

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
магістра
з теми: **«Дослідження методики реставрації та відновлення автентичних
(авторських) технік старовинних хоругв»**

Виконала:

студентка 2 курсу РТМ1-М24 групи,
спеціальність 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація за освітньо-професійною
програмою

Реставрація творів мистецтва

Ільєва Ольга Сергіївна

Керівник: Іван ГУЦУЛ *кандидат*
мистецтвознавства, доцент

Рецензент:

Кам'янець-Подільський – 2025 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНЕ ЗНАЧЕННЯ СТАРОВИННИХ ХОРУГВ	6
1.1. Хоругви як об'єкти сакрального мистецтва	6
1.2. Історія виготовлення та використання хоругв у церковній практиці	11
1.3 Символіка та стилістичні особливості старовинних хоругв	16
РОЗДІЛ II. ХОРУГВИ, ЯК ОБРЯДОВІ СИМВОЛИ В ХРИСТІЯНСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ ТА ЇХ РОЛЬ	21
2.1. Церковні знамена та інші прапори	21
2.2. Роль знамен у хресних ходах та урочистостях	25
2.3. Символічне значення кольорів і візерунків на знаменах.....	29
2.4. Хоругви та штандарти як елементи релігійного мистецтва	33
РОЗДІЛ III. ПРАКТИЧНЕ ВПРОВАДЖЕННЯ РОЗРОБЛЕНОЇ МЕТОДИКИ	38
3.1. Проблеми та виклики у відновленні хоругв у музейній практиці	38
3.2. Ефективність методики відновлення: оцінка та перспективи застосування	41
3.3. Рекомендації для реставраційних центрів та музеїв.....	46
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52
ДОДАТКИ	61

ВСТУП

Одними із важливих елементів сакрального простору, які поєднують у собі духовну, мистецьку та символічну цінність є хоругви. Ці унікальні історико-культурні пам'ятки не лише були символом віри й національної ідентичності, але також супроводжували важливі історичні події, зокрема процесії та військові походи. Вони виступали найвищими відзнаками, котрі репрезентували традиції та символіку релігійних громад, військових об'єднань, ремісничих цехів, міст чи окремих осіб.

Дослідження хоругв є особливо **актуальним**, оскільки такі пам'ятки відображають розвиток сакрального мистецтва, його символіку, іконографію та художні особливості. Відновлення автентичних авторських технік виконання старовинних хоругв є важливим для збереження історико-культурної спадщини. Реставраційні методики дозволяють не лише повернути пам'яткам первинний вигляд, але й зберегти їхню мистецьку й духовну цінність для майбутніх поколінь. Ретельний аналіз техніки, матеріалів і художніх прийомів створення хоругв дає можливість глибше зрозуміти їхню роль у церковному мистецтві та забезпечує науково обґрунтований підхід до їх реставрації та збереження.

Аналіз літературних джерел свідчить про те, що питання дослідження церковних хоругв в контексті мистецтвознавства та літературної спадщини набуває все більшої актуальності. Сакральні церковні хоругви неодноразово висвітлювалися в працях польських дослідників, зокрема Гжондзеля Р., Щепанек Т., Клосінської Я., Біскупського Р. [66; 67; 71; 78]. Хоругви з перемишльських земель побіжно згадує Пшеждзецка М. в монографії «Про малопольський іконопис XIX ст.» [75]. Особливими є дослідження Косів Р. «Українські хоругви» [34], Яворницького Д. «Запоріжжя в залишках старовини і народних повіствуваннях» [64], Свенціцького І. «Ікони Галицької України XV–XVI віків» [50]. Цвях Н. у дослідженні «Плащаниці і хоругви як елементи сакральної традиції (за матеріалами фондів Національного заповідника «Замки Тернопілля»)» [60] аналізує понад 17 церковних хоругв, звертаючи увагу на

художні особливості та реставраційні процеси об'єктів. Дугаєва Т. у статті «Буковинські хоругви – унікальні пам'ятки сакрального мистецтва» [6] підтверджує виняткову цінність цих творів як пам'яток сакрального мистецтва, що відображають духовне життя регіону.

Окреслюючи вищесказане недостатньо дослідженим залишається питання методик реставрації та відновлення старовинних хоругв. Незважаючи на значний внесок дослідників у вивчення історії, символіки та іконографії таких сакральних об'єктів, питання їхньої консервації, застосування сучасних методів реставрації та збереження авторських матеріалів є малодослідженим. Враховуючи складність збереження тканин, багатство декоративних елементів, технічних прийомів нанесення фарб, вишивки й гаптування, а також вплив часу, вологи та інших екологічних чинників, сучасні методики реставрації вимагають мультидисциплінарного підходу.

Мета дослідження – проаналізувати й визначити методики реставрації та відновлення автентичних (авторських) технік старовинних хоругв.

Відповідно до мети визначено наступні **завдання дослідження**:

1. Дослідити історико-культурне значення старовинних хоругв як об'єктів сакрального мистецтва.
2. Проаналізувати історію виготовлення та використання хоругв у церковній практиці, їх символіку та стилістичні особливості.
3. Визначити роль обрядових символів у християнській традиції.
4. Розглянути проблеми та виклики у відновленні хоругв у музейній практиці.
5. Здійснити реставрацію православної двосторонньої хоругви кінця XIX – початку XX ст.
6. Виконати документацію щодо православної двосторонньої хоругви кінця XIX – початку XX ст. у вигляді реставраційного паспорту.

Об'єктом дослідження обрано методики реставрації та відновлення автентичних (авторських) технік старовинних хоругв.

Предмет дослідження – проблеми та виклики під час реставраційних заходів у процесі відновлення старовинних хоругв на прикладі православної двосторонньої хоругви кінця XIX – початку XX ст.

Методи дослідження. Для виконання поставлених завдань було використано як спеціальні, так і загальнонаукові методи дослідження. Спеціальні методи представлені статистичним методом та роботою з першоджерелами. До загальнонаукових методів належать: фактологічний – виявлення і вивчення візуального матеріалу; аналітичний – аналіз наукової літератури з теми дослідження; метод порівняльного аналізу – порівняльний науковий аналіз технологічних особливостей реставрації старовинних хоругв; синтез і структурування інформації.

Наукова новизна дослідження спрямована на виявлення важливих новітніх методик реставрації та відновлення старовинних хоругв.

Апробація та публікація результатів дослідження. Результати дослідження було апробовано тезами доповіді на II Всеукраїнській науково-практичній конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених «Актуальні питання сучасної освіти в Україні: виклики та перспективи. До 65-річчя педагогічного факультету» 5-6 листопада 2025 року.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані:

1. Для поглибленого вивчення та розвитку реставраційної наукової теорії у сфері відновлення стародавніх хоругв.
2. Для реставраційних робіт двосторонніх хоругв XIX–XX ст.

Структура і обсяг роботи. Текстова частина магістерської роботи складається зі вступу, 3-х розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи: 50 сторінок основного тексту, список використаних джерел кількістю 78 позицій.

Практична частина роботи полягає у виконанні реставрації православної двосторонньої хоругви кінця XIX – початку XX ст.

РОЗДІЛ I. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНЕ ЗНАЧЕННЯ СТАРОВИННИХ ХОРУГВ

1.1 Хоругви як об'єкти сакрального мистецтва

Хоругви належать до сакральних атрибутів християнської культури, які виконують роль церковних знамен. Вони використовуються під час богослужінь, хресних ходів, святкових церемоній та мають глибоке релігійне значення. В церкві ці знамена символізують духовну перемогу, святість і захист віри. Хоругви з'явилися ще за ранньохристиянських часів, їхня поява була частково запозичена з традицій використання військових знамен у Римській імперії. Римляни використовували знамена як символ єдності армії та могутності держави. Християнська спільнота, надихаючись цим образом, створила власні знамена, які символізували небесну армію Христа та перемогу добра над злом.

Слово «хоругва», в перекладі з грецької мови «та, що веде», яскраво відображає її призначення: бути об'єднавчим символом, який закликає людей до спільної ідеї й духовної єдності. Через хоругву передаються релігійні ідеали, культурна та мистецька спадщина народу [44].

У церковному контексті хоругви набули сакрального значення, коли їх почали використовувати під час богослужінь та релігійних процесій. Вони виконували функцію знамена та були символом перемоги християнської церкви над світом [41, с. 689]. Зображували на хоругвах ікони Ісуса Христа, Богородиці, святих, біблійні сцени, часто з цитатами зі Святого Письма, молитвами чи іншими духовними текстами. Традиція використання хоругв розвивалася разом із християнським обрядом, вони стали важливою частиною як релігійних церемоній, так і світських урочистостей. Перші знамена мали видовжену форму й кріпилися вертикально до древка. Їхнє застосування було поширене під час військових походів, а згодом стало невід'ємною частиною церковних процесій [44].

Традиція використання хоругв під час Літургії походить з військових ритуалів. Адже, як відомо, з гравюри голландського художника

Вестерфельда А. «В'їзд Радзівіла до Києва» (1649 р.), у військовій практиці знамена тримали розгорнутими та нахиляли в знак пошани. Іконографічними свідченнями підтверджується те, що за часів княжої України під час церковних процесій та урочистостей використовували прапори. Зокрема, на малюнку Кенінгзберзького літопису, зображено процесію до Десятинної церкви, датовану кінцем X ст., яку очолює стяг, розміщений над групою патріарха з дияконами [33].

Виготовляли хоругви переважно з дорогоцінних тканин, таких як шовк чи оксамит, прикрашали вишивкою золотою чи срібною ниткою, а також оздоблювали декоративними деталями. За формою відрізнялися залежно від конфесій: для православних хоругв притаманний хвилястий або тризубий нижній край, для греко-католицьких – рівний. За призначенням класифікують хоругви на хресні (похідні), поховальні та церковних братств [41, с. 690]. Форма та декор хоругв еволюціонували відповідно до епохи, мистецьких вподобань і культурних тенденцій. Вони завжди залишалися відображенням свого часу, водночас зберігаючи своє сакральне значення. Зображення на хоругвах часто поєднували складні сюжетні композиції з орнаментальними елементами, які виражали духовні символи віри [44].

У храмових ансамблях хоругви відігравали не лише символічну, а й естетичну роль. Їх створювали в гармонії з іконописом, вишивкою та гаптуванням, що в свою чергу надавало їм характерного національного стилю. Пам'ятки, які збереглися до сьогодні, демонструють спрощені художні прийоми, мають виражений акцент на лініях, кольорах, орнаментах, що створюють виразний художній ритм [57, с. 12].

Хоругви мають глибокий богословський зміст і доповнюють інші елементи церковної символіки. За призначенням їх можна віднести до процесійних ікон та хрестів, які є невід'ємною частиною богослужінь та урочистих подій. У церковному просторі хоругви уособлювали тріумф Христової Церкви, а за думкою богословів символізували ангелів у білосніжних чи кольорових шатах [60].

Особливістю хоругв є їх ансамблевий характер і здатність поєднувати різноманітні елементи в межах однієї композиції. За своєю структурою вони часто нагадують храмові тканини, такі як пелени чи покриви, що надає їм особливої декоративності. Хоругви являють собою ікону на тканині й відкривають для художника ширші виражальні можливості, адже їх зміст не є суворо регламентований канонами іконостасу. Митець мав свободу вибору форми хоругви, композиційного розташування зображення, характеру орнаменту, обрамлення та іконографічної тематики.

Протягом століть змінювалися техніки виготовлення та стилістика хоругв. Сучасні храмові хоругви здебільшого продовжують традиції, сформовані на початку XX ст. Їх виготовлення зазвичай є спільною роботою кількох майстрів: майстрині вишивають основне полотнище, художник створює олійний розпис сюжету, який потім пришивають до тканини.

Варто зазначити, що науковий інтерес до витоків і розвитку національних знамен спостерігається в багатьох країнах світу. Зокрема, тематика хоругв зустрічається на вексилологічних конгресах та конференціях у польських і чеських науковців. Наприклад, 1995 р. на XVI Міжнародному вексилологічному конгресі у Варшаві, голова Державної трофейної колекції Швеції Турек Є. виступила з темою «Львівська хоругва, пов'язана з історією Польщі» [34].

Хоругви становлять унікальний витвір мистецтва, який завдяки особливостям технології створення та багатофункціональному застосуванню можна віднести і до образотворчого, і до декоративно-ужиткового мистецтва. Дослідження походження традиційних рис автентичних старовинних хоругв є особливо актуальним. Одночасно важливим завданням є також опис унікальних сакральних пам'яток, які зберігаються в фондах зарубіжних та українських музеїв. Такі дослідження є важливим напрямом сучасного мистецтвознавства, адже на відміну від ікон, іконостасів чи літургійного шитва, іконописні техніки церковних хоругв залишаються недостатньо вивченими.

Особливу увагу привертають дослідження маловивчених сюжетів, відображених на хоругвах, які є важливими в межах сучасного іконографічного аналізу. В даному контексті значними є наукові праці, присвячені вивченню церковних хоругв як пам'яток культури та мистецтва.

Зокрема, в книзі Косів Р. «Українські хоругви» розглядаються хоругви як унікальні символи віри та незалежності, які були духовною і культурною опорою для українського народу. Авторка також простежує розвиток різних типів хоругв, що існували на українських землях впродовж XVII – XX ст., аналізує їхню іконографію, художні особливості та символічне значення, водночас включаючи їх у ширший контекст політичного та мистецького життя того періоду. Особлива цінність дослідження полягає у тому, що авторка репрезентує понад 200 хоругв із музеїв України. Багато з них уперше введено в науковий обіг, що робить видання цінним для подальших мистецтвознавчих досліджень [33; 34].

Перші документальні свідчення про церковні хоругви можна знайти в матеріалах церковних візитацій. У цих документах зазвичай коротко зазначали розмір, матеріал, місце розташування в храмі та їхню кількість. Подібні описи зустрічаються і в каталогах музейних зібрань.

Яворницький Д. у своїй праці «Запоріжжя в залишках старовини і народних повісткуваннях» описує кілька хоругв із церков часів козацької доби, розташованих у районі Нікополя по нижній течії Дніпра [64].

Дві хоругви XVI ст. із сіл Стара Сіль та Либохори були опубліковані в монографії Свенціцького І. «Ікони Галицької України XV–XVI віків» [50]. Про хоругву зі Старої Солі, найдавнішу зі збережених в Україні, згадує також Гелитович М. у контексті дослідження ікон останньої третини XVI ст. з Вовча [10].

Сакральні церковні хоругви висвітлювались і в працях польських дослідників. Наприклад, у каталозі виставки «Церковне мистецтво XVII–XIX ст.», організованій Історичним музеєм Сянока в 1993 р., наводяться описи цих пам'яток. Інші дослідники, зокрема Гжондзеля Р., Шчепанек Т. [78],

Клосінська Я. [71] та Біскупський Р., у статтях про іконопис [66; 67], описували хоругви в контексті станкового іконопису.

Пшеждзецка М. в монографії «Про малопольський іконопис XIX ст.» [75] побіжно згадує українські хоругви з перемишльських земель. Вона зауважує, що в XIX ст. у церквах було багато хоругв із різними сюжетами східного й західного походження, проте їхній художній рівень був невисоким. Дослідниця лише побіжно торкається теми хоругв, трактуючи їх як різновид іконопису.

У науковій статті «Українські церковні тканини: типи, походження, символіка» Олійник О. [41] зосереджується на вивченні церковних тканин у цілому, їхніх типів, технології виготовлення, походження та символіка, та частково згадує хоругви.

Колекцію з понад 17 церковних хоругв аналізує в своєму дослідженні «Плащаниці і хоругви як елементи сакральної традиції (за матеріалами фондів Національного заповідника «Замки Тернопілля»», Цвях Н. [60]. Авторка звертає увагу як на художні особливості пам'яток, так і на реставраційні процеси.

Дугаєва Т. у праці «Буковинські хоругви – унікальні пам'ятки сакрального мистецтва» проводить мистецтвознавчий аналіз і атрибуцію церковних хоругв Буковини, наголошує на їх винятковій цінності як об'єктів сакрального мистецтва [6].

Дослідження хоругв розкривають нові грані їхнього культурного та мистецького значення, сприяючи глибшого розуміння цих пам'яток та їх незалежному визнанню на міжнародному рівні. Церковні хоругви ілюструють складний період національної історії, позначений динамікою культурних змін. Вони є свідченням високого рівня духовного й художнього розвитку, продовжуючи залишатися важливим елементом сакрального мистецтва, яке має вагоме значення для сучасності.

1.2 Історія виготовлення та використання хоругв у церковній практиці

Хоругви, як символи християнського світогляду, виконували важливу духовну функцію, адже їхнє головне призначення полягало в представленні Христової Церкви. Через обмежену кількість збережених пам'яток неможливо повністю дослідити еволюцію церковних хоругв протягом усього періоду їхнього існування. Найдавніші зразки, котрі дійшли до нашого часу, датуються останньою чвертю XVI ст., зокрема хоругва зі Старої Солі на Старосамбірщині, і початком XVII ст. Саме з цього періоду збереглися перші іконографічні джерела, які дозволяють реконструювати розвиток традиції виготовлення хоругв.

Збережені пам'ятки XVII–XIX ст. демонструють тісний зв'язок церковних хоругв з іконописом. Часто хоругви створювали ті ж майстри, які виконували розписи для іконостасів, що забезпечувало художню гармонію між елементами церковного декору [33].

Полотнища для хоругв виготовляли з міцних тканин насичених кольорів, які чудово драпірувалися і мали характерний шовковий блиск із властивістю змінювати відтінки під впливом сонячного світла. Коштовні декоративні орнаменти, гармонійно поєднуючись із головним зображенням на хоругві, створювали урочисту атмосферу в храмі.

Іконописний стиль зображень хоругв розвивався в контексті церковного мистецтва. В XVI – середині XVII ст. твори характеризувалися спокоєм, простотою та духовною досконалістю, що відображалися в традиційних візантійських канонічних образах. Зображення на хоругвах мали насичений, яскравий колорит, який додавав творам цілісності й урочистості. Основними сюжетами були образи Ісуса Христа, Богородиці та святих, таких як Миколай, Параскева, Дмитро, Юрій і архангел Михаїл [44, с. 117-118]. Вибір сюжету зазвичай відповідав образу, якому посвячений храм або місцевому покровителю. Орнамент, яким обрамляли полотнище, не перевищував значущості центрального зображення, а лише доповнював композицію.

У кінці XVII–XVIII ст., під впливом західно-європейського барокового мистецтва, в художньому оформленні хоругв з'являються нові сюжети та іконографічні типи. Майстри поступово відходять від строгих візантійських канонів, прагнучи передати реалістичні образи з індивідуальними рисами. Збільшилася увага до драпіровок і деталей, зокрема складок тканин. Форми стають більш динамічними, а композиції – розповідними, з насиченим орнаментальним фоном. У цей період частіше зустрічаються зображення, де основний сюжет займає лише частину площини, а декоративні елементи мають більш складні форми.

Із XIX ст. у стилістиці хоругв простежується вплив класицизму. Композиції стали більш статичними, а орнаменти набули архітектурних мотивів. Незважаючи на ці зміни, хоругви продовжували розвиватися в контексті сакрального мистецтва, гармонійно взаємодіючи з іконами, фресками та літургійними тканинами[44, с. 117-118].

У своєму дослідженні Косів Р. зазначає, що згідно візитацій унійних храмів XVIII ст., хоругви були широко поширені й присутні майже в кожній церкві [34]. Їхня кількість варіювалася залежно від храму: в одних зберігалася лише одна хоругва, а в інших – до восьми. Найчастіше в храмах було три або чотири хоругви, які мали гармонійно вписуватися в інтер'єр та бути невіддільною частиною його композиційної структури. Хоругви розташовували, як правило, вздовж стін у лівій або правій наві. Фотографії інтер'єрів західноукраїнських церков першої половини XIX ст. свідчать, що в окремих випадках хоругви встановлювали по обидва боки парапету перед іконостасом, а в інших – прикріплювали до лав крилосу. Зазвичай біля правого крилосу виставляли хоругви із зображеннями Христа, подій із його життя, чоловічих святих, а біля лівого – Богородиці, її празників та жіночих святих. Кількість залежала як від матеріальних можливостей громади, так і від місцевих традицій.

Українські церковні хоругви вирізняються розмаїттям художніх технік і матеріалів, які використовувалися для їх створення. Їх розписували темперою,

олійними фарбами, прикрашали вишивкою та гаптуванням. У XVII–XVIII ст. основним матеріалом для виготовлення хоругв було полотно, на якому зображували Христа, Богородицю, святих або біблійні сцени. Зображення на різних боках хоругви зазвичай відрізнялися, а нижній край полотна прикрашали декоративними вирізами, що мали як естетичний, так і символічний сенс [6; 33; 34].

Особливо цікавими є дослідження художнього образу та орнаментальних мотивів хоругв, які еволюціонували в період XVII–XX ст. та охоплюють аналіз народного малярства, що відображає регіональні культурні особливості. Наукова атрибуція хоругв включає визначення авторства, місця створення, часу виготовлення та базується на архівних і документальних джерелах, а також порівняльному аналізі. Крім цього, дослідження передбачають реставраційні заходи, спрямовані на збереження цих сакральних пам'яток.

Хоругви, які належать до таких районів як Сторожинецький, Путильський, Хотинський, Кіцманський і Новоселицький, вражають різноманітністю іконографічних сюжетів і образів святих, серед яких найчастіше зустрічаються Святий Іоанн Сучавський, Варвара, Миколай та Георгій. Крім індивідуальних зображень, на хоругвах можуть бути представлені також сюжетні сцени, наприклад «Благовіщення», «Успіння Богородиці», «Різдво Христове». Характерною ознакою є монументальні композиції, що зображують святих у повний зріст або в півфігурі, розташовані в центрі полотнища [6]. Поле хоругви й декоративні елементи часто оздоблювали рослинним або квітковим орнаментом. У XIX–XX ст. ці орнаменти набули більш геометризованих форм із використанням мотивів виноградних грон, листяних гілок, стилізованих квітів. Серед цікавих зображень привертає увагу Святий Миколай Чудотворець, покровитель моряків і рибалок, часто зображений на фоні морського пейзажу з човнами.

Чимало хоругв збереглися з майстерно деталізованими композиціями, доповненими пейзажними елементами. Наявність таких робіт є свідченням

високого рівня художньої майстерності іконописців, які працювали в різні історичні періоди. Найціннішими є ті хоругви, які містять стильові особливості певної епохи або відображають почерк конкретного майстра чи школи.

Окрему увагу заслуговують схематизовані композиції, серед яких особливо виразною є хоругва «Різдво Христове / Коронування Марії». Ця пам'ятка притаманна так званому «народному примітиву» й за своєю стилістикою нагадує хатні ікони [6; 33].

Значна частина збережених церковних хоругв належить до народної течії іконопису. Їм притаманна лаконічність художнього виразу, гармонійна ритміка ліній, яскраве й сміливе кольорове вирішення, а також креативний підхід до орнаментального оздоблення. У цих творах виразно передано народні сюжети, зокрема образи царів із козацькими вусами, у широких шароварах і з шаблями. Така манера виконання надає композиціям декоративної площинності та безпосередності.

Одним із цікавих прикладів народного іконопису є сюжет «Коронування Марії», де привертають увагу постаті Бога-Отця та Бога-сина, зображені повнофігурно й розташовані на головах серафимів. Хоругва відзначається насиченою червоно-синьою палітрою відтінків, підкресленою контрастними червоними обвідками та темними смугами, які надають пластиці одягу особливої виразності.

Іконографія Богородиці здебільшого включає сюжети «Богородиця з Дітям» або «Одигітрія», рідкісними є композиції на тему «Успіння». Наприклад, хоругва «Успіння Богородиці / Благовіщення» із села Топорівці, датована кінцем XVIII – початком XIX ст., демонструє риси стилю бароко [6]. Ця пам'ятка відзначається плавними контурами, динамічністю форм, витонченою колірною палітрою та характерним моделюванням деталей – рис обличь, складок тканини та декоративних елементів.

Деякі хоругви мають дарчі написи, завдяки яким можна встановити дату їх створення. Наприклад, композиція «Коронування Марії / Св. Іоанн

Новий» датується 1888 роком, а хоругва «Св. Георгій Змієборець / Новозавітна Трійця» була пожертвована Георге та Настасією Гречіца з Коменешть у 1939 р. Цікавим прикладом є хоругва «Св. Василій / Св. Анна» із села Атаки. Вона виконана в стилі об'ємно-світлотіньового моделювання, темною карнацією обличь і яскравими рослинними орнаментами на полях [6; 34]. Деякі композиції таких хоругв наближені до портретного жанру, відображаючи індивідуальні риси персонажів, що свідчить про авторський унікальний художній почерк.

Таким чином, церковні хоругви є унікальними пам'ятками, які відображають не лише релігійні сюжети, а й естетичні вподобання, мистецькі традиції та регіональні особливості культури різних історичних періодів. Збережені пам'ятки, створені професійними художниками, демонструють впливи різних стилів, досконалий рисунок, майстерну роботу з світлотінями, просторове вирішення та характерні ракурси. Ці твори є не лише цінним мистецьким спадком, але й духовним надбанням, яке зберігає у собі багатство культурної традиції.

1.3. Символіка та стилістичні особливості старовинних хоругв.

У церковному мистецтві XVII–XIX ст. існували два основні художні напрями у створенні хоругв: професійний та народний. Народний стиль, який переважає серед збережених пам'яток, навіть у кращих зразках не втратив своєї самобутності до кінця XIX ст. Художники цього напрямку часто віддавали перевагу яскравим, насиченим кольорам та багатому рослинному орнаменту, перетворюючи хоругву на живописний, святковий «килим». Враховуючи, що хоругви призначалися для сприйняття на відстані, характерною рисою цих творів була декоративність та виразність кольору. Майстри гармонійно поєднували кольори, часто використовували контрасти, наприклад червоні та охристі відтінки протиставлялися зеленим. Гармонії досягали також за допомогою співставлення орнаментальних і однотонних площин.

На народних хоругвах також можна побачити архаїзуючу манеру зображення: фронтальні, статичні постаті, символічні жести, однотонний фон (який, на відміну від ікон, не золотили). Окремі кольорові площини підкреслювалися чіткими графічними лініями, а орнамент часто гармонійно доповнював основний сюжет, прикрашаючи простір навколо центрального зображення чи нижні вирізи хоругви.

Починаючи з кінця XVII ст., під впливом західноєвропейського мистецтва та ідей контрреформації, на хоругвах з'являються нові сюжети. Зокрема, це зображення Богородиці як Цариці Небес, Богородиці Непорочного зачаття, Поклін пастухів чи сцени Коронування Богородиці Пресвятою Трійцею. Хоча ці сюжети не були типовими для східного іконопису, їх популярність у тогочасній Україні була зумовлена увагою до прославлення Богородиці як захисниці Церкви. Особливої популярності набули зображення Покрови Богородиці, що символізувало заступництво та захист. Цей образ також був знаковим для Запорізької Січі [17; 34].

Хоругви останньої чверті XVI – XVII ст. демонструють поєднання візантійської іконографії із західноєвропейськими художніми традиціями. Водночас у сюжетах часто зберігалися елементи, характерні для кожної епохи.

Наприклад, іконографія сцен Благовіщення чи Хрещення Христа в народному живописі нерідко мала спрощені або скорочені варіанти, пристосовані до невеликих розмірів хоругв.

Деякі хоругви демонструють унікальні іконографічні рішення, як, наприклад, сцена Благовіщення на хоругві з Ястрибку на Лемківщині, де архангел Гавриїл і Діва Марія зображені в момент рукостискання, що є натяком на символіку шлюбного союзу [17]. Такі нестандартні рішення були результатом прагнення народних майстрів експериментувати зі зображеннями, вільно трактуючи канонічні сюжети та адаптуючи їх до місцевих релігійних традицій і художніх вподобань.

Щодо дослідження художнього розвитку українських хоругв кінця XVI – початку XVII ст. відомо чотири найдавніші збережені пам'ятки з церков Західної України, які описані в праці Косів Р. «Українські хоругви». Серед них – хоругва зі Старої Солі біля Самбора та хоругва з Перегримки біля Нового Санчу, обидві кінця XVI ст. До цієї ж групи належать хоругва з Либохори та хоругва з Ястрябика, які датуються першою третиною XVII ст. й демонструють тенденції іконопису кінця XVI ст. [34]. У цій групі найдавніших українських церковних хоругв дослідниця виділяє два напрямки художнього вирішення. До першого належать хоругви, в яких іконографічне зображення займає всю площину полотнища, тоді як орнамент виконує мінімальну декоративну роль, обрамлюючи композицію. У другому напрямі іконографічне зображення меншого розміру вписується в площину хоругви, а навколо нього розташовується розвинений орнамент.

Відсутність орнаменту на фоні в українських хоругвах кінця XVI – першої третини XVII ст. пов'язана з характером іконопису цього періоду, в контексті якого створювалися такі твори. Як зауважує Драган М., орнаментальні мотиви почалися з'являтися на німбах ікон із XV ст., а пізніше – на їхньому фоні й в обрамленні. Для ікон цього періоду характерним було однотонний фон, часто вохристо-жовтий, червоний або зелений. Відповідно, фон хоругв кінця XVI – початку XVII ст., ймовірно, також був однотонний і

кольоровий, зокрема, якщо зображення було вишите, то фоном могла слугувати кольорова тканина [17].

Схожий принцип орнаментальної композиції прослідковується у верхній частині царських врат із Холмщини першої половини XVII ст., а також у Загорівському Апостолі та Пересопницькому Євангелії (1556–1561 pp.) [34]. Умовно намальована підставка під образ Святого Миколая в цій хоругві нагадує мотиви ренесансного декору, які також використовувалися на фоні ікон кінця XVI – початку XVII ст.

Ескізність іконографічного зображення на хоругвах того періоду може бути наслідком тенденції до шаблонності, яка посилювалася в іконописі кінця XVI ст. Як зазначав Драган М., мистецтво цього періоду поступово втрачало життєдайні джерела й набувало рис занепаду [17].

Майстер хоругви з Ястрибика використовував своєрідний підхід до зображення фігур: укорочені постаті з непропорційно великими руками, а також акцент на широкому переніссі та великих темних зіницях. Він підкреслював декоративність через графічне трактування тканин, зокрема мафорію Богородиці у сцені Благовіщення. Особливістю є також використання мотиву сітки та оригінальне трактування ангельських крил, які підносяться високо на головою.

Іконографічні типи святих та сюжети, представлені на українських хоругвах XVII–XIX ст., охоплюють широку тематику, проте це не вичерпує всього розмаїття зображень, які збереглися на цих пам'ятках. Серед них трапляються поодинокі зображення різноманітних святих та біблійних сцен. Із останньої третини XIX ст. особливо популярними стають образи святих Кирила та Мефодія, а також князя Володимира та княгині Ольги. Ця тенденція пов'язана зі святкуванням 900-річчя хрещення Русі, що супроводжувалося національним піднесенням. На таких хоругвах свята Ольга зображувалася в короні та намітці, з хрестом у руці та моделлю триверхої церкви, а князь Володимир – у короні, з хрестом та берлом [33; 34].

Цікавим аспектом є наявність зображень фундаторів на деяких хоругвах. Однією з найдавніших пам'яток такого типу є хоругва останньої чверті XVII ст. невідомого походження, з якої збереглася лише центральна частина. Вона містить образ Богородиці на престолі з ангелами, а нижче – портрети подружжя Пантелеймона та Марії [34]. На зворотному боці цього твору зображено Розп'яття зі святими. Аналогічні портрети фундаторів зустрічаються також на іконах того часу, причому окремі з них могли бути двобічними.

Інша хоругва, датована 1688 р., містить зображення Розп'яття та Святого Миколая, а портрети подружжя-фундаторів розташовані обабіч Христа, де вони зображені навколішки в молитовній позі разом із двома дітьми. Імовірно, ці портрети мали вотивний характер. Ще одна пам'ятка – хоругва 1803 р. з церкви в Бусовиську на Львівщині – містить зображення Богородиці Непорочного зачаття, під яким представлено портрет військовика, підписаного як Костянтин Капрал.

Хоругви XVII–XVIII ст. рідко містили дати чи імена фундаторів, проте в XIX ст. ця інформація зустрічається частіше. Датовані твори стають важливим джерелом для атрибуції інших пам'яток подібної стилістики. Натомість імена малярів трапляються рідко. Одним із винятків є підпис Івана Кострицького на хоругві 1839 р. з Килимця (Сколівщина), що нині зберігається в Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького [34].

Із другої третини XIX ст. спостерігається поступове зниження художнього рівня церковних хоругв. На зміну самобутньому стилю приходять ремісничі манери виконання, яка характеризується механічністю і відсутністю мистецької вишуканості. Орнаменти, що раніше доповнювали центральний сюжет, стають менш виразними, а іконографія зазнає впливу як західноєвропейського, та і східного мистецтва. Деякі твори нерідко виготовлялися серійно й домінували на ринку. Щербаківський В. зазначав, що в цей період занепад мистецтва супроводжувався втратою художньої свідомості, а майстрів нерідко називали «богомазами».

На початку XX ст. з'являється ще один тип хоругв, виготовлених із нашитими на тканину образами, які не потребували значних художніх навичок. Основне зображення (часто на тему Старого чи Нового Завіту) малювалося на полотні й пришивалося до дорогої тканини – парчі, шовку чи вовни. Орнаментальні елементи замінювалися декоративними стрічками або торочками, а процес створення ставав значно простішим. Цей тип хоругв, поширений у західноукраїнських церквах, свідчить про зміну підходу до виготовлення цих пам'яток, що згодом усе більше втрачали свій автентичний характер.

РОЗДІЛ II. ХОРУГВИ, ЯК ОБРЯДОВІ СИМВОЛИ В ХРИСТИЯНСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ ТА ЇХ РОЛЬ

2.1 Церковні знамена та інші прапори

До символічних об'єктів, які несуть у собі глибокі історичні, релігійні й культурні сенси належать церковні знамена й прапори. В церковній практиці вони використовуються під час богослужінь, урочистих процесій і свят, виконуючи роль видимих знаків присутності Бога, святих чи окремої церковної спільноти.

Окрім сакральних знамен, існують і військові, і державні прапори, які часто мають релігійне підґрунтя. В давнину князі, королі та воєначальники брали на війну знамена з образами святих покровителів, вважаючи їх потужним оберегом, зданим принести перемогу. Наприклад, у Київській Русі на знаменах часто зустрічалися зображення Христа чи Богородиці, а під час монголо-татарських набігів святині використовували як духовний щит. Подібна традиція була поширеною і в середньовічній Європі, де на прапорах рицарських орденів наявні біблійні сюжети та хрести. Ці символічні знаки виконували не лише сакральну, а й комунікативну функцію, адже під час військових походів, або урочистих заходів знамена допомагали визначити належність окремих загонів, подавати сигнали або проголошувати певний статус [20].

Оскільки на військових знаменах були наявні зображення священних образів, їх зберігали в храмах і використовували під час релігійних церемоній, є імовірність, що саме вони стали основою для виникнення церковних хоругв як окремого різновиду знамен. Відомо, що у Візантійській імперії вже існували спеціальні церковні знамена, що може свідчити про їхнє поширення в храмах Київської Русі.

Ключовим етапом у формуванні символічного змісту знамен стало прийняття християнства в VI ст. імператором Костянтином Великим. Ця подія супроводжувалася переказами про битву на Мальвійському мості, в якій він здобув перемогу. Дослідниця Косів Р. зазначає, що вперше знамена, на яких

була зображена монограма імені Христа, були підняті в 312 р. під час цієї битви [34]. Після перемоги Костянтин наказав створити імператорське знамено, прикрашене християнською символікою, яке стало головним прапором Візантійської імперії. Цей штандарт мав квадратне полотнище, закріплене на горизонтальній поперечці, яка разом із вертикальним древком утворювала хрестоподібну конструкцію. За своєю формою він майже не відрізнявся від попередніх військових знамен. На верхівці позолоченого древка розташовувався вінок із золота та дорогоцінного каміння, в центрі якого була вміщена монограма Христа. До горизонтальної поперечки кріпилася коштовна золототкана тканина, оздоблена коштовностями, на якій грецькими літерами був викарбуваний напис: «Цим знаком переможеш». Над місцем з'єднання поперечки з вертикальним древком був закріплений медальйон із зображенням імператора та його дітей [73, с. 87]. Подібні відзнаки надсилалися всім легіонам, що входили до складу армії Костянтина.

Саксонський єпископ Дітмар, здійснюючи місіонерську діяльність у північних землях полабських слов'ян, зафіксував їхній звичай зберігати знамена в головному святилищі укріпленого міста Радогош [34]. Він описав, що ці тканинні знамена були розвішані на стінах храму. Окрім того, в своєму описі він зазначив, що знамена із зображенням богині використовувалися під час військових походів місцевих племен. Це свідчить про те, що хоругви в ті часи поєднували в собі як сакральне, так і військове значення, що було характерним і для інших спільнот того періоду.

Хоругва була однією з найважливіших святинь українського козацтва, символом його єдності та військової могутності. В козацькому війську існувало три основні типи хоругв: загальновійськова або гетьманська, яка представляла всю армію; полкові, що закріплювалися за окремими військовими підрозділами; сотенні, що належали сотням. У повсякденному житті замість громіздкої полкової хоругви використовували її зменшену версію – значок. Згідно з історичними документами, козацькі прапори мали різноманітні кольори: червоний, білий, чорний, а також жовто-блакитний. На

цих знаменах, як правило, золотими або срібними нитками вишивали зображення Покрови Пресвятої Богородиці, яку козаки вважали своєю покровителькою, а також іконографічні образи Спасителя, Архангела Михаїла та лицарські хрести [5]. Починаючи з XVIII ст., полкові та сотенні прапори Війська Запорізького найчастіше виготовляли з блакитного полотна, на яке жовтою фарбою наносили зображення зірок, хрестів та зброї.

На основі військових та територіально-адміністративних знамен поступово сформувалася традиція використання поховальних хоругв. Надгробні хоругви за своїм символічним значенням та призначенням є особливо близькими до певних видів епітафій. Варто також відзначити, що до цього типу пам'яток можна віднести й вотивні та жалобні хоругви, а також конклюдії та двосторонні епітафії, виконані на дереві. Вотивні хоругви, подібно до однойменних ікон, мали зображення фундаторів твору, членів їхніх родин, зокрема померлих родичів, які постають у молитовних позах перед Христом або Богородицею.

Надгробні хоругви мали особливе значення у військовій культурі, адже використовувалася для вшанування пам'яті воїна, символізуючи його бойові заслуги. Вони фактично заміняли бойове знамено, котре, як свідчать приклади західноєвропейських поховальних традицій, або вивішували, або залишали біля домовини. Надгробні хоругви мають свої витоки в мистецьких традиціях Східної Європи. В XVII ст. вони набули популярності, виконувалися різними техніками – від вишивки та живопису до гравіювання на тканині [42]. Втім, у подальші століття використання таких зображень стало поодиноким явищем. За своєю суттю вони мали спільні риси з ктиторськими портретами, проте відзначалися певними регіональними особливостями.

Одним із творів, за характером зображення наближених до надгробних хоругв польської шляхти, є епітафія Костянтина Корнякта. На хоругві він зображений у чорному чернечому вбранні, а поряд, біля підніжжя постаменту з священною фігурою, покладений широкий чорний капелюх [42]. Це підтверджують архівні матеріали, зокрема записи про витрати Львівської

Ставропігії. Відомо, що надгробна хоругва існувала ще раніше, про що свідчить інвентар Успенської церкви за 1656 р., у якому вона згадується [34]. Імовірно, через значне пошкодження або знищення першої хоругви, члени Львівського братства замовили її копію, котра нині знаходиться у фондах Львівського історичного музею.

Серед аналогічних європейських пам'яток особливо вирізняється надгробна хоругва Фелікса Брацлавського, на якій померлий зображений поруч зі столиком, де лежить розгорнута книга. Композиційно ці портрети мають спільні риси: їх обрамлюють орнаментальні смуги, а нижній край полотна завершується декоративними вирізами.

Іншим цікавим прикладом є хоругва ігумена монастиря в Улючі Іоля Маніовського [34]. Вона зображує його в молитовній позі перед образом Богородиці, яка простягає йому скіпетр і вервицю. Ця пам'ятка цікава тим, що її персонаж не належав до військової касті, що було рідкістю для подібних хоругв.

Висувається гіпотеза про існування надгробної хоругви гетьмана Петра Сагайдачного, і багато дослідників схильні вбачати її відображення в гравюрі 1622 р. Це майже закріпило в наукових колах думку про існування такої пам'ятки. Як зазначав П. Білецький, гравюра безперечно зображує надгробну хоругву, на якій, гетьман зображений верхи на коні, а поруч із ним – козацький флот, що штурмує Кафу, та постать козака з рушницею за плечем, яка символізує герб Війська Запорізького [34; 42].

Існують також свідчення про використання подібних хоругв під час прощання з гетьманом Тимофієм Богдановичем Хмельницьким, що підтверджується записами антиохійського патріарха Макарія. Це вказує на поширеність застосування надгробних хоругв у XVII ст. під час поховань видатних козацьких ватажків.

2.2 Роль знамен у хресних ходах та урочистостях

Хресний хід – це урочиста релігійна процесія, яка є важливою частиною християнської, зокрема православної, літургійної традиції та очолюється великим, переважно запрестольним, Хрестом. Під час цього дійства віряни несуть хоругви, ікони, а в окремих випадках – святі мощі [58].

Історичні корені хресних ходів простежуються ще в подіях Старого Завіту, зокрема перенесення Ковчега Завіту царем Давидом до Єрусалима чи семикратного обходу Єрихона ізраїльтянами. Попередниками вважають юдейські обрядові процесії, описані істориком Йосипом Флавієм. У перші три століття після Різдва Христового через переслідування християн відкриті хресні ходи були неможливими. У церковній традиції започаткування таких ходів приписують Івану Золотоустому, який у Константинополі організовував урочисті процесії з псалмоспівами. Вони проводилися у визначені дні: починалися від храму Святої Софії і прямували до церкви, присвяченої святому чи події, яку вшановували в цей день [48; 58].

У минулому хресні ходи нерідко проходили не лише біля храмів, а й міськими вулицями або навколо населених пунктів, особливо в періоди небезпеки чи облоги. Вони були пов'язані з початком або завершенням сільськогосподарських робіт – наприклад, із молитвами про дощ або врожай. Також їх проводили як реакцію на антирелігійні дії влади [58].

На Русі традиція хресних ходів бере свій початок із прийняттям християнства. Саме хресна хода киян до Дніпра стала знаковою подією в процесі Хрещення Русі. Надалі, за прикладом Константинопольської Церкви, в Київській Русі хресні ходи влаштовували для урочистого перенесення мощей, першим із яких стало перенесення мощей святих Бориса і Гліба в 1115 р. за князя Володимира Мономаха [48]. Також хресні ходи організовували під час суспільних криз, стихійних лих або епідемій, коли люди зверталися до Бога за допомогою.

У середньовіччі процесії часто мали форму релігійних вистав або перформансів, які спонукали як учасників, так і глядачів до певного

емоційного переживання. Наприклад, у Великий Піст такі ходи символізували страждання Христа, викликаючи почуття співпереживання та скорботи, а в інші періоди року могли нести радісний характер.

Сучасні релігійні процесії в західній традиції зазвичай не мають на меті церковно-політичне самоствердження або демонстрацію переваги тієї чи іншої конфесії. Вони залишаються традиційними ритуалами, що тісно пов'язані з подіями церковного календаря [39].

Невід'ємною частиною релігійних процесій, хресних ходів та прощ є хоругви. Вони виконують важливу символічну та практичну функцію. Використання хоругв у християнських обрядах має глибоку історичну традицію та пов'язане з прагненням візуалізувати й посилити духовне значення ритуалу.

У традиції східного християнства хоругви відіграють важливу роль у хресних ходах, оскільки символізують присутність небесного воїнства та духовний захист громади. Вони є важливим атрибутом урочистих ходів, організованих із нагоди великих свят, храмових відпустів, винесення чудотворних ікон або зустрічі визначних духовних осіб. Зазвичай хоругви несуть попереду ходу разом із хрестом або поруч із ним, підкреслюючи урочистість і сакральний характер події. В історії православної церкви хресні ходи з хоругвами часто організовувалися під час стихійних лих, епідемій чи загроз для громади, що сприймалося як спосіб освячення простору та молитви про Божу допомогу. Іконографія хоругви свідчить про її приналежність до певної громади чи храму. Основним елементом оформлення є зображення святого, біблійної події або церковного празника, що поєднує хоругву з іконою. За своєю суттю її можна вважати різновидом процесійної ікони, але виконаною на тканині та з характерним оформленням [60, с. 129].

Відомо, що під час епідемій для релігійних процесій виготовляли спеціальні хоругви, на яких зображували Богородицю Матір Милосердя. Саме цей образ став одним із найпоширеніших у таких контекстах. Вперше його іконографія згадується на хоругві «Братства Піки (Шпаги) Богородиці»,

заснованого святим Бонавентурою в 1267 р. В Західній Європі культ Богородиці Матері Милосердя набув особливого значення в періоді поширення чуми, оскільки віруючі зверталися до Богородиці з молитвами про заступництво та захист [31]. Важливу роль у цьому відігравали релігійні процесії, організовані з метою спільної молитви про припинення епідемії.

До сьогодні збереглися дві хоругви з Перуджі, датовані 1460 рр., які мають подібну композицію: у верхній частині зображена Богородиця Матір Милосердя в оточенні ангелів і святих, а в нижній – сцена смерті, що спустошує місто. Одна з цих хоругв була створена спеціально для процесії під час епідемії чуми 1464 р. У 1466 р. для неї звели каплицю, де вона розміщувалася над вівтарем і вважалася чудотворною [68, с. 23, 24. 26]. Цю хоругву неодноразово використовували в церковних процесіях протягом наступних трьох століть.

У католицькій традиції хоругви також використовуються в процесіях, проте їхній характер може відрізнятись. Вони нерідко містять не лише зображення релігійних постатей, а й символіку монастирів, храмів або міст, які беруть участь у ході. В деяких країнах Європи на хоругвах зображені сцени з життя Христа або події, пов'язані з конкретним святом.

У контексті прощ хоругви виконують додаткову роль, допомагаючи прочанам зберігати організованість під час паломництва. Групи вірян вирушають у прощу з хоругвами, на яких зазначена назва їхньої парафії чи громади, що полегшує взаємодію між учасниками великої паломницької спільноти. Крім цього, хоругви символізують духовний шлях прочанина, адже він буквально слідує образом святого, що зображений на полотні. В українській традиції прощі, зокрема Зарваницька проща, часто супроводжуються релігійною культурою [33].

Одним із детально описаних прикладів використання хоругв у процесії є святкування 900-літнього ювілею Волинської єпархії у травні 1892 р. у Володимирі [33]. Урочиста хода розпочиналася з запрестольного хреста, який ніс диякон, за ним ішла братська хоругва в супроводі братчиків, далі

піддиякони з хоругвами та паломники, що несли ікони. У примітках до цього опису зазначено, що незалежно від кількості хоругв, визначених церемоніалом, усі хоругвоносці мали йти по боках хресної ходи, утворюючи рівномірні ряди.

Використання хоругв у церковних процесіях на українських землях офіційно зафіксоване в декреті короля Зигмунда I Старого, виданому в 1512 р. У цьому документі підтверджувалося право церкви на використання хоругв під час богослужінь і релігійних обрядів. Сам декрет став відповіддю на скаргу перемиського єпископа Антонія щодо утисків православної церкви [69]. Проте, враховуючи глибокі традиції східного християнства, появу церковних хоругв слід віднести до значно давнішого періоду.

Згідно з історичними джерелами, хоругви зазвичай несли на чолі процесії духовні особи або члени церковних братств. Наприклад, у «Костельній енциклопедії» 1894 р. наведені приписи 1690 р., які регламентують порядок проведення релігійних процесій [34]. У них зазначено, що людина, яка несе хоругву, має йти з непокритою головою та розташовуватися серед мирян, а не серед священнослужителів. Традиційно ця роль відводилася чоловікам, хоча в деяких регіонах пізніше з'явилися винятки, коли хоругви могли нести й дівчата.

Отже, хоругви є не лише атрибутом релігійних ходів, а й важливим елементом сакральної традиції. Вони виконують роль духовного захисту, символізують єдність віруючих та підкреслюють урочистість релігійних процесій. Використання хоругв у релігійних ходах та прощах має не лише декоративне, а й глибоко духовне значення. Вони символізують присутність святого заступництва, сприяють єднанню громади та додають обряду урочистості. Зображення на хоругвах нагадують учасникам про святині, які вони вшановують, і роблять релігійну ходу більш виразною та сакральною.

2.3 Символічне значення кольорів і візерунків на знаменах

Символіка кольору є складовою багатовікової культурної традиції, глибоко вкоріненої у релігійному, художньому та соціальному контекстах. Їй присвячено численні наукові дослідження, адже колір упродовж тисячоліть слугував не лише естетичним, а й сакральним та комунікативним інструментом. У дохристиянському світогляді спостерігається виразний поділ світу на три рівні з відповідною небесною ієрархією, що знайшло візуальне втілення в орнаментах та знаках, таких як сонце, місяць, зорі тощо. Подібна символіка трапляється й на козацьких хоругвах XVII–XVIII ст., на яких відтворені складні композиції, часто разом із рівнораменним хрестом, набуваючи значення сакральних образів неба, його заступництва [23].

В архаїчному світогляді сонце розумілося не як окреме божество, а сприймалося як один із небесних знаків. Саме таке трактування збереглося й на хоругвах, де солярна символіка, як і персоніфіковані образи небесних світил, виконувала функцію носія ідеї небесного порядку [65]. Цей образно-символічний ряд мав і візантійське підґрунтя, де в церковному мистецтві небо ототожнювалося з образом церкви як небесної спільноти, наповненої священними фігурами, Зорями, Сонцем і Місяцем [37].

Закладена в символіці хоругв ідея сакрального неба, небесного заступництва й небесного порядку, тісно пов'язана зі світоглядом барокового християнства, в якому церква, як і хоругва, виступає уособленням вселенського порядку. І. Галятовський у трактаті «Небо нове» подає образ Богородиці як небесного тіла, прикрашеного зорями, порівнюючи її чудеса зі світлом небесних світил [34]. Подібна композиція втілена і на титульному аркуші книги, де сонце, місяць і зірки оточують образ Діви, що вказує на глибоку символічну спадковість між графікою, іконографією та прапорами.

Різні індивідуальні манери виконання демонструють хоругви, створені риботицькими майстрами. Така тенденція вказує на участь кількох художників, однак майже всі вони витримані в єдиній стилістиці, характерній для першої половини XVIII ст. Полотнища цих церковних знамен вирізняються

насиченою палітрою вохристо-цеглястих, кіноварно-червоних, а також численних відтінків зеленого, які домінують у кольоровому вирішенні. Якщо фон хоругви виконаний в червоному кольорі, то у центральних зображеннях переважають зелені кольори. Іноді фон основного поля й центральної композиції збігаються, іноді ж – контрастують між собою. Така яскравість і глибина кольору повністю узгоджується із загальними колористичними принципами. Особливістю риботицьких хоругв є відсутність сріблення, що взагалі рідко застосовувалося в тогочасному іконописі на полотні. Німби святих переважно виконано у вохристих відтінках, іноді у формі променистого саява [35, с. 173-176].

Декоративне тло таких хоругв має кілька варіантів оформлення. Зокрема, на тлі цеглястого кольору часто розміщувалися блакитно-зеленкуваті п'ятипелюсткові квіти, які прикрашали головне поле й нижні вирізи, як це спостерігається, зокрема, на хоругвах з Торчан. Такий орнамент був характерним для другої половини XVII ст. і був типовим для площинної декоративної манери письма. На хоругвах 1730 р. трапляється інший варіант декору: на червоному кіноварному тлі навколо середника і на нижніх вирізах зображено білі чотирипелюсткові квіти в поєднанні з ромбами. Подібні мотиви прослідковуються на хоругвах із зображенням Богородиці з Дитям і св. Миколая [35].

На деяких хоругвах наявна інша декоративна схема: стилізована графічна галузка з листям, завитками і квітами, виконана в одному кольорі. Такий мотив зустрічається на хоругві де зображено архістратиґа Михаїла й св. Параскеву, та на хоругві з образами Богородиці Матері Милосердя та св. Івана Хрестителя [31; 35]. Особливої уваги заслуговує хоругва з Губичів, що відрізняється багатим рослинним орнаментом – яскраво-червоні та вохристі квіти на зелених стеблах з листям. Середник прикрашає стилізований вазон, а весь декор організований у вигляді суцільної смуги на світлому блакитно-зеленому фоні (подібний орнамент мала й сильно пошкоджена пам'ятка з Ісаїв).

У композиційній структурі великих хоругв на середньому нижньому вирізі часто зображено святого в медальйоні, а на бокових вирізах розміщені повернені до центру голівки ангелів. Подібну схему має хоругва на якій зображено Богородицю з Дитям і св. Миколаєм, та хоругва зі сценою причастя св. Онуфрія в супроводі Богородиці, Івана Хрестителя і Миколая.

В однаковій живописній манері виконані дві церковні хоругви з образом Богородиці Матері Милосердя, місце походження яких наразі не встановлено. У своїх дослідженнях «Мистецька спадщина маляра Івана Середиського з Риботич» та «Інтерпретація іконографії Покрову Богородиці у творчості риботицьких майстрів 1680–1740-х років» Р. Косів ототожнює їх з творчістю І. Серединського – одного з риботицьких майстрів, діяльність якого припадає орієнтовно на 1720-1730 рр. [29; 30].

Особливої уваги, завдяки своїй незвичній іконографічній побудові, заслуговує одна з хоругв XVIII ст. На одному її боці зображено Богородицю в традиційному типі Оранти – з піднятими в молитовному жесті руками; нижче, в лівій частині композиції наявна сцена Причастя св. Онуфрія; у правій – постать св. Івана Хрестителя; між ними – паралельно зображено дві церкви, обнесені мурами. Така композиція є нетиповою й не має прямих аналогій у відомих нам творах сакрального мистецтва. Враховуючи географічний та історичний контекст, можна припустити, що хоругва походить із монастиря св. Онуфрія в с. Лаврів на Старосамбірщині, котрий належав до Перемиської єпархії. Саме в цьому монастирі існували церкви, присвячені обом згаданим святам, що могло б пояснити специфічну іконографію даної пам'ятки [29; 30].

Інша хоругва, також датована 1720-1730 рр., значними розмірами та складною, нетиповою для сакрального мистецтва іконографією. На одному боці хоругви зображено Богородицю в образі Матері Милосердя, що розгортає мафорій над людьми різного стану, віку й соціального статусу, серед яких – архієрей у червоній митрі, старець в темному чернечому вбранні, жінка з покритою головою, молоді постаті, а також каліки та хворі. Справа зображено королівське подружжя: чоловік постає в червоному плащі, з білою перукою та

короною, подібною до митри, а жінка – у модній для того часу сукні, з високою зачіскою, накритою наміткою. Композиція значною мірою втрачена в нижній частині, однак загальний задум залишається зрозумілим. На звороті цієї хоругви зображено св. Івана Хрестителя, що дає підстави вважати її пов'язаною з лаврівською обителлю. Іконографія Івана Хрестителя є рідкісною для хоругв того періоду, що підтверджує її зв'язок із посвятою церкви цьому святому. Подібне подружжя, імовірно, королівського статусу, також зображено на іконі Богородиці Матері Милосердя 1740 р., яка зберігається в дарохранильниці на престолі церкви архангела Михаїла в с. Ладомирова (південна Лемківщина, Словаччина) [30].

До кола пам'яток останньої третини XVII ст. належить церковна хоругва з невідомого місця походження із зображенням Христа Пантократора та св. Параскеви з різних боків. Схожі композиційні й стилістичні риси притаманні ще кільком творам цього ж періоду: хоругві з Закарпаття зі св. Великомученицею Параскевою та св. Миколаєм, фрагменту іконостаса з Тополі на Лемківщині – «Апостольське Моління» й «Пророчий ярус» [27]. Усі ці твори імовірно створені в одній майстерні, можливо – навіть однією рукою, та мають спільну регіональну прив'язку.

Серед рідкісних зразків сакрального мистецтва варто згадати й двосторонній образ із зображенням Розп'яття та Собору Богородиці, що походить із церкви Собору Богородиці в Блажеві. Наявність отвору для кріплення внизу вказує на його процесійне використання. Дослідники слушно зазначають його іконографічну спорідненість із церковними хоругвами. Цей твір, найімовірніше, є дерев'яним еквівалентом хоругви, тобто фігуральною композицією в жорсткому форматі, що відображає давню традицію, котра майже збереглася в інших артефактах. Особливу мистецьку цінність має тло з накладених червоних та синіх ромбів, що перегукується з композицією ікони Богородиці з церкви в Флоринці (Історичний музей у Сяноку) [1, с.64]. Імовірно, така побудова простору пов'язана з Акафістом Богородиці.

2.4 Хоругви та штандарти як елементи релігійного мистецтва

У контексті українського бароко персоніфіковані небесні тіла з'являються не лише в живописі й іконописі, а й на військових прапорах, які виконували ідентифікаційну й захисно-молитовну функцію. Зображення сонця й місяця на хоругвах – червоного, чорного, золотистого кольорів – супроводжується хрестами, зорями, а подекуди – фігурами Богородиці, Ісуса, пророків або святих воїнів. Хрест міг замінити або уособлювати іконографію Христа чи Богородиці, як у випадку з образом Куп'ятицької Богоматері на тлі хреста, що, за Л. Барановичем, символізував її страждання разом із Сином [37].

Імовірно, популярність церковних хоругв у другій половині XVII ст. тісно пов'язана з військовими подіями та активністю козацтва. Саме тому риботицькі хоругви вбирають у себе деякі риси військових знамен, наприклад, акцент на образах святих воїнів, зокрема св. Миколая – захисника війська, а також використання символу персоніфікованого сонця, характерного для військової та територіальної символіки українських земель [35].

Ця традиція має початок ще в козацькому військовому мистецтві – зокрема у створенні хоругв. Їхні автори не лише запозичували мотиви з іконопису та гравюри, а й самі впливали на розвиток сакральної образності. Опис хоругви Суджацької сотні Сумського полку початку XVIII ст. вказує на зображення Богородиці з Немовлям, яка стоїть на хмарі з берлом у руці, поряд – хрест, сонце та місяць. На звороті хоругви – образ Івана Предтечі в сяйві, знову з хрестом і небесними символами. Подібні елементи спостерігаються також на хоругві Краснопільської сотні. У простішому варіанті, зображення хреста в оточенні зірки, сонця, місяця та півмісяця подано в літописі О. Рігельмана. Подібну композицію можна побачити й на мініатюрі зі Службника Лазаря Барановича, де представлено сцену освячення хоругви [34].

Наявність таких знаків на військових знаменах Б. Хмельницького періоду (1649-1654) свідчить про глибоку символічну функцію космогенічних елементів у козацькій традиції. Їх можна тлумачити як візуальну молитву,

звернену до небес, прагнення захисту та сприяння в боротьбі. Цю думку підтверджують і слова Івана Золотоустого, який писав, що все створене – і земля, і небо, і світила – призначене для людини.

Хрест, який часто домінує на хоругвах Чернігівського та Ніжинського полків середини XVII ст., міг символізувати як Христа, так і натякати на образ Богородиці. Таке припущення знаходить підтвердження в іконографії чудотворної Куп'ятицької ікони, де Богородиця з Немовлям зображена на фоні хреста. У «Книзі смерті» (1676) Лазар Баранович тлумачить цей сюжет як вираження страждань, які Діва розділила з Сином під хрестом [34]. Тому він і рекомендував прикрашати військові знамена цим образом, а також зображенням Чесного і Животворящого хреста.

У XVIII ст. хоругви з подібною символікою продовжували використовуватися: відомі приклади знамен другої Суджацької, Сироватської та Недригайлівської сотень Сумського полку, а також полкової хоругви Ізюмської сотні. У документах 1726 р. згадуються хоругви Сердюцького полку з зображеннями лише хрестів, що підтверджує сталість і значущість цього знаку в українській військовій геральдиці того часу [34].

Зображення солярних знаків і хреста на полкових та сотенних хоругвах українського війська XVII–XVIII ст. становлять лише частину багатой іконографічної традиції цих пам'яток. Досліджені І. Івановим знамена українських слобідських полків вирізняються складними сюжетними композиціями, які часто супроводжувалися пояснювальними написами. Наприклад, на хоругві Сумського полку початку XVIII ст. зображено Богородицю з Немовлям: у правиці Богоматір тримає берло, під її стопами – місяць; на звороті представлений св. князь Володимир з мечем у руці та моделлю церкви.

Обмежена кількість автентичних пам'яток та брак детальних описів ускладнюють спроби створити остаточну класифікацію. Архівні свідчення дають лише приблизні уявлення про масштаб використання знамен. Наукові джерела вказують, що за гетьманування Д. Дорошенка на р. Секірній стояло 10

полків, які мали близько 200 знамен; під час битви під Константиновим у добу Визвольної війни козаки втратили 27 хоругв [34].

Сюжет «Воююча церква» особливо цікавий як з точки зору ідейного змісту, так і через спосіб його художнього втілення на хоругві 1718 р. із церкви святого Юрія в Дрогобичі. На звороті цього твору розміщена композиція «Хрещення Христа» [32]. Серед збережених українських пам'яток іконопису відомо лише кілька подібних сюжетів, і ця хоругва вирізняється своєю рідкісною тематикою.

Іконографія «Воюючої церкви» на хоругві підпорядкована ідеї захисту Пресвятої Богородиці, а в її образі – всієї Христової Церкви – від єретичних нападів. Композиція має виразний батальний характер: протиставлення небесного воїнства силам зла, що символізують єресі. Поява подібних сюжетів була зумовлена релігійними суперечками того часу, де конфесійна незалежність часто визначала й національну ідентичність.

Композиція виконана в бароковому «килимовому стилі» та складається з трьох ярусів. У центрі середнього ярусу – постать Богородиці на повний зріст із молитовно складеними руками, зображена на тлі шатра. Її образ має риси західноєвропейської іконографії *Immaculata*: розпущене волосся під червоним орнаментним мафорієм, декорована сукня з білим коміром [32]. Шатро, ймовірно, перегукується з іконографією «Софії – Премудрості Божої» київського типу, де Богородиця ототожнюється з образом Премудрості.

Обабіч Богородиці зображені святі Борис, Гліб, Миколай та свята в царських шатах із мечем і квіткою. Така побудова перегукується з традицією «софійних» ікон, зокрема новгородського варіанту. Символіка зброї, прапирців і пальмових гілок підкреслює тему перемоги добра над злом і захисту віри. Незвичним є образ св. Миколая з оголеним мечем у правиці, що візуально закликає боронити віру та права.

Подібні розгорнуті сцени з ярусною структурою й багатою символікою мали паралелі в західноєвропейському мистецтві XIV-XVII ст., де культивувалися теми коронування Богородиці, небесної ієрархії та виконання

старозавітних пророцтв про Месію та Його Матір. Український варіант на Дрогобицькій хоругві 1718 р. поєднує ці впливи з локальними національно-релігійними акцентами, створюючи унікальну художню й богословську програму.

Варто підкреслити, що образ св. Миколая з виразними войовничими рисами, як на дрогибицькій хоругві, має аналогії з українськими військовими хоругвами слобідських козацьких полків початку XVIII ст., про що свідчать архівні описи. Наприклад, на одному з боків хоругви сотні Ворожби-Білопільської Сумського полку було зображено св. Миколая Чудотворця з мечем у правиці та Євангелієм у лівій руці, в саяві.

На дрогибицькому зразку всі фігури зображені на тлі військових наметів, характерних для церковних хоругв XVII-XVIII ст. – із традиційними формами та орнаментами. Подібні намети, наслідуючи перські взірці, виготовлялися у Львові та Бродах із другої половини XVII ст. Як і в інших композиційних рішеннях цього часу, середня частина доповнена написами церковнослов'янською мовою того періоду (у сучасній українській транслітерації) [32]. Над шатром зображені два ангели у червоних шатах, що тримають символічні переможні хоругви. Постійні паралелі з текстами Старого Завіту та Апокаліпсису підсилюють символічне звучання твору.

Над центральним ярусом розгортається апокаліптичний сюжет із видінь св. Івана Богослова: в хмарах із правого та лівого країв композиції з'являється небесне воїнство на білих конях. У центрі – вершник у короні, в багряниці, з мечем, що виходить із уст. Це образ Христа-Воїна, Який очолює небесну битву, має багато вінців, шату, покрашену кров'ю, і гострий меч, щоб уразити ним народи, а також «залізний жезл» для пастирського правління.

Батальний характер сцени, підсилений зображенням військових наметів, хоругв, вершників і небесного війська, продовжує нижній ярус із битвою ангелів проти єретиків. Очолює цю небесну армію архистратиг Михаїл, який у центрі композиції перемагає диявола. Ангели розташовані під

постатями «пристоячих» обабіч Богородиці, сам Михаїл – під її образом, в овалі, а єретики займають нижчий регістр іконографічної схеми.

Сюжет вирізняється оригінальним способом подачі. Постаті єретиків зображено на колінах у вбраннях, що наслідують одяг тогочасних магометан, євреїв та західноєвропейської шляхти. Водночас, як свідчать написи, зображені персонажі не є мусульманами. Автор із великою виразністю та увагою до деталей створив їхні портрети, надавши кожному індивідуальні, іноді карикатурно перебільшені риси. Це дозволяє припустити, що він малював із реальних осіб. На противагу цьому, образи ангелів та святих виконані в узагальненій, канонічній манері.

Сцени батального характеру були поширені в християнському мистецтві, починаючи від часів імператора Костянтина Великого, перемога якого над Максентієм у 312 р. вважалася чудесною завдяки знаменню Хреста. Опис цієї події зберігся в творах візантійських авторів та знайшов втілення у малярстві.

РОЗДІЛ III. ПРАКТИЧНЕ ВПРОВАДЖЕННЯ РОЗРОБЛЕНОЇ МЕТОДИКИ

3.1 Проблеми та виклики у відновленні хоругв у музейній практиці

Реставрація старовинних хоругв поєднує в собі складні багатоступеневі етапи, включаючи наукові, технічні та художні аспекти збереження автентичності пам'яток. Історичний розвиток реставраційних методів і прийомів відновлення свідчить про їх широкий спектр, але з часом окремі з них, які не відповідають сучасним етичним або технологічним вимогам, були відкинуті. Незважаючи на це, класичні методики, розроблені попередніми поколіннями майстрів, і сьогодні зберігають актуальність, а їхня теоретична база становить потужний фундамент для сучасної реставраційної практики. Завдяки розвитку науки, матеріалознавства та технологій рестауратори на сьогодні мають значно ширші можливості, що дозволяють ефективніше зберігати твори й продовжувати їхнє існування на тривалий термін.

Найпоширенішим пошкодженням, яке часто спричиняється зміною вологості, механічними впливами або неправильним зберіганням є деформація полотняної основи. Усунення таких дефектів протягом тривалого часу залишалося складним завданням, що стимулювало пошук ефективних технологічних рішень. Наприклад, вм'ятини, утворені внаслідок дотику з твердими предметами, виправляють шляхом делікатного пропрасовування через фторопластову плівку. Перед цим пошкоджену ділянку захищають профілактичною клейкою, а температура праски має бути помірною, щоб запобігти деформації фарбового шару [36, с. 124].

Досить поширеною проблемою є прориви полотна. На ранніх етапах розвитку реставраційної практики такі дефекти усували шляхом наклеювання заплат або дублювання на нову основу, проте з часом було вироблено більш гуманний і точний метод. Сучасні рестауратори з'єднують краї розривів без накладання додаткових нашарувань – спочатку з використанням осетрового клею, а згодом – синтетичних матеріалів, зокрема полівінілбутиралу (ПВБ). Якщо пошкодження супроводжується втратою частини основи, застосовують

інший підхід: у місце розриву вставляють попередньо проклеєну заплату, краї якої з'єднують сумішшю з полотняної вати та розведеного ПВБ [36, с. 125]. Після нанесення склад полімеризується під дією високої температури, забезпечуючи надійне з'єднання та відновлення структурної цілісності основи.

У випадках, коли кількість проривів є значною або авторська основа втратила міцність, приймають рішення про дублювання фарбового шару на нову основу. Цей процес є одним із найскладніших і найвідповідальніших у реставраційній практиці, адже передбачає перенесення полотна на нову підкладку для забезпечення його подальшої стабільності. Сучасна практика дублювання передбачає застосування як традиційних, так і новітніх технологій. Серед класичних матеріалів і досі використовують глютиновий або осетровий клей, однак все більшого поширення набувають синтетичні адгезиви – Beva 371, Beva Gel і Plextol B500 [36, с. 125]. Вони забезпечують високу еластичність, термостійкість і довговічність з'єднання, при цьому мінімізуючи ризик пошкодження авторського шару.

Перед тим як перейти безпосередньо до втручання в фарбовий шар, реставратор повинен провести детальну оцінку ступеня його зчеплення з основою. Класичними адгезивами, які використовують для зміцнення фарбового шару є осетровий та кролячий клей у концентрації 4-6%, до якого додають пластифікатор – гліцерин або мед (у співвідношенні до сухої маси клею), а також антисептичні компоненти для запобігання розвитку мікроорганізмів. Такі суміші забезпечують добру еластичність і адгезію, що є важливим для робіт із традиційними крейдовими ґрунтами.

Іншою складною проблемою, з якою стикаються реставратори, є усунення деформацій фарбового шару з піднятими або розшарованими краями. Такі пошкодження часто виникають через коливання вологості, механічні впливи або старіння матеріалів. Перед проведенням будь-яких маніпуляцій необхідно делікатно очистити пошкоджені ділянки від бруду та знищити мікроорганізми, що могли потрапити під фарбовий шар. Після цього виконують укріплюючу заклеюку, яка фіксує ослаблені ділянки під час

термічного вирівнювання. Така методика забезпечує м'яке вирівнювання піднятих країв без ризику пошкодження живопису та дозволяє повернути поверхні її первинну рівність.

Одним із найвідповідальніших етапів реставраційного процесу є ретельний аналіз механізму утворення пізніх неавторських нашарувань і визначення доцільності їх часткового чи повного видалення. Саме цей етап становить найбільшу небезпеку для фізичної, художньої та історичної цілісності творів живопису. Як наголошує Сара Уолден у своїй праці *The Ravished Image* (1985), невмілі або безвідповідальні реставраційні дії, зокрема неправильне видалення записів, можуть завдати твору непоправної шкоди [63].

Серйозною проблемою залишається відсутність документованого етапу експериментального підбору безпечної комбінації розчинників перед початком розкриття. В більшості випадків макрозйомка ділянок фарбового шару до, під час і після втручання не здійснюється, що унеможливорює об'єктивну оцінку якості роботи [63]. Дуже рідко в реставраційній документації трапляється фотозйомка в ультрафіолетових променях для фіксації люмінесценції поверхні, хоча саме цей метод є одним із найнадійніших способів контролю стану покриттів.

Отже, потрібно завжди пам'ятати, що кожен етап – від оцінки стану полотна до вибору адгезивів та методів термічної стабілізації – вимагає високої професійної відповідальності й уважності до найменших деталей. Попри наявність широкого спектра апробованих методик, залишається значний обсяг питань, що потребують подальшого вивчення. Серед них – оптимізація складів синтетичних клейових матеріалів, удосконалення методів локального дублювання, а також пошук більш делікатних способів стабілізації фарбового шару без ризику втрати автентичності. Подальші дослідження у цій галузі сприятимуть розробці більш безпечних і ефективних технологій, які забезпечуватимуть тривале збереження мистецьких творів і передачу культурної спадщини майбутнім поколінням.

3.2. Ефективність методики відновлення: оцінка та перспективи застосування

У сфері техніко-технологічного аналізу творів олійного живопису сформувалася цілісна система методів, яка дозволяє всебічно дослідити структуру, техніку виконання, склад матеріалів і стан збереженості твору. До неї належать дослідження в ультрафіолетових, інфрачервоних і рентгенівських променях, а також хімічний аналіз фарб, ґрунту, вивчення основи – полотна. Кожен із цих методів має свою специфіку, спрямовану на виявлення різних аспектів художнього шару та матеріалів.

Дослідження в ультрафіолетовому спектрі є одним із найпростіших і найпоширеніших. УФ-промені викликають люмінесценцію – світіння речовин у темряві, що допомагає розпізнати склад окремих компонентів живопису, зокрема пігментів і лаків. Види світіння поділяють на флуоресценцію, яка зникає після вимкнення променів, та фосфоресценцію, що триває ще певний час. У роботі з творами живопису застосовують переважно флуоресценцію, оскільки вона дозволяє швидко ідентифікувати матеріали та виявляти реставраційні втручання [4]. Цей метод допомагає також визначити автентичність підписів: якщо підпис було зроблено одночасно з написанням картини, він зливається з фоном, тоді як пізніші написи чітко виділяються в УФ-променях.

Інфрачервоні дослідження базуються на здатності матеріалів по-різному відбивати, пропускати чи поглинати інфрачервоні промені. У цьому спектрі стає можливим бачити те, що приховане під верхніми шарами фарби. ІЧ-метод дає змогу виявити тонування, пізніші записи, авторські зміни композиції, а також “заховані” підписи й написи. Завдяки здатності ІЧ-променів проникати крізь кілька шарів живопису вдається отримати роздільне зображення кожного нашарування, що надзвичайно важливо при дослідженні складної багат шарової структури хоругв [4].

Рентгенографія є ще одним надзвичайно ефективним методом, що дозволяє побачити «внутрішню» будову твору. Вона ґрунтується на здатності

рентгенівських променів проникати крізь матеріали з різною інтенсивністю. Завдяки цьому утворюється тіньове зображення, яке фіксує структуру шарів чи приховані композиції. Існують кілька варіацій цього методу: мікрорентгенографія, що дає збільшене зображення деталей; кутова та стереорентгенографія, які дозволяють уникнути відблисків і отримати об'ємне зображення; пошарова контактна рентгенографія – особливо корисна при аналізі двосторонніх хоругв [4]. Проте метод має обмеження – рентген-промені не проникають через свинцеві білила чи деякі земляні пігменти, що зменшує його ефективність для певних типів фарб.

Хімічний аналіз фарб і ґрунтів дає змогу визначити хімічний склад, структуру та походження матеріалів. Найчастіше застосовують метод мікрошліфів – виготовлення тонких поперечних зрізів живописного шару для вивчення його під мікроскопом. Цей метод дозволяє встановити кількість шарів, їхню товщину, пігментний склад і послідовність нанесення. Важливим аспектом є також аналіз білил, які допомагають визначити період створення картини, оскільки різні типи білил використовувалися в різні історичні епохи. Під дією люмінесценції можна навіть оцінити ступінь старіння фарб і приблизний вік твору.

Окрему увагу приділяють дослідженню авторського підпису, який часто стає предметом фальсифікацій. Підпис вивчають спочатку під мікроскопом, а потім за допомогою УФ та ІЧ-променів, щоб з'ясувати його справжність, техніку виконання й можливі пізніші зміни [4].

Ще один показовий елемент для атрибуції – кракелюр, тобто сітка тріщин на поверхні фарбового шару. Його характер залежить від основи (полотно, дошка), складу ґрунту, співвідношення фарбових компонентів і навіть техніки художника. Кракелюр може свідчити як про природне старіння твору, так і про фальсифікацію, коли штучні тріщини створюють для надання картині «старовинного» вигляду. УФ- і рентгенівські дослідження допомагають визначити природу цих тріщин і навіть встановити початкову основу картини, якщо її було перенесено.

У світовій практиці превентивна консервація вже стала одним із основних інструментів музейної роботи, тоді як в Україні цей напрям лише поступово набуває належного розвитку. Проте спостерігається позитивна динаміка – зростає кількість спеціалізованих досліджень, упроваджуються міжнародні стандарти, підвищується професійна підготовка фахівців. Запобіжні заходи, які дозволяють уникнути радикального втручання у структуру твору, є не лише економічно вигідними, але й більш гуманними стосовно культурних цінностей [3, с. 30]. Таким чином, розвиток превентивної консервації є стратегічно важливим для майбутнього музейної та пам'яткоохоронної справи, адже саме вона забезпечує довготривале існування культурної спадщини у її первісній автентичності.

Поняття «превентивна консервація» стало одним із ключових напрямів сучасної музейної справи, що охоплює систему науково обґрунтованих заходів, спрямованих на попередження пошкоджень і забезпечення довготривалого збереження культурних цінностей. Формування цього підходу пов'язане з розвитком міжнародної співпраці у сфері охорони спадщини, зокрема з діяльністю Міжнародної ради музеїв (ICOM). Вагомим етапом у цьому процесі стала Міжнародна конференція з музейного мікроклімату, організована у 2007 р. Комітетом з консервації ICOM спільно з Національним музеєм Данії, де було наголошено на вирішальній ролі мікрокліматичних умов у процесі збереження музейних колекцій [3, с. 28]. Саме тоді термін «музейний мікроклімат» отримав широке наукове визнання й утвердився у фаховому лексиконі як основне поняття, що визначає параметри зберігання експонатів.

Подальші дослідження у сфері музейної справи сприяли закріпленню поняття «превентивна консервація» (від англ. *prevent* – «попереджати» і лат. *conservatio* – «збереження»), що охоплює як безпосередні терапевтичні дії з об'єктом (контроль рН, стабілізацію матеріалів, зниження кислотності тощо), так і профілактичні заходи – створення безпечних умов зберігання, запобігання шкідливим впливам середовища, впровадження систем моніторингу [3, с. 28]. Ця концепція, що сформувалася у другій половині ХХ ст., стала відповіддю на

усвідомлення комплексного характеру ризиків, які загрожують культурним пам'яткам, включаючи мікрокліматичні, біологічні, світлові, механічні та інші чинники.

Після колоквиуму ICOM у Парижі 1992 р. Комітет із консервації (ICOM-CC), заснований під егідою ЮНЕСКО ще 1946 р., утворив робочу групу з превентивної консервації, об'єднавши фахівців із контролю транспортування, кліматичних параметрів, біопошкоджень і світлового режиму. У 1996 р. до неї приєдналася група з попередження катастроф, що дало поштовх до подальшого розвитку комплексної системи превентивного захисту культурної спадщини. Така інтеграція сприяла становленню превентивної консервації як міждисциплінарного напрямку, який вимагає тісної співпраці реставраторів із фізиками, хіміками, біологами, кліматологами, інженерами та іншими фахівцями для створення оптимального середовища збереження пам'яток.

На відміну від інтервенційної реставрації, превентивна консервація орієнтована на запобігання втручанню у структуру об'єкта. Її головна мета – зберегти пам'ятку в її автентичному фізичному та хімічному стані, мінімізуючи будь-які радикальні маніпуляції. Вона охоплює не лише технологічні, але й організаційно-правові аспекти – розроблення нормативних актів, договорів передачі на зберігання, юридичних механізмів захисту культурних цінностей, а також стандартизацію процесів відповідно до міжнародних вимог (ISO) [3, с. 29]. У 2020 р. ICOM Україна за підтримки Українського культурного фонду провів верифікацію стану музейної справи та ініціював упровадження в українське законодавство системи оцінювання ISO 21246, що визначає міжнародні критерії ефективного збереження та експонування культурних об'єктів. Ця ініціатива стала важливим кроком до гармонізації національної музейної політики з європейськими стандартами.

Серед сучасних методів превентивної консервації особливе місце займає використання комп'ютерної документації з детальною фотофіксацією об'єктів, що дозволяє вести довготривалий моніторинг змін їхнього стану.

Проте поява цифрових технологій водночас висуває нові завдання – забезпечення довговічності та безпечності електронних носіїв.

Основою ефективної превентивної консервації є системне врахування сукупності факторів ризику, що впливають на фізико-хімічний стан пам'яток. Уперше їх було систематизовано Ч. Костейном у 1994 р., а згодом Р. Уоллер у 1995 р. доповнив перелік десятим фактором – «недбайливе зберігання». До основних загроз належать: фізичні сили (удари, вібрації, стихійні лиха), крадіжки та вандалізм, пожежі, затоплення, біопошкодження (гризуни, комахи, грибки), забруднення повітря, світлове випромінювання, порушення температурного та вологісного режимів, а також неналежне поводження з колекціями [3, с. 29]. Кожен із цих чинників може спричинити незворотні втрати, тому превентивна консервація передбачає створення комплексної системи моніторингу, попередження та швидкого реагування.

Отже, поєднання фізико-хімічних, оптичних і структурних методів дослідження дає змогу отримати максимально повну картину про техніку, матеріали й історію побутування живописного твору, а також закласти наукове підґрунтя для його збереження та реставрації.

3.3 Рекомендації для реставраційних центрів та музеїв

Необхідність привертати увагу до проблем реставраційної діяльності в Україні зумовлена наявністю значного культурно-історичного надбання велика кількість яких перебуває в аварійному стані. Найбільш вразливими у цьому контексті є музейні колекції, адже в Україні функціонує понад шістьсот музеїв, для яких реставрація часто є єдиним шляхом збереження унікальних експонатів і забезпечення їхнього подальшого існування.

Сучасна реставрація – це поєднання художньої майстерності та технологічних знань. Вона потребує не лише досвіду, а й використання наукових методів, сучасних матеріалів і технологій, без яких повноцінне відновлення пам'яток неможливе. Попри наявність необхідних матеріалів і технічних засобів, гостро відчувається потреба у фахівцях, які мають не лише професійні навички, а й глибоке розуміння цінності мистецтва, готовність нести відповідальність за його збереження [8; 52].

Експонування та зберігання творів мистецтва у музейному просторі невід'ємно пов'язане зі створенням контрольованого світлового середовища, яке формується як природними, так і штучними джерелами освітлення. Освітлення відіграє подвійну роль: воно є необхідним для сприйняття відвідувачем зорових і естетичних якостей експонатів, проте водночас виступає одним із найагресивніших фізичних чинників, що спричиняють поступову деградацію музейних об'єктів.

Світло є одним із найнебезпечніших факторів впливу на матеріали пам'яток, оскільки його дія призводить до незворотних змін у фізико-хімічній структурі об'єктів – процесу, що в реставраційній науці визначається як фотостаріння. Стійкість матеріалу до світлового випромінювання залежить від спектрального складу освітлення, рівня його інтенсивності, а також тривалості опромінення. При потраплянні променевої енергії на поверхню музейного предмета частина світлових хвиль поглинається, що зумовлює нагрівання матеріалу й активізацію фотохімічних реакцій [24]. Це, у свою чергу, спричиняє підвищення температури, появу тріщин, відшарування

живописного шару, ослаблення в'язучих речовин і втрату кольорової насиченості.

Основним джерелом теплового впливу є інфрачервоне випромінювання, яке призводить до поступового висихання та руйнування поверхневих шарів творів. Ультрафіолетове ж випромінювання діє на молекулярному рівні, провокуючи фотохімічні процеси, результатом яких є вицвітання, потемніння або пожовтіння лакового шару та зменшення міцності матеріалу [24; 26]. Ці види випромінювання не впливають безпосередньо на візуальне сприйняття експонатів, але є надзвичайно небезпечними для їхньої структури, тому потребують фільтрації або обмеження до безпечних рівнів інтенсивності.

Оскільки інтенсивність і тривалість світлового впливу є взаємозалежними параметрами, оптимізація експозиційного освітлення має ґрунтуватися не лише на регулюванні рівня яскравості, а й на контролі часу перебування предметів під дією світла. Розроблення відповідного світлового режиму є критично важливим, оскільки він має забезпечити подвійне завдання – максимально можливий захист експонатів від шкідливого впливу випромінювання та комфортне сприйняття творів для відвідувачів і музейного персоналу.

Багато музеїв не мають достатнього технічного забезпечення для стабільного мікроклімату. Формування мікроклімату в експозиційних залах визначається не лише технічними параметрами, а й мистецтвознавчими підходами до організації виставкового простору. Часто при оформленні експозицій художня концепція переважає над технічними вимогами збереження, унаслідок чого експонати можуть розташовуватися поблизу радіаторів, у зонах активної циркуляції повітря чи навпроти вікон, де спостерігаються суттєві температурні коливання [16; 25, с. 128; 26].

На відміну від фондосховищ, експозиційні зали об'єднують предмети, створені з різних матеріалів, що мають неоднакову стійкість до зовнішніх факторів. Більшість із них тривалий час зберігалися у стабільних умовах

фондів, тому різка зміна кліматичних параметрів може погіршити їхній фізичний стан. Через це створення індивідуального мікроклімату для кожного експоната практично неможливе, і застосовується середній норматив: температура – 18 ± 2 °С, відносна вологість – 55 ± 5 % [16; 25, с. 128; 26]. Якщо ж предмети протягом тривалого часу перебували у ненормативних умовах, їх адаптація до нових кліматичних режимів має відбуватися поступово, без різких змін/

Ефективне збереження предметів у музеях можливе лише за умов постійного контролю кліматичних параметрів. Для цього застосовують стаціонарні системи моніторингу, що фіксують температуру, вологість та освітленість у режимі реального часу, а також портативні прилади, які дозволяють здійснювати оперативні вимірювання у вибраних точках. У невеликих замкнених об'ємах, зокрема у вітринах, для регулювання вологості використовують сорбенти – матеріали, здатні поглинати або віддавати вологу залежно від поточного стану повітря [16; 25, с. 130; 26].

У своїх дослідженнях А. Яхонт наголошує, що на межі ХХ–ХХІ століть постала необхідність більш критично оцінювати етапи становлення реставрації як наукової дисципліни. Це зумовлено потребою в етичному підході до пам'яток, які потрапляють на реставрацію, адже кожен твір містить неповторну історичну, художню та технологічну інформацію. Вона має бути збережена під час експертизи та атрибуції, оскільки саме такі дослідження дозволяють визначити справжність і культурну цінність мистецьких об'єктів. Кожен художній витвір є унікальним носієм історичної пам'яті, а тому навіть одна окрема робота або серійний зразок декоративно-прикладного мистецтва становлять значну культурну вартість [47, с. 123]. Значна кількість таких творів в українських музеях перебуває у пошкодженому стані, що потребує науково обґрунтованого втручання реставраторів для їхнього відновлення.

Згідно зі Статутом Міжнародної ради музеїв (ICOM), основними функціями музейної діяльності є дослідницька, експертна, методична та науково-технічна робота, спрямована на збереження культурної спадщини.

Реставрація у цьому контексті розглядається як процес, невіддільний від вивчення історико-культурного середовища, у якому побутував твір [47, с. 123]. Для виконання реставраційних робіт необхідне залучення фахівців різних галузей – мистецтвознавців, хіміків, фізиків, технологів, зберігачів музейних фондів. Міжнародні етичні кодекси підкреслюють важливість моральної відповідальності реставратора, який має дотримуватися наукових, професійних та естетичних принципів під час роботи з культурними цінностями.

Порівняння міжнародних і національних підходів дає підстави стверджувати, що законодавча база України в галузі реставрації відповідає світовим стандартам і принципам збереження культурної спадщини. Усі нормативні документи наголошують на необхідності постійного професійного розвитку реставраторів, який включає як практичні навички, так і академічну підготовку, етичну відповідальність та міждисциплінарні знання. Таким чином, реставрація і консервація є невід’ємними складовими наукової діяльності, що поєднують мистецтво, технологію та моральні засади задля збереження культурної пам’яті людства.

ВИСНОВКИ

У процесі аналізу історіографічних джерел стало відомо, що церковні хоругви є невід'ємним елементом сакрального простору та вагомим носієм духовної й художньої традиції християнської культури. Вони виконують не лише богослужбову, але й символічно-естетичну функцію, уособлюючи ідеї духовної перемоги, єдності громади та Божої присутності. Їхня поява та розвиток тісно пов'язані з еволюцією християнського мистецтва, від ранньохристиянської традиції до багатих художніх форм барокового й класичного періодів.

У художньому аспекті хоругви поєднують у собі риси іконопису, декоративно-ужиткового мистецтва та текстилю, що робить їх яскравим прикладом синтезу мистецтв у храмовому просторі. Гнучкість у трактуванні сюжету та відсутність жорстких канонічних обмежень надали майстрам можливість створювати оригінальні композиції з глибоким богословським змістом і високим рівнем естетичної виразності.

Реставрація старовинних хоругв має особливе значення для збереження культурної спадщини України. Її здійснення потребує комплексного підходу, що включає поєднання фізико-хімічних, оптичних і структурних методів аналізу, які дозволяють відновити автентичні техніки виконання, встановити історико-культурні особливості та забезпечити наукове підґрунтя для консервації пам'яток.

У процесі дослідження було виконано такі завдання:

1. Виявлено історико-культурне значення старовинних хоругв як об'єктів сакрального мистецтва.
2. Проаналізовано історію виготовлення та використання хоругв у церковній практиці, їх символіку та стилістичні особливості.
3. Визначено роль хоругв як обрядових символів у християнській традиції.
4. Розглянуто проблеми та виклики у відновленні хоругв у музейній практиці.

5. Здійснено реставрацію православної двосторонньої хоругви кінця XIX – початку XX ст.
6. Виконано документацію щодо православної двосторонньої хоругви кінця XIX – початку XX ст. у вигляді реставраційного паспорту.

Отже, розвиток реставраційної справи в Україні потребує системного удосконалення теоретичних і практичних підходів, формування цілісної стратегії у сфері охорони культурних цінностей, а також підвищення ролі та престижу професії реставратора. Збереження й відновлення церковних хоругв має розглядатися не лише як технічний процес, але і як важливий чинник духовного відродження, національної ідентичності та культурної тяглості українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрович В. Українська пізньосередньовічна іконографія розп'яття: типологія та функціонування. *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*: матеріали IV Міжнародної наукової конференції м. Львів, (24-25 листопада 2011 р.). Львів, 2011. С. 57-69.
2. Бандрівський М. Питання функціонального призначення і семантичного значення окремих речей з михалківських скарбів та спроба розподілу їх за комплектами. *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*. 2011. Вип. 15. С. 109–146.
3. Борисенко М. Превентивна консервація як інструмент збереження культурного надбання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 35, том 1, 2021. С. 26-31.
4. Брей Н. Техніко.технологічні методи дослідження олійного живопису. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2006. Вип. 3. С. 346-355.
5. Букет Є. Козацькі клейноди – українські символи влади й незалежності. *АрміяInform* : веб-сайт. 2021. URL : <https://armyinform.com.ua/2021/04/27/kozaczki-klejnody-ukrayinski-symvoly-vlady-j-nezalezhnosti/> (Дата звернення: 28. 10. 2025).
6. Буковинські хоругви – унікальні пам'ятки сакрального мистецтва. Медіа-версії : веб-сайт. 2024. URL : <https://versii.cv.ua/mystetstvo/bukovynski-horugvy-unikalni-pam-yatky-sakralnogo-mystetstva/64083.html> (Дата звернення: 28. 10. 2025).
7. Волік К. С. Реставрація живописного твору Є. Г. Волошинова: практичні рекомендації. *Вісник ХДАДМ*. 2012. № 3. С. 29-33.
8. Гага С. Особливості сучасного стану музейної реставрації. *Історія релігій в Україні*: науковий щорічник / упоряд. О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич. Львів: Інститут релігієзнавства – філія Львівського музею історії релігії; вид-во «Логос», 2013. Книга II. С. 450-453.

9. Гах І. С., Гануляк Л. В. р озвиток реставраційної справи в Галичині ХХ ст.: творчий досвід льва Геца. *Науковий щорічник «Історія релігій в Україні»*. 2022. Вип. 32. С. 203-211.
10. Гелитович М. Ікони к.16 ст. з Вовча. *Родовід*. 1999. № 1. С. 32-37.
11. Гелитович М. Невідомий твір Марка Шестаковича. *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*: матеріали ІV Міжнародної наукової конференції м. Львів, (24-25 листопада 2011 р.). Львів, 2011. С. 144-146.
12. Гелитович М. Творчість анонімного майстра ікон останньої чверті ХVІ ст. з села Вовча. *Народознавчі зошити*. 2025. № 2 (182). С. 281-294.
13. Гордич В. "Була в жалюгідному стані": козацьку хоругву ХVІІІ століття після двох років реставрації повернули на Рівненщину. Суспільне Рівне : веб-сайт. 2023. URL : <https://suspilne.media/rivne/528191-bula-v-zalugidnomu-stani-kozacku-horugvu-xviii-stolitta-pisla-dvoh-rokiv-restavracii-povernuli-na-rivnensinu/> (Дата звернення: 18.10.2025).
14. Гура О. Діяльність світських організацій католиків в УРСР наприкінці 1940-их – 1950-их років. *Українське релігієзнавство*. 2015. № 73. С. 142-149.
15. Дзендзелюк Л., Льода Л. Етичні й естетичні засади консерваційно-реставраційної діяльності. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. 2011. № 3. С. 222-232.
16. Довгалюк В.Б., Комаренко О.І., Митківська Т.І. Мікроклімат музейних приміщень / Методичний посібник. Київ: Артанія Нова, 2006. 144с.
17. Драган М. Українська декоративна різьба. Київ: Наукова думка, 1970. 201 с.
18. Дрозд Р. Становище Української греко-католицької церкви та її вірних у Польській Народній Республіці (кінець 1940 – початок 1990-х рр.). *Український історичний журнал*. 2022. №1. С. 119-126.
19. Жердзіцький В. Є. Олія і олійні фарби. *Вісник ХДАДМ*. 2008. № 12. С.38-42.

20. Карпов В. В. Бойове значення військової символіки у війську Київської Русі та Великого князівства Литовського. *Військово-науковий вісник*. 2014. Вип. 22. С. 269-280.
21. Карпов В.В. Вексилологічні традиції у символіці війська Козацької держави (XVI – XVIII ст.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2015. № 3. С.39-48.
22. Карпов В. В. Реставрація бойового прапора Армії Української Народної Республіки. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*: зб. наук. праць міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 9-10 червня 2016 р. Київ: НАКККиМ, 2016. С. 11-14.
23. Карпов В.В. Українська звитяга в символах. Київ: Видавець Олег Філюк, 2016. 421 с.; іл.
24. Комаренко О.І., Лушпієнко І.Г. Накопичення освітленості музейними предметами. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф.. Київ : НАКККиМ, 2016. С. 41-44.
25. Комаренко О.І., Лушпієнко І.Г. Особливості формування мікроклімату в експозиційних та фондових приміщеннях музеїв. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 06-07 червня 2017 р. Київ : НАКККиМ, Асоціація реставраторів України, 2017. С. 127-130
26. Комаренко О.І., Лушпієнко І.Г. Освітлення музейних та реставраційних приміщень: методичний посібник. Київ, 2007. 79с.
27. Косів Р. Р. Західноукраїнські ікони на полотні з фризовим розташуванням фігур XVII – початку XVIII ст.: призначення та іконографія. *Народознавчі зошити*. 2016. № 5 (131). С. 1052-1061.
28. Косів Р. Р. Ікона «Страсті Христові» 1658 р. з церкви в Ясениці замковій на Львівщині. *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*: матеріали IV Міжнародної наукової конференції м. Львів, (24-25 листопада 2011 р.). Львів, 2011. С. 124-132.

29. Косів Р. Р. Інтерпретація іконографії Покрову Богородиці у творчості риботицьких майстрів 1680–1740-х років. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. №2. (вип. 39). С. 207-214.
30. Косів Р. Р. Мистецька спадщина маляра Івана Середиського з Риботич. *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво: матеріали V Міжнародної наукової конференції м. Львів, (23-24 листопада 2012 р.)*. Львів, 2012. № 32-33. С. 112-120.
31. Косів Р. Р. Образ Богородиці Матері Милосердя в українському іконописі другої половини XVII – XIX ст. (на прикладі творів зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького). *Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення*. 2013. С. 68-77.
32. Косів Р. Р. Сюжет «Воююча церква» на хоругві 1718 року з Дрогобицької церкви Св. Юрія: іконографія та образотворчі аналогії. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2004. Т. ССXLVIII. С. 351-361.
33. Косів Р. Р. Українські церковні хоругви. *Risu* : веб-сайт. 2019. URL : https://risu.ua/ukrayinski-cerkovni-horugvi_n99708 (Дата звернення: 28. 10. 2025).
34. Косів Р. Р. Українські хоругви XVII – XVIII ст. (Основні типи. Історико-художні та іконографічні особливості) : дис... канд. мист. : 17.00.06 / Львівська академія мистецтв Львів, 2002. 212 с.
35. Косів Р. Р. Церковне мистецтво риботицького осередку 1670–1760-х років: майстри, іконографія, художні особливості : дис... док. мист. : 17.00.05 / Львівська академія мистецтв Львів, 2019. 474 с.
36. Мазур Т. А. Особливості та методологія реставрацій крихких тонкозернистих полотен із фактурним авторським живописом. *Збірник наукових праць студентів та магістрантів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2021. Вип. 15. С. 124-125.

37. Міляєва Л. Чудотворні ікони Богородиці в Києві XVII століття та образ Любецької Богоматері пензля Івана Щирського. *Записки НТШ*. Львів: вид. НТШ, 1994. Т. ССХХVII. С. 124-140.
38. Мостовий С. В. Особливості доповнення втрачених елементів в музейній реставрації на творах зі срібла. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 47-52.
39. Огульчанський Б. Процесія, проща, хресна хода як форми зовнішньої релігійної активності. Risu : веб-сайт. 2016. URL : https://risu.ua/procesiya-proshcha-hresna-hoda-yak-formi-zovnishnoji-religiynoji-aktivnosti_n80841 (Дата звернення: 28. 10. 2025).
40. Олійник О. Літургійні тканини Галичини кінця XIX – середини XX століття: художньо-стильові особливості. *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*: матеріали IV Міжнародної наукової конференції м. Львів, (24-25 листопада 2011 р.). Львів, 2011. С. 101-106.
41. Олійник О. Українські церковні тканини: типи, походження, символіка. *Народознавчі зошити*. 2011. № 4 (100). С. 680-690.
42. Походяща О. Вплив церкви на розвиток українського портретного живопису XVII–XVIII століть. *Українознавство*. 2011. № 3. С. 78-82.
43. Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: Матеріали та тези доповідей II Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 26–28 травня 1999 р.) / ННДРЦУ. Київ, 1999. 216 с.
44. Проектування християнського храму : навч. посіб. / заг. ред Г. М. Юрчишин Івано-Франківськ : ІФНТУНГ, 2015. 174 с. http://kipdm.lnam.edu.ua/images/VYKLADACHY/DESIGN/Yurchyshyn_Halyna/Posibnyky/Navchaliynyj_Posibnyk_Proektuvannja_Hrystyjansiykogo_Hramu.pdf (Дата звернення: 28. 10. 2025).
45. Промислові полімери та Основи технології виробництва полімерних матеріалів : навч. посібн. до дисципліни та практикумів для студентів хімічного факультету / упорядн. І. О. Савченко, В. Г. Сиромятніков. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2012. 112 с.

46. Прядко О. М. Еволюція станкового живопису та його технологічні складові. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 34. С. 126-135.
47. Ревенок Н. М. Етичні проблеми реставраційної та експертної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 3. С. 122-128.
48. Ричок О. Історія хресної ходи в Православній Церкві. 2018. URL : <https://berezan.church.ua/2018/12/04/istoriya-xresnoji-xodi-v-pravoslavnij-cerkvi/> (Дата звернення: 05.07.2025).
49. Савчук О. Іконопис Волинського краю як феномен православного мистецтва. *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*: матеріали IV Міжнародної наукової конференції м. Львів, (24-25 листопада 2011 р.). Львів, 2011. С. 52-56.
50. Свенціцький І. С. Іконопис Галицької України XV-XVI віків. Львів: Печатня ОО. Василян, 1928. 98 с. : іл. (Збірки Національного музею у Львові).
51. Ситий І. М. Щоденник Євгенії Спаської як джерело з історії цехових прапорів Лівобережної України. *Ніжинська старовина*. 2011. Вип. 11 (14). С. 57-68.
52. Стан реставрації в Україні. Проблеми та шляхи їх вирішення: Доповіді Першої всеукраїнської конференції реставраторів (м. Київ, 26–28 вересня 2006 р.). ННДРЦУ. Київ, 2006. 208 с.
53. Суховарова-Жорнова О. Історичні постаті в українському іконописі та церковних портретах XVII – XVIII ст. *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*. 2005. 12. С. 255.
54. Тимченко Т., Яворський М. Реставрація як засіб адаптації монументальної спадщини радянських часів на прикладі двох панно В. Сервіна (Івано-Франківськ). *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*, (1), 2024. С. 82–88. URL : <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-12> (Дата звернення: 08.10.2025).

55. Українські хоругви XVII - XVIII ст. Марійська Дружина УГКЦ св. Архистратига Михаїла : веб-сайт. 2011. URL : https://maria-drug.at.ua/publ/ukrajinski_khorugvi_xvii_xviii_st/2-1-0-370 (Дата звернення: 08.10.2025).
56. Урсу Н.О. Роль митців – творців сакрального простору домініканських храмів XVI-XIX століть на землях Галичини. *Вісник ХДАДМ*. 2007. № 2. С. 140-151.
57. Федорів Ю. Обряди української церкви. Історичний розвиток і пояснення. *Праці українського богословського наукового товариства*. Рим-Торонто, 1970. Т. 18. 282 с.
58. Хресний хід. *Велика українська енциклопедія*. URL : https://vue.gov.ua/%D0%A5%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%85%D1%96%D0%B4 (Дата звернення: 10.03.2025).
59. Цвях Н. Колекція вишиваних і живописних хоругв у Національному заповіднику «Замки Тернопілля». *Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею*. Зб. наук. праць. Вип. XIX.: Матеріали історико-краєзнавчої конференції «Нова та новітня історія Волині». Рівне, 2021. С. 177-179.
60. Цвях Н. Плащаниці і хоругви, як елементи сакральної традиції (за матеріалами фондів Національного Заповідника «Замки Тернопілля»). *Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення*: Матеріали Міжнародної наукової конференції, м. Львів, 6-7 грудня 2013 р. Львів, 2013. С. 128-132
61. Цвях Н. Хоругви із церкви Святого Димитрія с. Москалівки Кременецького району. URL : <https://zamky.te.ua/fondova-robota/fondovikolekcii/horugvi-iz-cerkvi-svyatogo-dimitriya-s.-moskalivki-kremeneckogo-rajonu> (Дата звернення: 11.10.2025).
62. Цитович В. І. Дослідження у наскрізному світлі в експертизі творів живопису. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. Матеріали Міжнар. наук.-практ.

- конф., м. Київ, 07-08 червня 2018 р. / редкол. : В.Г.Чернець (голова) та ін. Київ, НАКККіМ, 2018. С. 273-283.
63. Цитович В. І. Проблематика розкриття станкового живопису в сучасній українській реставрації. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф.. Київ : НАКККіМ, 2016. С. 133-135
64. Яворницький Д. І. Запорожжя в залишках старовини і переказах народу : [у 2 ч.] / Д. І. Яворницький. Вид. 3-тє, випр. і допов. Дніпропетровськ : АРТ-ПРЕС, 2005. Ч. 2 видавництво АРТ-ПРЕС (Дніпро). 2005. 401 с., [42] арк. іл.
65. Ярова Г. Козацький прапор XVII ст. *Пам'ятки України*. Київ, 1991. № 6. С.59.
66. Biskupski R. Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie. *Polska sztuka ludowa*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1986. S. 153-174.
67. Biskupski R. Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku. *Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa*. Przemysl, 1994. T2. 351-370.
68. Bury M. Documentary Evidence for the Materials and Handling of Banners, Principally in Umbria, in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries. *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Ed. Villers C. London: Archetype Publications, 2000. P. 23, 24, 26.
69. Corpus iuris Polonici. Sectionis privilegia, statuta, constitutiones, edicta, decreta, mandata Regnum Poloniae spectantia. Annos 1506-1522 continens. Wyd. O. Balzer. Cracoviae, 1906. Sectio I. Vol. 3. № 117.
70. Gronek A. Opuszczone dziedzictwo O malowidłach w cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2025. 457 s.
71. Klosinska J. Ikons from Poland. Warszawa: Arkady, 1989. 19 s. 70 Il.
72. Kosiv R. «Shelter of the World, More Spacious than a Cloud» Two Types of Iconography of Virgin Mother of Mercy in Western Ukrainian Icons on Canvas and Church Banners of the 1670–1730s. *IKON*, 2017. 10. S. 387-398.

73. Krawczuk A. Konstantyn Wielki. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1987. 163 s.
74. Popiołek D. Badania weksylologiczne oraz problematyka konserwatorska XX-wiecznego sztandaru kombatanckiego powstańców wielkopolskich pochodzącego ze zbiorów Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy. *Studia Lednickie*. 2023. S. 9-57.
75. Przeździecka M. O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Wrocław, 1973. 76 s.
76. Schatt-Babińska K. Zabytki nieruchome w rękach prywatnych – historia, zagadnienia ochrony i konserwacji na przykładach obiektów wpisanych do rejestru zabytków w Łodzi: rozprawa doktorska. Łódź, 2019. 43 c.
77. Szczurowski M. Symbolika obrzędowości publicznej na szczeblu samorządu jako element kultury politycznej. S. 295-311.
78. Szczepanek T. Ikony Museum w Nowym Saczu. Krakow, 1969.