перші ікони в сучасному розумінні з'явилися в IV-V століттях, коли християнство стало офіційною релігією Римської імперії. Саме в цей час утворився канонічний стиль іконопису, який поєднував символізм з елементами античного мистецтва. Візантія стала головним осередком розвитку іконопису, а її традиції згодом вплинули на християнське мистецтво всього світу.

Ікону також називають «словом у фарбах», яке допомагає віруючим служителям споглядати Божественну реальність. Основою духовності ікони є вчення про Втілення Христа. У релігійній традиції ікона вважається не просто зображенням, а особливою присутністю того, хто на ній зображений. Через ікону вірянин не поклоняється матеріалу, з якого вона зроблена, а спілкується з прототипом – Христом, Богородицею чи святими.

Канонічна ікона – це особливий вид релігійного живопису, створений відповідно до строгих релігійних і художніх норм, що сформувалися в християнській традиції. На відміну від світського живопису, ікона не зображає матеріальний світ у його фізичній реальності, а натомість слугує засобом духовного пізнання та молитовного спілкування. Її головна функція полягає у

візуальному вираженні духовної доктрини, а також у сприянні внутрішньому зосередженню віруючого під час молитви.

Основні принципи канонічного іконопису були сформовані в період Візантійської імперії та кодифіковані в традиціях Східної Церкви. Вони включають догматичну основу, релігійний зміст і відсутність індивідуальності художника. Ці принципи забезпечують збереження сакрального характеру ікони, її відповідність православному віруванню та спадкоємність традиції [11].

Однією з ключових характеристик канонічного іконопису є відсутність індивідуальності художника. На відміну від світського живопису, де авторська манера є головною ознакою стилю, іконописець не прагне виразити особисті емоції чи творчу індивідуальність. Ікона не повинна містити суб'єктивного почерку або новаторських експериментів, оскільки її завдання – передавати незмінні богословські істини. Тому іконописці традиційно навчалися за зразками, що передавалися з покоління в покоління, та дотримувалися суворих правил написання образів. Процес створення ікони також мав духовний вимір: іконописець мав постити, молитися та дотримуватися певного ритуалу під час роботи, оскільки вважалося, що ікона є результатом не лише художнього таланту, а й духовного натхнення.

Завдяки цим принципам канонічна ікона зберегла свою релігійну значущість і впізнаваність протягом століть. Вона не є просто історичним артефактом чи культурною пам'яткою, а живим виразом християнської віри, який продовжує відігравати центральну роль у богослужінні та духовному житті віруючих [12].

Символізм є невід'ємною складовою іконопису, через який передається духовний зміст та богословські концепції. Кожен елемент ікони, включно з кольоровою гамою, рослинними мотивами, одягом зображуваних персонажів та пейзажним фоном, несе в собі приховане значення, що відображає релігійну доктрину та світогляд християнської традиції.

Колір в іконописі виконує не лише естетичну функцію, а й виступає засобом символічного вираження духовних істин. Рослинні елементи в іконописі також мають глибоке символічне значення. Окремим аспектом символізму в іконах є

одяг персонажів, що відображає їхню духовну роль та місце в церковній ієрархії. Пейзаж у іконописі відіграє важливу роль у створенні духовного простору, що виходить за межі земного світу. Фон ікони нерідко позбавлений перспективи, що підкреслює його позачасовість та небесний вимір.

Таким чином, символізм в іконописі пронизує кожен елемент композиції, створюючи складну систему знаків, що передає богословський зміст через візуальні образи. Колір, рослинність, одяг та пейзаж є невід'ємними компонентами цієї системи, які допомагають глибше розкрити духовний зміст ікони, роблячи її не просто зображенням, а справжнім вікном у світ Божої істини.

Живописна ікона та канонічна ікона відрізняються своїми художніми принципами, підходом до зображення реальності та ступенем відповідності традиційним церковним канонам. Канонічна ікона ґрунтується на суворо регламентованих правилах, що передають богословські ідеї через символічний та стилізований живопис. У такій іконі акцент робиться не на фізичній реалістичності, а на духовній природі зображеного, що виражається через спрощену форму, зворотню перспективу, відсутність світлотіні та конкретної джерельної тіні. Канонічний іконопис уникає індивідуалізації рис, передаючи узагальнений образ, який несе в собі позачасовий та вічний характер. Ікона не намагається відобразити матеріальний світ таким, яким він є, а радше трансформує його, підпорядковуючи законам духовного бачення [35].

Живописна ікона, навпаки, відходить від строгих богословських канонів і наближається до світського живопису. В ній з'являються реалістичні риси, передача об'єму, світлотіні, анатомічно точні зображення людських фігур, а також природна перспектива. Подібний підхід розмиває відмінність між іконою та картинами на релігійну тематику, які створювалися в європейському мистецтві епохи Відродження та пізнішого часу. Живописні ікони часто містять більше емоційності та індивідуальності, їхні персонажі можуть мати виразні обличчя, а навколишній простір – деталізований пейзаж чи архітектурний фон, що суперечить традиційній іконописній площинності.

Загалом живописні ікони виникли в першу чергу через впровадження її у дворянське середовище, де світські замовники вимагали персоналізованих, пишних ікон із виразними рисами обличчя, дорогоцінним оздобленням і художньою манерою, що нагадувала портретний живопис. Зокрема, образи Богородиці почали нагадувати ідеалізовані жіночі портрети, а святі зображувалися з характерною світською шляхетністю, що суперечило принципу аскетичної духовності канонічного іконопису. Багато авторів свідомо відходили від канонічної стилістики, оскільки це давало їм більше можливостей для творчого самовираження та фінансового зиску.

Таким чином, художники, що працювали в рамках світської іконописної традиції, орієнтувалися на європейських майстрів Відродження, бароко та академізму, відмовляючись від канонічного ідеалізму на користь живописної пластики, емоційної виразності та реалістичної композиції. Цей процес виявляє складний баланс між релігійною традицією та культурними впливами, що формували образотворче мистецтво православного світу в новий час [4, с.172].

Сьогодні розрізнення канонічних та живописних ікон ґрунтується на їхньому духовному, художньому та історичному аспектах. Хоча межа між цими двома категоріями іноді буває розмитою, існує низка чітких критеріїв, за якими можна відрізнити традиційний канонічний іконопис від живописних інтерпретацій релігійних образів.

Сучасне поняття канонічних і живописних ікон ґрунтується на сукупності художніх, богословських та історичних критеріїв. Канонічна ікона залишається вірною своїй сакральній місії, передаючи духовну реальність через усталені символічні форми, тоді як живописна ікона наближається до академічного мистецтва, використовуючи методи світського живопису. Хоча обидва типи ікон співіснують у сучасній релігійній практиці, їхні відмінності залишаються суттєвими, визначаючи роль ікони не лише як художнього твору, а й як засобу духовного спілкування з Божественним [11].

Питання про справжність живописних ікон із точки зору вірування залишається дискусійним, оскільки різні релігійні традиції та представники

церковної ієрархії по-різному оцінюють їх відповідність сакральному мистецтву. Визначення справжності ікони в духовному контексті передбачає відповідність її богословським канонам, символічній мові іконопису та її здатності виконувати свою духовну функцію — бути не просто зображенням, а святим образом, який сприяє молитві та спілкуванню з Божественним.

З точки зору традиційного богослов'я, ікона є не просто художнім твором на релігійну тематику, а священним предметом, що несе в собі духовний зміст. Вона повинна відповідати ustalеним канонам, що були закріплені ще візантійськими богословами й остаточно сформовані після іконоборчих суперечок у VIII–IX століттях [12].

Основні церковні аргументи проти живописних ікон ґрунтуються на тому, що вони втрачають духовну трансцендентність, оскільки замість умовності канонічного зображення використовують світські прийоми реалізму, що переводить ікону у площину звичайного живопису. Наближають святе до звичайного людського, що може послаблювати сприйняття ікони як містичного вікна у вищу реальність. Формують індивідуалізований художній стиль, тоді як канонічна ікона повинна бути позбавлена особистої інтерпретації іконописця, який є лише знаряддям у передачі вічного образу.

Проте впродовж століть живописні ікони отримали певне визнання у богословському контексті, особливо в періоди, коли православні майстри зазнавали впливу західноєвропейського мистецтва. Хоча вони відступають від суворих візантійських канонів, багато з них все ж зберігають свої духовні функції. Такі ікони нерідко освячуються, розміщуються у храмах і використовуються у богослужінні. Це свідчить про те, що їх сприймають не лише як декоративні елементи, а й як об'єкти поклоніння [10, с. 60-61].

Багато проповідників та іконописців XX століття виступали за повернення до строгого канонічного іконопису, вважаючи, що живописні ікони є більше витвором мистецтва, ніж справжнім сакральним образом. Проте практика їхнього використання свідчить, що у свідомості віруючих вони все ж не сприймаються лише як декоративні елементи.

Отже, хоча живописні ікони можуть бути менш відповідними традиційним богословським нормам і частково втрачати свою сакральність, вони все ж залишаються частиною релігійної культури. Вони можуть бути визнані істинними в тому сенсі, що несуть релігійний зміст і використовуються у молитві, проте з точки зору суворого православного богослов'я вони є менш досконалыми порівняно з канонічним іконописом. Водночас їхнє декоративне значення також є важливим, адже вони нерідко використовуються для оздоблення храмів та приватних іконостасів, виконуючи роль перехідної форми між сакральним образом і релігійним мистецтвом.

## РОЗДІЛ 3

### ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ОБРАНОГО ЖИВОПИСНОГО ПОЛОТНА

#### 3.1. Характерні риси та особливості реставрації полотна саржевого плетіння: проблеми та підходи

Саржеве плетіння є одним із видів текстильних переплетень, яке використовується не тільки в промисловості, а й у мистецтві. Воно має унікальні фізико-механічні властивості, які впливають на процес створення, збереження та реставрації живописних полотен. У живописі саржеве полотно використовувалося з давніх часів, хоча його популярність змінювалася залежно від епохи, технологічного розвитку та мистецьких традицій. Важливість його дослідження полягає в тому, що розуміння його структури та властивостей дозволяє обирати найкращі методи реставрації та консервації, що забезпечують довговічність творів мистецтва.

Саржеве плетіння – це тип текстильного переплетення, при якому нитки утку зміщуються на один або більше кроків відносно ниток основи, створюючи характерний діагональний рубчик на поверхні тканини. Ця особливість надає полотну певної гнучкості, підвищеної стійкості до механічних навантажень, а також специфічної текстури, яка може впливати на взаємодію з фарбовим шаром [15, с. 85-98].

Порівнюючи саржеве плетіння з іншими видами тканин, важливо розглянути його відмінності від полотняного та прямого плетіння, які також використовуються у живописі. Полотняне плетіння є найпростішим та найбільш поширеним видом текстильної структури. Воно характеризується рівномірним розташуванням ниток утку, які проходять поперемінно над і під нитками основи. Завдяки цьому тканина є стабільною, рівномірно натягується й має високу механічну міцність. У живописі полотняне полотно використовувалося століттями, оскільки воно забезпечувало рівномірне нанесення фарбового шару та було менш схильне до перекосів. Його основна перевага – відсутність виражених деформацій під час натягування [19].

Атласне плетіння, навпаки, має гладку, блискучу поверхню, оскільки його структура дозволяє мінімізувати кількість точок перетину ниток, що створює ефект м'якості та блиску. Атлас має підвищену еластичність, але низьку зносостійкість, через що його рідко використовують у живописі, оскільки фарбовий шар на ньому може легко пошкоджуватися.

Саржеве плетіння, порівняно з цими двома видами, забезпечує баланс між еластичністю та міцністю. Його структура надає полотну певну пластичність, що дозволяє йому краще адаптуватися до натягування та зменшує ризик механічних пошкоджень. Однак ця ж особливість може спричиняти проблеми, оскільки тканина має схильність до деформації, зокрема до скосів ниток, що ускладнює її рівномірне натягування на підрамник [24].

Одним із найпоширеніших варіантів є проста або класична саржа, де кожна нитка утку проходить через дві або більше ниток основи, а потім зміщується на одну нитку в наступному ряді. Іншим різновидом є зворотна саржа, в якій напрямок діагональних рубчиків змінюється, утворюючи більш складний текстильний малюнок. Така структура забезпечує додаткову стійкість до розтягування, що може бути корисним у випадках, коли необхідно мінімізувати деформацію полотна під час натягування на підрамник. Окремо варто відзначити подвійну саржу, яка має підвищену щільність завдяки збільшеній кількості ниток у структурі тканини. Такий вид саржевого плетіння забезпечує виняткову міцність і зносостійкість, що робить його ідеальним для великих живописних полотен та реставраційних робіт [30].

Існують також спеціалізовані варіанти саржевого плетіння, які використовуються в технічних та художніх тканинах. Наприклад, багат шарова саржа, яка складається з декількох шарів ниток, що забезпечують підвищену міцність і опір до механічних навантажень. Такі тканини можуть використовуватися для реставрації особливо цінних полотен.

Отже, різноманітність саржевого плетіння дозволяє використовувати його в широкому спектрі художніх і реставраційних завдань. Завдяки своїм унікальним властивостям саржа забезпечує необхідний баланс між міцністю, гнучкістю та

декоративною виразністю, що робить її одним із найважливіших матеріалів для створення та збереження живописних полотен.

Використання чи навпаки відмова від даного плетіння було залежним від його чітких переваг та недоліків. Завдяки особливому способу переплетення ниток воно має значно більшу зносостійкість, ніж полотняне плетіння, що робить його придатним для роботи з великими форматами картин. Ця міцність також сприяє збереженню творів мистецтва в умовах тривалого експонування, оскільки саржеве плетіння менше схильне до механічних пошкоджень та розривів [37].

На відміну від діагонального плетіння, яке має жорстку й рівномірну структуру, саржеве полотно може розтягуватися та адаптуватися до змін навантаження, що робить його більш пластичним при натягуванні на підрамник. Це особливо корисно при роботі з великими полотнами, де важливо рівномірно розподілити натяг, щоб уникнути напружень, які можуть спричинити розрив або деформацію основи.

Гнучкість саржевого полотна також дозволяє художникам експериментувати з фактурою поверхні. Завдяки наявності характерного діагонального рубчика така тканина забезпечує цікаві візуальні ефекти, що можуть впливати на сприйняття кольору та світла в живописі. Переплетення дозволяє полотну бути менш схильним до розривів, що особливо важливо для реставраційної роботи, оскільки дозволяє проводити маніпуляції із закріпленням полотна, дублюванням чи підкладкою без ризику руйнування основи [39, с. 17-22].

Попри численні переваги, саржеве плетіння має і суттєві недоліки, які можуть створювати проблеми як для художників, так і для реставраторів. Одним із найбільших викликів є схильність до деформації та перекосів. Через особливий спосіб плетіння, саржеве полотно може втрачати свою геометричну рівність (візуально геометрична рівність виглядає як дошка для шахів), особливо при зміні температури та вологості. Це може призвести до проблем при натягуванні полотна на підрамник, оскільки нерівномірний натяг може спричинити хвилеподібні деформації або зсув фарбового шару.

Крім того, саржеве плетіння є трудомістким у реставрації. Його схильність до деформацій ускладнює процес дублювання полотна, оскільки натягування потребує високої точності та контролю. Будь-яке неправильне маніпулювання може призвести до втрати оригінальної форми полотна, що робить його реставрацію складнішою порівняно з полотняним або лінійним плетінням [38].

Ще одним важливим аспектом в недоліках даного виду полотна є необхідність спеціальної техніки його натягування. Якщо полотняне плетіння можна натягувати рівномірно у всіх напрямках, то саржеве вимагає особливого підходу, щоб уникнути викривлення структури. Це ускладнює монтаж полотен на нові підрамники або коригування їхнього натягу під час реставрації. Зрештою, хоча саржеве плетіння забезпечує високу міцність, у разі пошкодження воно може бути складним у відновленні.

Саржеве плетіння, маючи рельєфну текстуру, часто демонструє нерівномірне всмоктування ґрунту, що може спричиняти локальні відшарування фарбового шару або поява ефекту кракелюру. Визначення складу та товщини ґрунту допомагає реставраторам зрозуміти, наскільки міцно він з'єднаний із тканиною, які методи закріплення можуть бути ефективними, і які хімічні речовини можна використовувати без ризику пошкодження матеріалу [6, с. 171-175].

Фарбовий шар у картинах на саржевому полотні також має свої особливості, які важливо враховувати при реставрації. Через характерну текстуру поверхні, фарби можуть лягати нерівномірно, а при старінні утворювати тріщини, що мають специфічний напрямок, пов'язаний із текстильними волокнами. Діагональний характер плетіння впливає на поведінку мікротріщин, що розходяться вздовж рубчиків, створюючи ризик подальшого відшарування фарби. Для реставратора важливо проаналізувати цей процес, щоб вибрати правильний метод об'єднання та запобігти подальшому руйнуванню живописного шару.

Важливу роль у реставраційній практиці відіграє і наявність пошкоджень на полотні. Саржеве плетіння, попри свою міцність, може зазнавати локальних механічних дефектів – розривів, розтягнень, дірок або потертостей. У таких

випадках реставратори повинні визначити, чи можна провести відновлюючі втручання шляхом локального закріплення, чи необхідне дублювання полотна. При цьому вибір методів залежить від ступеня пошкодження: якщо тканина втратила механічну міцність, може знадобитися підкладка з подібного за структурою матеріалу, що збереже гнучкість твору, але при цьому не створить надмірного напруження [30, с. 191].

Отже, саржеве плетіння є унікальним матеріалом у живописі та реставрації. Його основні переваги – висока міцність, гнучкість, стійкість до механічних пошкоджень та цікаві візуальні властивості – роблять його привабливим для використання у мистецтві. Однак його недоліки, такі як схильність до деформації, труднощі з рівномірним натягуванням і підвищена чутливість до змін умов середовища, створюють додаткові виклики для художників і реставраторів.

Робота з саржевим полотном вимагає ретельного підходу, спеціальних методів закріплення та стабілізації, а також дотримання відповідних умов зберігання. Завдяки розумінню його фізико-механічних властивостей можна ефективно використовувати його як основу для живопису та забезпечувати довговічність художніх творів шляхом правильних реставраційних методів.

Живописна картина на саржевому полотні дає реставраторам комплексну інформацію про свою історію, стан та можливі ризики подальшого збереження. Вона виступає своєрідним архівом матеріальних змін, що відбувалися з нею протягом століть. Використовуючи сучасні наукові методи дослідження, реставратори можуть точно визначити причини руйнувань і підібрати оптимальні підходи до їх усунення, зберігаючи при цьому як художню, так і матеріальну автентичність твору.

### 3.2. Технологія реставрації живописного полотна «Чудесний улов риби»

Полотно «Чудесний улов риби» надійшло до реставраційної майстерні з фондів Кам'янець-Подільської галереї мистецтв. Первинна документація, що супроводжувала твір, містила мінімальні відомості: автор невідомий, назва визначена умовно як «картина з біблійним сюжетом». Відсутність достовірних даних про походження, авторство та хронологію створення картини ускладнила її атрибуцію, проте надала можливість сконцентруватися на технологічному, матеріальному та художньому аналізі об'єкта.

Згідно з первинним візуальним оглядом, живопис виконано олійними фарбами на лляному полотні саржевого плетіння дрібнозернистої структури, середньої густоти. Розмір полотна становить 191×121 см. Твір прибув до майстерні без підрамника, що свідчить про його довготривале зберігання у нестабільних умовах. Полотно мало значні механічні пошкодження: по периметру зафіксовано численні прориви різного розміру, а в центральній частині – наскрізний проріз, який проходив майже по всій довжині. На звороті виявлено плями від вологи, бруду та скупчення кіптяви, що свідчить про вплив несприятливих факторів мікроклімату.

Авторський ґрунт збережений частково. Він тонкий, вохристого кольору, рівномірно нанесений, проте місцями втратив адгезію до основи. Фарбовий шар тонкий, місцями прозорий, з вираженою фактурністю мазків у ділянках відображення води. Техніка виконання свідчить про професійність автора, який володів засобами тонального моделювання, характерного для живопису XIX століття. Водночас через слабкий зв'язок фарбового шару з основою спостерігалися численні осипання та втрати живопису, особливо по центру полотна. Кракелюр дрібносітчастий, типовий для старих олійних живописів, лаковий шар – тьмянний, з нерівномірною оптичною щільністю. Забруднення поверхні було щільним і глибоко в'їлося у лак. Слідів попередніх реставрацій не виявлено.

Попередній аналіз дозволив зробити припущення, що твір створено орієнтовно в другій половині XIX століття, імовірно в межах академічної школи

живопису, що наслідувала європейські релігійні композиції. Незважаючи на значні пошкодження, картина зберіглася завдяки фізичній міцності основи – лляного полотна саржевого плетіння. Такий тип тканини вирізняється високою еластичністю й міцністю завдяки діагональному розташуванню ниток основи та утку. Саме ця структурна особливість дозволила полотну витримати тривалий вплив вологи, температурних коливань і механічних деформацій без повного руйнування волокон.

Реставраційний процес розпочався з детальної фотофіксації поточного стану твору. Було виконано серію загальних і фрагментарних знімків лицевої та тильної сторін полотна для документування всіх пошкоджень – проривів, забруднень, втрат фарбового шару, кракелюру, дефектів ґрунту та лаку. Паралельно складено технологічну карту об'єкта, що визначила послідовність майбутніх реставраційних втручань.

Першим практичним етапом стала очистка тильної сторони полотна. Через наявність щільного шару забруднень, бруду та кіптяви роботу здійснювали поетапно, комбінуючи механічне та хімічне очищення. Основним інструментом був скальпель, за допомогою якого обережно видаляли забруднення вздовж ниток саржевого плетіння. Додатково застосовувалася мильна піна з низьким рівнем рН, що дозволяла пом'якшити й розчинити поверхневі частки пилу без пошкодження волокон. Цей етап вимагав максимальної точності, оскільки саржеве плетіння має чітку діагональну структуру, і будь-який неправильний рух міг призвести до подальших розривів.

Після очищення тильної сторони проведено відновлення пошкоджених ділянок. Для закріплення розривів і проривів застосовано суміш полівінілбутиралу та етилового спирту, яка забезпечує еластичне, але стійке з'єднання волокон. У місцях значних втрат полотняної структури було наклеєно латки з тонкого лляного полотна, сумісного за фактурою й напрямом переплетення. Для фіксації використовувалася розігріта праска, що активізувала клеєву суміш і сприяла рівномірному приляганню латок. Цей процес потребував значної акуратності, оскільки надмірний тиск або температура могли

деформувати старе полотно чи спричинити просочування клею на лицьову поверхню [25].

Завершальним етапом відновлення основи стало дублювання полотна. Через загальне ослаблення волокон і численні прориви було прийнято рішення про повне дублювання вручну. Як дублювальне полотно обрано нове лляне саржеве полотно, близьке за щільністю й структурою до оригіналу. Між старим і новим полотнами нанесено клеєву масу на основі желатинного клею, меду та антисептика, що забезпечує еластичний зв'язок і не викликає вторинного напруження у волокнах. Дублювання виконувалося поступово: полотно розгорталося на горизонтальній поверхні, а дублювальна тканина накладалася зверху з послідовним прогріванням ділянок праскою через кальку. У результаті вдалося досягти рівномірного з'єднання без складок і повітряних кишень, що надало основі стабільності й гнучкості [37].

Після відновлення основи здійснено укріплення фарбового шару. Через його слабку адгезію та схильність до осипання використовували 2% розчин желатину у водно-спиртовій суміші, який наносився пензлем у зонах підняття фарби. Укріплення проводилася під мікроскопом для контролю ступеня проникнення розчину. У місцях значних втрат виконано нанесення реставраційного ґрунту, складеного на основі желатину та мілкодисперсного крейдяного наповнювача. Цей етап дозволив відновити загальну рівномірність живописної поверхні перед проведенням колористичного тонування

Розчищення фарбового шару є одним із найвідповідальніших етапів реставрації, оскільки саме він розкриває автентичність колористичного рішення та художню манеру автора. Попередні тести розчинників показали, що лаковий шар і забруднення мають високу стійкість до органічних розчинників, тому було обрано комбінований метод очищення. Застосовувалася суміш слабких спиртових розчинів і механічне очищення скальпелем. Робота скальпелем виявилася найбільш ефективною, однак вимагала максимальної точності: вібрація металевого леза могла спричинити осипання фарби. Тому процес

здійснювався під оптичним збільшенням, короткими рухами вздовж фактури мазків [36].

Розчищення дозволило частково розкрити глибину колористичної гами, що утворювали складну тональну композицію, характерну для академічного реалізму. Однак через сильне потемніння лаку повне зняття старого покриття не проводилося – забруднення було лише розм'якшено та зменшено для збереження цілісності фарбового шару.

Після закріплення й часткового розчищення поверхні проведено етап реконструкції зображення. Оскільки втрати фарбового шару були масштабними, традиційне тонування виявилось недостатнім. Реставраційні втручання здійснювалися методом пуантель – дрібнокрапкового нанесення фарби, який дозволяє візуально відтворити структуру мазка без імітації авторського письма. Для цього використовувалися олійні фарби з м'яким зв'язувальним, що забезпечує стабільність тону після висихання.

В окремих ділянках, де сюжет був утраченим, проведено часткову реконструкцію зображення на основі фрагментів, що збереглися, та аналогій із композиційними схемами подібних творів XIX століття. Реконструкція стосувалася насамперед деталей фігуративного плану, елементів пейзажу, ботаніки, анімалістики та побутових предметів. Такий підхід дозволив відновити цілісність сюжетного сприйняття картини без спотворення її художнього задуму [40].

Живописне полотно відображає біблійний сюжет «Чудесний улов риби», який має глибоку символічну основу. У композиції зображено групу апостолів на човні, що тягнуть важку сітку, сповнену риби, у присутності Христа. У сцені поєднано риси жанрового реалізму з духовним змістом: відображено гармонію між людиною та Божим промыслом. Відновлення деталей – постатей, човна, водної поверхні, навколишнього пейзажу – здійснювалося поступово, «по шматочках», шляхом візуальної реконструкції фрагментів композиції.

Завершальний етап передбачав загальне колористичне вирівнювання поверхні та нанесення захисного лакового покриття. Для цього використано

реставраційний лак на основі синтетичних смол, який не змінює кольорового балансу і може бути видалений у майбутньому без пошкодження живопису. Покриття лаком повернуло картині глибину кольору, підкреслило фактуру мазків і надало їй оптичної єдності.

Після завершення всіх етапів реставрації картина набула стабільного фізичного стану та візуальної цілісності. Відновлено основну структурну міцність полотна, забезпечено зв'язок фарбового шару з ґрунтом, усунуто втрати й ослаблення волокон. Реставраційні втручання були виконані відповідно до принципів оборотності, мінімального впливу та збереження автентичності твору.

Візуальне відновлення сюжету дозволило розкрити художню майстерність автора: динамічну композицію, гармонійне поєднання кольорів і світлотіні, виразність образів. Картина, що раніше перебувала у стані майже повної руйнації, відновила не лише естетичну привабливість, а й історико-культурну цінність.

Загалом проведена реставрація полотна «Чудесний улов риби» є прикладом комплексного підходу до збереження творів живопису: поєднання технологічного аналізу, матеріалознавчих методів і мистецтвознавчого осмислення. Вона продемонструвала, що навіть у випадках значних втрат живопису можливо досягти гармонійного результату, якщо кожен етап втручання ґрунтується на глибокому розумінні структури матеріалу, художньої техніки та історичного контексту твору.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження підтвердило, що реставрація живописних полотен є багаторівневим процесом, який поєднує мистецтвознавчі, технологічні та культурологічні підходи. У роботі було комплексно проаналізовано живописне полотно «Чудесний улов риби» як приклад синтезу релігійного змісту, художньої майстерності та технічної досконалості. Завдяки цьому вдалося не лише визначити культурно-релігійну цінність твору, а й окреслити шляхи його збереження та відновлення відповідно до сучасних наукових принципів реставрації.

У першому розділі досліджено основні методи аналізу та атрибуції живописних творів. Було доведено, що ефективна реставрація неможлива без попереднього вивчення авторства, техніки виконання, матеріалів та історичного контексту. Використання традиційних мистецтвознавчих методів у поєднанні з лабораторними дослідженнями дозволяє встановити автентичність твору, визначити етапи виконання та виявити пізніші втручання. Наукова цінність підходу полягає у поєднанні морелліанського аналізу з сучасними технологічними методами – спектроскопією, рентгенографією, мікроскопією, що формує нову систему міждисциплінарного дослідження мистецьких пам'яток.

Другий розділ присвячено розкриттю культурно-релігійного змісту сюжету «Чудесний улов риби». Проаналізовано символіку та метафорику цього євангельського епізоду, який у християнській традиції уособлює віру, духовне відродження та єдність людини з божественним началом. З'ясовано, що глибоке розуміння релігійного підтексту є необхідною умовою правильної реставрації, адже відтворення зруйнованих фрагментів не може бути суто технічним процесом – воно передбачає відновлення духовного змісту й художньої гармонії.

У третьому розділі визначено технологічні аспекти реставрації полотна саржевого плетіння, на якому виконано картину. Проведено аналіз структури тканини, її фізико-хімічних властивостей і способів зміцнення. Сформовано поетапну методику відновлення втрат живописного шару, що включає

очищення, консолідацію, тонування та фіксацію поверхні. Особливу увагу приділено етичним принципам реставрації – мінімальному втручанню в оригінальну структуру твору, збереженню автентичності матеріалів та повазі до авторського задуму.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі інтеграції культурно-релігійного аналізу з технічною реставраційною практикою. Такий підхід дозволяє не лише зберегти фізичну структуру мистецького об'єкта, але й відновити його духовну цілісність. Практичне значення роботи полягає у можливості використання розроблених методичних рекомендацій для реставрації інших живописних полотен релігійного змісту, виконаних на тканинах саржевого плетіння.

Результати дослідження підтверджують, що сучасна реставрація має спиратися на комплексний аналіз, у якому поєднуються історико-мистецтвознавчі, лабораторні та культурологічні методи. Вони створюють основу для більш глибокого розуміння художнього твору як частини культурної спадщини людства. Окрім практичної цінності, ця робота сприяє формуванню наукового підходу до реставраційної діяльності, де кожне рішення ґрунтується на об'єктивних даних, етичних нормах і глибокій повазі до минулого.

Таким чином, дипломна робота доводить, що реставрація – це не лише технічне відновлення живопису, а передусім акт культурної пам'яті, який поєднує науку, мистецтво та духовність. Збереження творів релігійного живопису, зокрема полотна «Чудесний улов риби», є важливим внеском у розвиток української реставраційної науки та збереження національної культурної спадщини.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берлач О. П. Дослідження й атрибуція зразків різного середньовіччя та нової доби Волинського музею: збірник наукових праць «Актуальні питання гуманітарних наук» ДУПФ. 2022. Вип. 46. С. 51-57
2. Гайдарн О. М. Програмний комітет : навч. посіб. Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2021. 251 с.
3. Жужак Т. В. Вплив точної атрибуції на збереження історичних портретних мініатюр. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал 2024. № 12. С. 162-167
4. Коваленко С. Г. Дослідження практики раннього датування у мистецтві: мотивація та аналіз. Мат. міжнародного. Наук.-практ. конф. Київ: НАККіМ, 202023. 172 с.
5. Кондратюк А. Ю. Проблематика атрибуції стародавній музейних предметів. Науковий журнал «Український мистецтвознавчий дискурс». 2022. № 5 (23). С. 36-44.
6. Мунтян Л. В. Концептуальний аналіз та методи дослідження творів мистецтва. Національний університет Острозька академія «Проекти реставрація», м. Острог. 2022. № 32. С. 171-191.
7. Марголіна І. Ю. До питання атрибуції авторів живопису ХІХ ст. у Кирилівській церкві. Збірник наукових праць Харківської державної академії «Софія Київська: Візантія. Русь. Україна.» 2017. Вип. 3. С. 398-401
8. Марченко І.Я. Іконографія у реставраційному дослідженні. Науковий журнал «Молодий вчений».2019. № 8 (26). С. 43-50 .
9. Петліна Д. О. Нова атрибуція пам'ятки станкового живопису кінця ХІХ ст. Науковий журнал «Молоді дослідники». 2010. № 18. С. 333-338.
10. Сакорська О. С. Технологічний аналіз картин відомих художників світу. Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Мат. міжнародного. Наук.-практ. конф. Київ: НАККіМ, 2018. С. 60-62.

11. Символіка ікони URL: [https://ioanndutka.blogspot.com/2013/05/blog-post\\_17.html?m=19](https://ioanndutka.blogspot.com/2013/05/blog-post_17.html?m=19)(дата: 10.06.2025).
12. Слово про чудесний улов риби URL: <https://bogoslov.kharkov.ua/news/4809>(дата: 10.06.2025).
13. Стадник О. Ф. Традиційні методи дослідження мистецьких предметів. Художня культура. Актуальні проблеми. 2006. Вип. 3. С. 346-355.
14. Штефан О. Б. Фальсифікація творів мистецтва. Авторське право: науковий довідник Київського національного університету права і юридичних наук. 2010. №4. С. 10-18.
15. Askroyd P. The Structural Conservation of Canvas Paintings: Changes in Attitude and Practice Since the Early 1970s. *Journal of the American Institute for Conservation*. 2002. Vol. 41(1). P. 85–98.
16. Alex Potts. Johann Joachim Winckelmann (1717–68): German Art Historian and Theorist. London : Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century, 2015. S. 111-115
17. Alina Payne. Vasari, architecture, and the origins of historicizing art. London : ES: Anthropology and Aesthetics, 2001. №40 (1). S. 51-76
18. Andrée Hayum. Roberto Longhi and the Renaissance «primitives». Milan: *Journal of Modern Italian Studies*, 2012. №17 (3). S. 331-349
19. Böhme N., Klein M., Grau B. New Treatments for Canvas Consolidation and Conservation. *Heritage Science*.2020. Vol. 8. Article 62. URL: <https://www.nature.com/articles/s40494-020-0362-y> (дата звернення: 30.10.2025).
20. Carole Gray, Julian Malins. Visualizing research: A guide to the research process in art and design. 2016. S. 78-92
21. David Tabbat. The Eloquent Eye: Roberto Longhi and the Historical Criticism of Art. London : *Differentia: Review of Italian Thought*, 1991. №5 (1). S. 14
22. Elisabeth Décultot. Winckelmann’s Model of Art Historiography and Its Reception in the Late 18th and 19th Century. Hamburg : *Doing Humanities in Nineteenth-Century Germany*, 2019. S. 85-109

23. Elsner J. Significant details: systems, certainties and the art-historian as detective: *Antiquity*, 1999. №64(245). S. 950-952
24. Gîrbea G. The Iconographic Canon of Orthodox Churches: History, Evolution, Symbolism. *Journal of Eastern Christian Studies*. 2019. Vol. 71(3–4). P. 299–312. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/800804> (дата звернення: 30.10.2025).
25. Heiber C. Tear Repair of Cotton Canvas: A Variation of the Heiber Technique. *WAAC Newsletter*. 2004. Vol. 28(2). P. 6–10. URL: <https://cool.culturalheritage.org/waac/wn/wn28/wn28-2/wn28-203.pdf> (дата звернення: 30.10.2025).
26. Iaccarino Idelson A., Garofalo V. Aiming at Reproducibility in Lining Canvas Paintings. *CeroArt: Conservation, Exhibition, Restauration d'Objets d'Art*. 2019. № 9. URL: <https://journals.openedition.org/ceroart/6488> ([https://journals.openedition.org/ceroart/6488?utm\\_source=chatgpt.com](https://journals.openedition.org/ceroart/6488?utm_source=chatgpt.com)) (дата звернення: 30.10.2025).
27. Jonas Nordhagen. Roberto Longhi (1890–1970) and his method: Connoisseurship as a Science. London : Taylor & Francis Group, 1999. №68 (2). S. 99-116
28. Johanna Vakkari. Giovanni Morelli's "Scientific" Method of attribution and its reinterpretations from the 1960's until the 1990's. London : *Konsthistorisk tidskrift* №11, 2001. S. 46-54
29. Kalli Volderhut. Giorgio Vasari. Vasari on technique. London : Courier Corporation, 2012. S. 123-131
30. Kaniewska K., Wrzesińska A., Kuberska D., Kołodziejczyk M. Nanocomposite Organogel for Art Conservation — A Novel Wax Resin Removal System. *Heritage*. 2023. Vol.6(3).P.2213–2227. URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC10214379> (дата звернення: 30.10.2025).
31. Lowish S. Methods, Morelli, rock art, art history: The Morellian method and its potential in rock art research. *Rock Art Research: The Journal of the Australian Rock Art Research Association (AURA)*, 2017. №34 (2). S. 193-205

32. Lucy Russell. *Domesticating Winckelmann: His critical legacy in Italian art scholarship, 1755-1834*. University of Oxford, 2017. S. 265-273
33. Luke Uglow. Giovanni Morelli and his friend Giorgione: connoisseurship, science and irony. *London : Journal of art Historiography* 11, 2014. S. 232-243
34. Sara Braun. *Johann Joachim Winckelmann on art, architecture, and archaeology*. Hamburg : Boydell & Brewer, 2013. S. 78-85
35. Sau Mei Sin. *Deep learning for morellian analysis for art connoisseurship* : Hong Kong Polytechnic University, 2019. S. 97-110
36. Seves A. M., Caponetti E., Favaro M. Measurements of the Ageing of Linen Canvas. *Studies in Conservation*.2000. Vol. 45. P. 81–92. URL: [https://www.researchgate.net/publication/272309102\\_Measurements\\_of\\_the\\_Ageing\\_of\\_Linen\\_Canvas?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.researchgate.net/publication/272309102_Measurements_of_the_Ageing_of_Linen_Canvas?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 30.10.2025).
37. Schwarz C., McClure I., Coddington J. (eds.). *Conserving Canvas*. Los Angeles: Getty Publications, 2023. 420 p. URL: <https://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/9781606068250.html> ([https://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/9781606068250.html?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/9781606068250.html?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 30.10.2025)).
38. Simois F. J., Murillo-Fuentes J. J. On the Power Spectral Density Applied to the Analysis of Old Canvases. *arXiv preprint*. 2017. URL: <https://arxiv.org/abs/1705.10060> [https://arxiv.org/abs/1705.10060?utm\\_source=chatgpt.com](https://arxiv.org/abs/1705.10060?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 30.10.2025).
39. Tere Vadén, Mika Hannula, Juha Suoranta. *Artistic research methodology*. Berlin : Narrative, Power and the Public, 2014. №27(3). S. 17-22
40. Teixeira A. Canvas Support Impregnation Materials and Techniques. *CeroArt*. 2016. № 6. URL: <https://journals.openedition.org/ceroart/4918> [https://journals.openedition.org/ceroart/4918?utm\\_source=chatgpt.com](https://journals.openedition.org/ceroart/4918?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 30.10.2025).