

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.

«До захисту допущено»
Завідувач кафедри
_____ Урсу Н.О.
« ____ » _____ 2020 р.

Дипломна робота
Бакалавра
з теми:

**«ВІДНОВЛЕННЯ НАРОДНИХ ІКОН НА ЖОРСТКИХ
КРУПНОЗЕРНИСТИХ ПОЛОТНЯНИХ ОСНОВАХ»**

Виконала:
студентка 4 курсу, РТМ1-В16 групи
спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація за освітньою програмою
РЕСТАВРАЦІЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА
Панчук Марія Ігорівна

Керівник: **Віштакенко В.А.**
кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри образотворчого і
декоративно прикладного мистецтва та
реставрації творів мистецтва

Рецензент: **Луць С. В.**
кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри образотворчого і
декоративно прикладного мистецтва та
реставрації творів мистецтва

Кам'янець-Подільський – 2020 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 НАРОДНА ІКОНА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА	6
1.1. Особливості розвитку українського іконопису.....	6
1.2. Українська народна ікона: історія, типологія, художня специфіка	20
РОЗДІЛ 2. ВІДНОВЛЕННЯ ПОЛОТНЯНОЇ ОСНОВИ У РЕСТАВРАЦІЙНІЙ ПРАКТИЦІ	38
2.1. Види полотняних основ	38
2.2. Основні види пошкодження полотна, причини їх виникнення	
2.3. Відновлення цілісності полотняної крупнозернистої основи	
1.3. на прикладі народної ікони з фондів Кам'янець-Подільського	
1.4. державного історичного музею-заповідника	
РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ	
ВИСНОВКИ	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	
ДОДАТКИ.....	

ВСТУП

Народна ікона – це особливе духовно-сакральне явище, масове й унікальне за глибиною витоків та фольклорно-християнським характером іконографії. Наразі відбувається відродження українського іконопису, однак без знань про традиції наших пращурів, про своєрідність втілених в ньому естетичних поглядів, неможливо продукувати духовну спадщину нашого народу.

До XVIII століття, коли народна, зокрема хатня ікона, ще не набула популярності, а розповсюдженою була ікона храмова, її колорит вирізнявся витриманим поєднанням кольорів, що надавало такій іконі певних рис аскетичності. У XVIII столітті характерною особливістю храмової ікони стала яскрава колірна гама, контрастне поєднання окремих кольорових плям, пишність декору, що було зумовлено впливом стилю бароко, що набув популярності у Західній Європі. Народна ікона, поширення якої відбулося наприкінці XVIII століття, також виражає цей стильовий вплив.

Актуальність теми. Українська народна ікона – це культурна спадщина українських народних та православних традицій. Тому відновлення української народної ікони має значення, не тільки для збереження національної культурної спадщини, а й для всього православного світу. Адже завдяки таким роботам ми маємо змогу спостерігати власними очима розвиток іконопису на теренах України. Тому ми можемо споглядати розвиток майстерності щодо написання та оздоблення ікон, а також розвиток і зміну народного бачення православної традиції. Українські народні звичаї переплелися з православними й утворили цілісну самобутню українську культуру, яка вплинула і виражається в народній іконі. Саме через тісний зв'язок народної ікони з українською культурою, та її повсякчасним побутовим використанням, такі ікони часто називають хатніми [34].

Осягнути українську культурну спадщину без її основи, християнської традиції та народної творчості, вкрай важко, якщо не неможливо. Саме тому

збереження та відновлення української народної ікони XVIII-XX століття вкрай важливе для збереження та декодування української культурної спадщини.

Мета дослідження – дослідити та проаналізувати відновлення полотняної основи у реставраційній практиці на прикладі народної ікони з фондів Кам’янець-Подільського державного історичного музею-заповідника.

Завдання дослідження:

- 1 Проаналізувати мистецтвознавчі та історичні джерела з теми дослідження;
- 2 Дослідити історію типологію та художню специфіку української народної ікони;
- 3 Виявити основні види пошкодження полотна та причини їх виникнення;
- 4 Здійснити та описати відновлення цілісності полотняної крупнозернистої основи на прикладі народної ікони з фондів Кам’янець-Подільського державного історичного музею-заповідника;
- 5 Написання реставраційного паспорту.

Об’єкт дослідження – процес реставрації народних ікон, зокрема відновлення полотняної основи.

Предмет дослідження – особливості відновлення жорстких крупнозернистих полотняних основ.

Хронологічні межі дослідження – дане дослідження поширюється на період з XVIII по XX століття.

Територіальні межі дослідження охоплюють територію України.

Методи дослідження. Для виконання завдань дослідження використані загальнонаукові та спеціальні методи досліджень. До загальнонаукових методів належать: фактологічний, представлений вивченням візуального матеріалу; аналітичний, представлений аналізом літературних джерел; метод порівняльного аналізу, представлений порівняльним мистецтвознавчим аналізом ікон та сакральних живописних творів мистецтва. До спеціальних методів належать статистичний метод та метод роботи з першоджерелами.

Наукова новизна дослідження полягає у дослідженні та систематизації різних методик відновлення народних ікон на жорстких крупнозернистих полотняних основах.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані:

- 1 для поглибленого вивчення та розвитку реставраційної наукової теорії, та новітніх методик реставрації крупнозернистої полотняної основи;
- 2 для реставраційних робіт творів станкового сакрального живопису;
- 3 для вивчення інноваційних технологій та методів в реставрації.

Структура і обсяг роботи. Текстова частина бакалаврської роботи складається зі вступу, 3-х розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи – 66 сторінок, список використаних джерел налічує 64 позиції.

Практична частина представлена реставрацією народної ікони – «Ісус Христос Вседержитель, св. Миколай, св. Великомучениця Варвара» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника та копією Роберто Феррі «Нарцис» ХХІ століття.

РОЗДІЛ 1. НАРОДНА ІКОНА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

1.1 Особливості розвитку українського іконопису

Ікона (грецьк. — зображення, опис) — символ Христа та святих; ікони почали малювати з II ст. н.е. За християнською легендою, першим іконописцем вважається євангеліст Лука (зображення Діви Марії).

На період Пізнього Середньовіччя припадає величезне випробування українському народові, коли після розвалу своєї держави — Київської Русі — він опинився в становищі підкореного й переможеного народу, а саме його існування виявилось під загрозою. Героїчна боротьба зі нападниками з Азії, опір спробам колонізувати Україну Литовським князівством; Польським королівством, Московським царством і Туреччиною, і а також християнська віра уберегли український народ від зникнення зі сцени світової історії, від підкорення його сильнішими й агресивнішими сусідами.

Скільки було критичних моментів в історії України, коли вирішувалося питання самобутності. Від самого XIII століття й аж до сьогодні їх можна налічити десятки. Найчастіше ситуація складалася не на користь України. Однак вона рятувалася від небезпек, вороги ж мусили відступитися від неї.

Усе це має пряме відношення до історії української ікони, бо те дивовижне мистецтво, наче рецептор, зафіксувало різні стани й почування українських людей упродовж історії. Ікона - духовний образ е-творчий літопис України. У ній події відображені не прямо, не оповідально, як, скажімо, у «Повісті минулих літ» Нестора Літописця, а метафорично, символічно.

І все ж було б спрощенням зводити роль ікони тільки до символічної фіксації подій історії. Бо ікона як один із найголовніших атрибутів храмового мистецтва також допомагала християнам зберегти надію, вистояти в часи лихоліть, не відступитися від «віри батьків; Великою помилкою іконознавства було і є розглядати ікону лише як високе мистецтво з відповідною і гармонією кольорів, чудовою ритмікою форм, співвідношеннями ліній і площин. Усе це

важливо, але зводити значення ікони тільки до певних естетичних моментів і до формальних ознак, як це робили іконознавці сумної доби «радянського мистецтвознавства» — то фальсифікувати ікону, знецінювати її основну суть.

І коли ми тепер звернемо свій погляд до нечисленних збережених донині українських ікон XIII-XV століть, то побачимо, що вони були духовним виразником стану нашого народу ще більшою мірою, ніж до монголо-татарського нашестя, коли була своя держава, а людність перебувала під захистом військових дружин великого київського князя. Але після 1240 року захищати народ не було кому.

Давно помічено в історії, що коли людина або цілий народ потрапляє у вкрай критичну ситуацію, і нема вже на кого сподіватися,— то зростає віра в Бога, підноситься в масах духовність. У XIII-XV століттях українська людність якраз і переживала такі тяжкі обставини. Тому наші пам'ятки культури фіксують особливо ревне уповання на Бога, посилення релігійності різних верств народу. Від цієї доби ми майже не маємо якогось світського мистецтва — все пронизане християнською релігійністю, прославленням Бога за збережене життя, молитвою про допомогу і боротьбі з нещастями.

Уже не будуються такі великі храми, як ті, що постали в Києві, Чернігові, Переяславі, Володимирі-Волинському в перші віки християнства на нашій землі. Зате зводяться невеликі, але добро укріплені храми по всій Україні, щоб у них можна було захищатися, коли нападе ворог. Виникають також різні осередки ікономалювання, майстри яких орієнтуються на давнє мистецтво Києва, вносячи також багато місцевих елементів. Ікони, намальовані в цих осередках, зокрема в монастирях, вражають своєю монументальністю, суворістю, що відповідало тій добі.

В іконі зміцнюється ідея своєрідної захисної сили — містичного оберігача від небезпеки. Але уповання на цю силу ікони нічого спільного не має з функцією оберег і талісманів, котрі були поширені в Київській Русі дохристиянського періоду. Надія на захист ікони — це євангельська надія, надія на єдиного, всемогутнього, трипостасного Бога, який через свого Сина

Ісуса Христа, Святого Духа, Пречисту Богоматір Марію й усіх святих, які звичайно зображувалися на іконах, наочно впливала на психологічний стан віруючих. Обереги й талісмани — це поклоніння ідолам; ікони — це духовне поклоніння Богові через намальовані в особливий спосіб образи, пов'язані з дійсними першообразами християнства.

Українське ікономалювання пізнього Середньовіччя (XIII-XV ст.) переконливо свідчить про конструктивну роль ікони у зміцненні віри серед нашого народу, у вселенні оптимізму, упевненості людей, що чужоземне ярмо не вічне, воно минеться, і Бог врятує, збереже Україну та її народ.

Виразальні засоби в іконі цього періоду стримані, лаконічні. Ікона розрахована на тривале споглядальне сприйняття, сильну психологічну дію на глядача, пропаганду всього того в євангельському віровченні, що підтримує людину, виховує у неї силу волі й готовність до боротьби за християнські й національні ідеали. Українські малярі ікон у ці століття розширюють список образів, які вводяться в ікони.

Поряд із мучениками південних країн перших віків християнства, малюються й українські мученики за віру (Борис та Гліб), князь Володимир і княгиня Ольга, засновники монашого життя в Києві Антоній і Теодосій Печерські. Але, безперечно, домінують образи Ісуса Христа й Богородиці. Через Богородичні образи, може, найповніше декларується стан народу, бажання покровительства Діви Марії, палке жадання, щоб її любов до Сина перейшла й на тих, хто молиться Ісусові. Шукання заступництва Діви Марії — наскрізна тема українського ікони малювання середньовічної доби, яка визначає прій ритети Богородичної тематики й у наступні століття.

Власне тому Богородична тематика ідентифікується із заступництвом перед Богом якраз у період монголо-татарських завоювань. Люди потребували та кого заступництва, де б надія виступала спільно з любов'ю. Мабуть, кожний край у роки того лихоліття витворив руками своїх найкращих ікономалярів власну чудотворну ікону Богородиці. Збереглися їх одиниці — і то тільки з Волині, яка завдяки своєму лісовому розташуванню дещо уникла розбою

монголи татар (їхньою завойовницькою стихією був голий степ, лісів вони боялися).

Порівняно недавно були віднайдені два шедеври волинського ікономалювання років монголо-татарського нашествия на нашу Батьків шину — це ікони типу матері-Одигітрії (Провідниці) з села Дорогобужа теперішньої Рівненської області і з міста Луцька.

В обох іконах думка про заступництво й провідництво Марії виражена дуже сильно, бо ґрунтується на двох взаємодоповнюючих регістрах сприйняття — духовному та психологічному. Дорогобужька ікона, дбайливо очищена від пізніших нашарувань і відновлена львівськими фахівцями-реставраторами, — це чудове свідчення того, що ознаки оригінальної школи іконного малювання, започатковані в Києві Алімпієм Іконописцем та його учнями, поширилися на периферії, стали набутком регіональних мистецьких осередків.

Дорогобужька ікона вражає осяжністю — жодна деталь постаті Марії й Христа не є площинна, а деталі ці вималювані, до того ж, із чудовим відчуттям декоративної доцільності, філігранним акцентуванням прикрас на рукаві, на Богородичному плащі-мафорії й тонким лінеарним промальовуванням численних складок одягу Ісуса Христа (зображення міститься на грудях Марії), котрий благословляє людей характерним жестом правої руки й наче вказує на Богоматір як на об'єкт надії віруючих.

У Дорогобужькій іконі проступають локальні ознаки Волинської ікони. При всій монументальності постаті Марії плечі в неї вузькі й вельми похилі. Для всієї композиції характерна округлість, завершеність малюнка й пластичність форми. Обличчя облямоване прекрасно орнаментованою широкою стрічкою, що немовби світиться, кидаючи неяскраві рефлекси на лик Марії. Риси Богородиці східні, їх ще не торкнулася українізація ликів святих, яка настане дещо пізніше.

Але якраз східна зовнішність Матері Божої і неодмінно збільшеними очима допомогла анонімому волинському майстрові передати унікальну промовистість Марії, її звертальність до кожного віруючого, що приходить до

неї. Як тут не згадати сирійського архідиякона Павла Алеппського, котрий, відвідавши Україну в середині XVII століття, писав, що українські ікони, і зокрема Богородичні, «неначе говорять» [35].

Так промовляє до глядача своїм поглядом і маленькими вустами й Богородиця на Дорогобузькій іконі, яка датується XII чи XIII століттям. Це саме Провідниця (Одигітрія) — у буквальному значенні цього слова! І благословляючий жест Христа до Матері, і зустрічний рух руки Марії в напрямі до Сина, і погляд, що «заглядає в душу», і вуста, що «ворушаться», — усе це ознаки розмови Богородиці з віруючими людьми: це її настанови, виражені мовою жестів, нюансами погляду.

Богородична ікона з Луцької Покровської церкви (там вона була віднайдена 1962 року й після реставрації ідентифікована як старовинна ікона) правдоподібно змальована вже після того, як монголо-татари підкорили Київську Русь. Та нема сумніву, що Дорогобузька й Луцька ікони — це твори однієї школи малярства й більш-менш однієї історичної доби, можливо, чого самого XIII століття, лише мальовані в різні десятиліття. Проте психологічна тональність Луцької Одигітрії інша, ніж Дорогобузької, — вона сповнена більшим драматизмом і смутком: Богородиця, справді, на православних іконах Середньовіччя ніколи не є весела чи усміхнена, але від ступеня її засмученості можна вирахувати той чи інший громадянський (і особистий) настрій, який втілював маляр через вираз і почуття Богородиці.

Ікона Волинської Богородиці належить до так званих чудотворних. Майже всі чудотворні ікони в Україні — це ікони Богородичні. Чому? За традицією Церкви вважається, що чуда (тобто дивовижні й надприродні перетворення) здійснює тільки Бог-Отець, але Він діє через свого Сина Ісуса Христа, Святого Духа, а також через ангелів, архангелів і святих людей, першою серед яких є Мати Ісуса Христа, котра дала Йому земне тіло, — Марія. Отож, волею й силою Бога, Марія є провідниця, і заступниця, і цілителька, і помічниця: вона — чудотворний! Але першопричиною й джерелом цих чуд є тільки Бог, і лише Він один.

Проте не всі Богородичні ікони є чудотворними, хоч молитовна поміч надходить від усіх. Чудотворні це ті, за допомогою яких або через посередництво яких сталися великі й дивні под: визволення міста чи краю від нападу ворога, котрий із невідомих причин знімав облогу і втікав; раптове припинення пожежі; миттєве одужання каліки чи смертельно хворої людини; навіть воскресіння померлого.

В Україні є чудотворні Богородичні ікони загальнонаціонального значення, тобто їх визнають чудотворними віруючі українсько-візантійського обряду, де б вони не жили; таких ікон налічується близько двадцяти (Почаївська, Києво-Печерська з Антонієм і Теодосієм, Києво-Печерська Успенська, Корсунська, Вишгородська, Охтирська, Іллінська Чернігівська, Любецька, Єлецька, Куп'ятицька, Холмська, Домініканська, Переяславська тощо).

Набагато більше чудотворних ікон репонального, місцевого значення, до яких і належить Волинська (або Луцька). Приводом до оголошення ікони чудотворною міг бути випадок зцілення недужої о після щирої, сердечної молитви біля ікони; швидке припинення бурі, граду, посухи чи будь-якого іншого стихійного лиха; оновлення самої ікони без будь-якою втручання людини.

Змалювання Волинської ікони, як припускають, було приурочене до перенесення Волинської єпископської кафедри з Володимира-Волинського до Луцька. Це сталося за князювання Мстислава Даниловича, який також обрав Луцьк із його укріпленим замком за свою резиденцію (1289 р.). Монголо-татарам не вдалося встановити свого контролю над Галицько-Волинською землею, і це єдиний край України, який не платив завойовникам данини. Цю ласку Божу люди пов'язували з тим, що їхні настійні молитви були почуті Невдовзі після змалювання ікони й поміщення її в замковій церкві, Богородицю найменували покровителькою Волинської землі, а її ікону проголосили чудотворною.

Як і Дорогобузька ікона, Луцька тяжіє своїм стилем до мистецтва Києва XI-XII століть, але має й свої місцеві риси: виразна об'ємність постаті та її видовженість, яка свідчить про певні навички маляра в монументальному мистецтві; похилість плечей, уміле поєднання тональних переходів у межах одного кольору з тонкими, наче графічними, лініями й штрихами; розвинене декоративне відчуття майстра.

Щодо загальних українських рис Волинської ікони, то це, насамперед, теплота колориту. Кожний колір і відтінок відсвічують ніжністю й теплом: коричневий, помаранчевий, жовтий, білий із кремовим відтінком, навіть зелений. Декоративне вирішення просіє, без надмірних подрібнень прикрас, а в складках одягу переважають пасмовидні чи злегка зігнуті форми. Як і образи Київської Русі, Волинська ікона перейнята глибоким та складним почуттям, де поєднані смуток і любов, ніжність і вольовитість. Вона є однією з найбільш психологічних ікон у старому українському малярстві. Сила психологічного навіювання українських ікон криється в щирості, неприхованості гострих переживань, у поєднанні кількох, часто суперечливих і контрастних, почуттів.

Поряд зі Святою Трійцею й Богородицею, українських майстрів ікони цієї доби цікавлять ті образи святих, які підходили до конкретної історичної ситуації. А ситуація була така, що народ прагнув вирватися з рук поневолювачів і просив заступництва й покарання гнобителів. Ідею заступництва втілював собою архієпископ Мір Лікійських чудотворець Микола, а ідею кари — святий Юрій, який убив списом зміянових функцій: і дому молитви, і осередку громадської діяльності на ниві служіння Богові. Ширше залучення народного мистецтва до церковного вжитку, у тому числі елементів народної різьби, вишиваних рушників, скатерок, виробів із благородних металів та коштовних каменів,— значно зблизило церкву й простий віруючий люд.

Від середини XIII і до кінця XV століття Україна переживала дуже тяжкі часи. Будучи чимось значно більшим за звичайну церковну річ, ікона в цю добу відобразила драму народного життя, а також і віру народу в кращий

прийдешній час. Розширення тематики іконного малярства, вибірковий характер складання корпусу святих, які мали зайняти місце в іконостасі (неприйняття нав'язуваних греками списків святих та поповнення списку українськими святими), формування високого «пірамідального» іконостаса, зміни в стилі малювання й іконографії — усе це надавало українській іконі неповторності, відрізняло її як рід візантійсько-балканських ікон, так і від ікон Новгород, Суздаля, Владимира, Москви.

У цю добу почався процес формування національного «обличчя» ікони. Дуже поширена думка, що ікона у своїй духовній та естетичній суті надетнічна, наднаціональна. Це так — і не так! Адже все у Церкві є світовим, або, церковною мовою, вселенським; але обрядове вираження цієї всесвітності в кожного народу склалося своє. Бог не любить одноманітності, «єдиноначалія», яке веде до несвободи й тоталітарності: «Хваліть Бога в святині Його, хваліть Його на могутнім Його небозводі! Хваліть Його за чини могутні Його, хваліть Його за могутню величність Його! Хваліть Його звуком І трубним, хваліть Його на арфі та гуслах! Хваліть Його на бубні та танцем, хваліть Його на струнах та флейті! Хваліть Його на цимбалах дзвінких, хваліть Його на цимбалах гучних! Все, що дихає,— хай Господа хвалить! Алілуя!» (Старий Заповіт, Псалми, 150).

Відкинувши концепцію сліпого наслідування чужих зразків, але визнаючи чинним у всій повноті основоположне вчення Сьомого Вселенського Собору про іконовшанування, українські майстри малярства ще в добу Середньовіччя довели, що вони обстоюють розмаїтість національних форм ікономалярства, а не шовіністичні вигадки ревнителів «єдиноначалія».

Доба після монголо-татарського завоювання України не була такою темною й похмурою, як її часто змальовують. Стара князівська Русь-Україна впала, розвалилася після п'яти віків свого існування. Але це була багатоетнічна імперія з однією панівною народністю й численними (переважно неслов'янськими) етнічними меншинами: ці меншини (як це було у випадках з іншими імперіями) дуже спричинилися до занепаду Київської Русі. Проте вогнище державності не згасло після 1240 року. Монголи з татарами вже

видихалися у своєму завойовницькому «марші» з глибин Азії і не змогли завоювати одне з найсильніших регіональних князівств Київської Русі-України — Галицько-Волинське, не змогли перейти Карпати і вдертися до країн Західної Європи.

Стара Українська держава дуже зменшилася територіально, але це пішло на деяку користь корінній народності: перед лицем страшної навали русичів-українців консолідувалися, перестали думати про підкорення й утримання в послухові половців, печенігів, угро-фіннів та інших колишніх підданих Києва, а звернули пильну увагу на свої українські справи, в тому числі (якщо не насамперед) на розвиток і плекання Церкви з її розгалуженою інфраструктурою — архітектурою храмів, малярством, переписуванням церковних книг та їх оздобленням, хоровим співом тощо.

1253 року Галицько-Волинське князівство набуло вищого державного статусу — королівства, і князь Данило Романович дістав від римського папи Інокентія IV королівську корону. Наступники Данила Галицького — Лев Данилович, Юрій Левович, Лев Юрійович і Юрій-Болеслав — зберігали титул королів аж до розпаду Галицько-Волинського королівства (1340 р.), яке стало жертвою вже не далеких монголів, а ближчих сусідів — Польщі, Угорщини й Литви. Таким чином, упродовж 87 років (1253-1340) один з найважливіших етногенетичних регіонів українства з центрами в Галичі й Володимирі-Волинському зберігав старокиївську традицію державності — і навіть домогся підвищення статусу цієї державності від князівства до королівства.

Цей тривалий період мав величезне значення для формування нової української культури, котра вийшла із стагнації й пережитого 1240 року шоку. Саме тоді були закладені основи майбутнього відродження всіх відтінків культури й формування і надр української народності — української нації. «Відродження» — це термін, який вживають у науці стосовно італійської культури XV-XVI століть. Але глибше вивчення культур інших європейських народів показало, що багато народів нашого континенту (і не лише в Західній

Європі) зазнали більші-менш у цей самий період власних відроджень, тільки частково пов'язаних з італійським відродженням.

До цієї категорії на всіх підставах можна віднести й український народ. У нас, правда, ішлося про відродження не античної греко-римської культурної спадщини початку нашої ери, а спадщини Київської Русі-України XI-XII віків. І подібно до того, як італійське відродження не стало буквальною реставрацією античності, а внесло в нове християнське мистецтво дух гуманізму й високого мистецького професіоналізму, притаманних античному мистецтву, — так і українське відродження не повторило буквально київського мистецтва XI-XII століть. В українському мистецтві після монгольської доби з'являється новий фактор: народне мистецтво.

Щодо церковного мистецтва взагалі й ікони зокрема дія цього фактора стає постійною, але повільною, нерадикальною. Процес «малих змін» розтягся на півтора-два століття (XIV і XV ст.); і цей період можна назвати «українським передвідродженням», або «українським проторенесансом». Спочатку в Галицько-Волинському королівстві, а потім у поневолених, проте нескорених українських землях ширшого масштабу нагромаджуються позитивні зміни, що мають принаймні три основних джерела: київська мистецька спадщина XI-XII століть, народне мистецтво регіонів, впливи із Західної Європи.

Це були досить різні джерела, однак саме в їх органічному переплавленні сформувалася неповторність, національна своєрідність української професійної мистецької культури.

Українське передвідродження більш-менш збігається з італійським передвідродженням у часових межах: у нас — це XIV-XV століття; в Італії — XIII-XIV (так звані «треченто» і «кватроченто»). Різниця в одне століття — цілком природна з огляду на різницю в культурних традиціях й у різному перебігові історичного процесу в обох країнах. Помітна також різниця й у характері змін у мистецтві від певного теологічного аскетизму до гуманізму: в Італії ці зміни радикальніші, часом просто революційні; в Україні — малі, поступові, ледве помітні в межах малих відрізків часу.

Відсутність української державності протягом століть уповільнювала розвиток культури, однак різні її сфери, попри те, досягали високого рівня. Всупереч багатьом перешкодам українська культура, зокрема церковна, розвивалася по висхідній. Церква була тією суспільною силою, яка стимулювала розвиток архітектури й образотворчого мистецтва. Київська Церква не була елементом державної організації, і це вносило у її життя певний струмінь демократизму, на відміну, наприклад, від Московської Церкви. У кінці XVI – поч. XVII ст. активізувався братський рух у містах, відбувалися істотні зміни у світогляді і сприйнятті релігії і серед звичайних городян. Ці зрушення не обходили стороною і мистецтва. Уже в кінці XVI ст. в українському малярстві з'явився «маньєристичний протест» проти «раціональної виваженості ренесансу». У творах живопису помітна більша увага до вишуканості в деталях, звернення до алегоризму і символізму. Іконописці цього часу прагнуть відобразити у своїх творах індивідуальне і рідкісне в людині та навколишньому середовищі.

На початку XVII ст. мистецтво попередньої епохи вже не задовільняло тогочасну культурно-релігійну свідомість українців.

Тому занепадають перемиський та самбірський іконописні осередки, які довго трималися на поствізантійських позиціях. На початку XVII століття під певним впливом західного мистецтва, як альтернатива греко-візантійському іконопису, починають створюватись нові пам'ятки української культури в дусі традицій Східної Церкви, а технологічне їх виконання було зорієнтоване більше на мистецтво Західної Європи. В іконописі продовжувалася переорієнтація від символіко-алегоричної художньої системи Середньовіччя до реалістичнішого зображення світу і людини. В основі зображення людини і земного світу змінюється акцент від спіритуалістичного до зображення людини в єдності духовного і тілесного. З'являється об'ємність і тривимірність, інше бачення перспективи у живописі. Якщо раніше святі виводилися в образах ідеальних абстрагованих людей, то тепер постають більш «земні» за образною характеристикою персонажі, в конкретному життєвірогідному оточенні. Однак

тут не присутній побутовізм, автори втілюють духовний і морально-етичний ідеал свого часу. Висока духовність українського малярства попередніх історичних періодів зберігалася в дещо іншій формі. Новий іконопис продовжив традицію галичан, які завжди творили сакральний живопис на перетині західної та східної культур, переосмислюючи його через власне сприйняття християнства.

У багатьох великих містах України підтримувалися тісні контакти як з Європою, так і зі Сходом. Серед таких міст у XVI-XVII ст. першість належала Львову, який став відігравати особливу роль міста, де відбувалися усе тісніші контакти українського мистецтва з культурою Європи. Західноєвропейські твори ставали зразками у системі художнього навчання. Тож українське церковне малярство Львова розвивалося в особливих умовах взаємовпливів як провізантійського, так і західноєвропейського мистецтва. Початкові кроки в створенні чи утвердженні місцевого варіанту малярської системи нової епохи митці нового покоління робили уже в 90-х рр. XVI ст. [42, с. 16]. Отож, синтез давніх традицій і тогочасних досягнень західноєвропейського мистецтва породив надзвичайно цікавий феномен з потужним внутрішнім потенціалом – український іконопис, що не мав аналогів у тогочасному церковному мистецтві Європи. У XVII ст. малярським ремеслом займалися переважно світські люди, чим, очевидно, і пояснюється динамічніша еволюція українського малярства XVII-XVIII ст. Продовжували існувати, хоч і не так кількісно, малярські майстерні і в монастирях. У спілках малярів проходили різноманітні зміни, проте і надалі залишалася цехова організація праці. Подібно до інших ремісничих корпорацій художні цехи суворо регламентували виробничу та громадську діяльність своїх членів. Майстер малярського цеху міг мати не більше двох учнів, які були зобов'язані працювати в нього протягом чотирьох років. Після закінчення навчання у свого майстра учень мав виконати кваліфікаційну роботу – «майстерштік». «Майстерштіки» (або «штуки») львівського малярського цеху, тобто іспитові роботи, згідно зі статутом 1597 р., склалися із таких зображень: розп'яття з двома розбійниками та натопом

біля хреста; портрету на повний зріст; великої батальної сцени з табором та сутичками, штурмами та шанцями або, замість цього, мисливської картини з полюванням, з сітями та зброєю на лева, ведмедя, вовка, кабана, зайця кінно і пішо. По закінченні учнівства треба було відбути дворічну мандрівку по чужих краях. Після повернення до рідного міста учень вважався кваліфікованим «товаришем». При матеріальній спроможності він мав право відкрити власну майстерню, в інших випадках працював челядником у будь-якого майстра. Влада майстра була широка. Цех спеціальними листами розшукував учнів і челядників, які втекли від своїх майстрів. Челядники не мали права приймати замовлення поза своїм цехом, майстер міг карати їх штрафом.

Новостворений львівський католицький цех не мав надзвичайного успіху, адже мистецьке обличчя Львова на межі XVI-XVII ст. в основному представляли українські малярі, які, хоч не були допущені до новоутвореного цеху, але перевищували кількісно та якісно художників-католиків своєю творчістю [1]. У документах про надходження внесків від членів братств знаходимо чимало імен малярів. Дослідник М. Голубець нараховує 75 малярів-українців, що працювали у Львові в XVI-XVII ст. Згодом до цеху були допущені українці, які приймали католицизм. Що стосується «руських», тобто українських, малярів, то для з'єдинених вступ до цеху був відкритим, а нез'єдинені (як схизматики) залишалися поза ним. Щодо цього вони скаржилися, що, на відміну від попередніх часів, «тепер народу руському заборонено вступ до золотницького та малярського ремесла, що з цього цеху було виключено малярів-українців Лавриша та Семена».

У першій половині XVII ст. відбулося нове піднесення малярства Львова, пов'язане з молодогою генерацією митців. Львів став провідним на той час центром українського іконопису, вплив якого поширювався на цілу Україну.

Паралельно з високою професійною художньою культурою в Україні існував і «низинний» шар, що спирався на народне демократичне середовище. Він розвивався не ізольовано від загальної лінії художнього процесу, а у тісному взаємозв'язку і взаємовпливі. На всіх етапах розвитку українського

іконопису роль народних декоративних традицій у формуванні національного стилю була визначальною. З кінця XVIII, а особливо у XIX столітті, народна ікона була основним носієм національних художніх традицій, які зберігалися навіть тоді, коли основна професійна лінія розвитку іконопису вичерпала себе, набувши світського академічного спрямування. Мистецтво селянського примітиву протиставляло їй могутню життєдайну силу і цілісність художньої позиції.

Народний іконопис набув поширення у гірських районах Карпат і на Гуцульщині, віддалених від визначних офіційних центрів, де знайшов сприятливий ґрунт для свого розвитку. Місцеві майстри творили самобутній і багатогранний стиль, спираючись на поетичну образність народного сприйняття.

1.2 Українська народна ікона: історія, типологія, художня специфіка

Народна ікона – це особливе духовно-сакральне явище, масове й унікальне за глибиною витоків та фольклорно-християнським характером іконографії. Наразі відбувається відродження українського іконопису, однак без знань про традиції наших пращурів, про своєрідність втілених в ньому естетичних поглядів, неможливо продукувати духовну спадщину нашого народу.

Традиції народної культури формувалися з глибини віків, зазнавали найрізноманітніших впливів, але їх послідовний розвиток не припинявся. Наші пращури століттями розвивали традиції роду, передавали культурну й етнічну єдність, формуючи український етногенезис. У цій роботі досліджується питання щодо походження української народної ікони, яка відображає християнське життя української родини.

Актуальність цього питання полягає у тому, що саме народне художнє життя зберігало традиції української культури і зрештою сформувало український образ та менталітет. Перед нами стоїть завдання віднайти витoki такого явища, як народня ікона, аби простежити еволюцію й розвиток культурних традицій і вірувань нашого народу.

У візантійському мистецтві сформувалися два напрями іконопису. Перший напрям – це візантійське мистецтво, соціальну основу якого становило великокняже середовище. У XVI ст. почав формуватися інший напрям, пов'язаний із місцевими ремісничими осередками, для якого характерні яскраво виражені народні риси.

Тобто існували два напрями – візантійський іконопис («високий» стиль) і східно-християнський живопис, в основу іконопису якого закладалися народні традиції [27, с. 336], останній був більш доступний широким верствам населення.

Перш ніж перейти до теми про передумови виникнення хатньої ікони зупинимося на традиціях облаштування хати селянина, визначимо, з чим пов'язана потреба сакралізації житла.

Обереги й ікони слугували для захисту оселі селян. Коли добудовувалася хата, порожню оселю треба було чимось наповнити, але насамперед сакралізувати, «охрамувати» її (слово «храм» стоїть в одному ряду з такими словами, як «схрон», «хоронити», «хороми», «хоромища»). Справді, житло у XIII-XVII ст. було, в традиційній уяві, храмом, сакральною спорудою. Навіть будували хату таким чином, щоб вікна й двері виходили на сонячну сторону, аби виміталася, висвічувалося з неї всяке зло [4]. Вікна, двері й комин завжди орнаментувалися, щоб через них не проникала нечиста сила [3]. Для українського народу хата завжди ототожнювалася з образом світу, слугувала певним цілісним оберегом, де кожна річ наділялася сакральним значенням.

Українські народні звичаї переплелися з християнськими й утворили цілісну поетичну систему, яка впливала й на оздоблення хат. Українська культура – це симбіоз співіснування, змішування і взаємодоповнення язичницьких і християнських вірувань. Елементи християнського тлумачення світу накладалися на глибоко архаїчні, дохристиянські уявлення [4]. Особливо багато язичницьких символів та обрядів співіснували з християнськими звичаями в народному побуті та фольклорі.

Аби найглибше збагнути світогляд наших пращурів, розглянемо, як синтезувалися язичницький міф і християнська віра у традиціях українського народу, зокрема в берегах.

Язичницька людина жила у реальності міфів. Для міфу характерний синкретизм – нероздільність думки. Міфомислення строго не розмежовує суб'єкт і об'єкт. Звідси — ідентифікація себе із зовнішнім оточенням [5, с.204].

Солярним циклом людина надавала сакрального значення і сприймала себе як частку голограмного світу, як один із елементів, включених у загальну космологічну схему [6, с. 38]. Ритм річних циклів природи змушував людину спостерігати за тим, коли краще сіяти, жати, збирати врожай. Насправді ж, спосіб життя землеробця концентровано відображав космічні ритми. Людина вписувалася у розмірність, і тому архаїчна синкретична єдність ритуала і духовної традиції мала безперечні космоцентричні установки [6, с. 86].

Язичницький міф не має категорії часу, бо життя у міфі – постійний повтор [5, с. 204]. Навіть язичницькі боги, які уособлюють собою сили природи, здійснюють своє безсмертя через постійне вмирання всього індивідуального в анонімному житті роду [7, с. 525]. Але їх смерть не є остаточною, вона анулюється у круговороті часу і тому не є істиною. Селяни вірили, що боги вмирають ненасправді, адже наступної весни вони знову відродяться.

На противагу язичництву християнство відкинуло «вічне повернення», натомість з'явився відлік сакрального часу – детермінованість подій. Ісус народився у певному сакральному часі. Якщо розглядати це у метафізичному вимірі, Христос або народжується в душі людини, або ні. Він не може періодично народжуватися і померати, тому християнство й відкинуло ідею про реінкарнацію душі людини.

На думку етнолог-релігієзнавця Галини Лозко, монотоїстичні релігії стихійно створюють безліч «святих», які переважно виконують роль етнічних богів. Вона переконує, що християнство не можна повною мірою визнати монотоїстичною релігією, бо в ньому є Бог-отець, Бог-син, Бог-дух, Мати Божа та ціла плеяда святих, яким поклоняються як і язичницьким богам [8, с. 120]. Але це твердження суперечить християнським догматам, адже Бог – єдиний, хоча й уособлює у собі трипостасність. Трипостасність пронизує всю християнську віру, адже і людина має три аспекти: тіло, душу і дух.

Християнство побудоване за діалектичною, а не за формальною логікою. Якщо для світогляду язичництва характерне бінарне сприйняття Всесвіту (припускалося, що Бог може мати один або інший аспект), чітке дотримання законів, сприйняття всього лише у буквальному смислі, то християнство сповідує інший підхід: подолання суперечностей можливе не лише у синтезі (адже і синтез може стати тезою), а й у антиномії (примирення тези і антитези).

Суперечності між тезами й антитезами долаються у Христі, у єдності любові і благодаті. Христос для того й прийшов, аби об'єднати язичницьку циклічну концепцію часу зі старозавітною лінійною. Він синтезував векторну

лінійну концепцію часу з циклічною, утворивши спиралевидну християнську концепцію. Ця концепція передбачає, що на кожному витку спіралі вже на новому рівні ми заново повертаємося до давніх універсальних законів [10].

Поступово язичницькі вірування трансформуються у християнські, але багато дохристиянської символіки залишається. Міф та історія поступово зливаються у свідомості народу [10, с. 9].

Навіть у перший період гонінь на християн у Римській імперії імператор Олександр Север (222-235 рр.), який таємно сповідував християнство, мав у власній домашній божниці погруддя Аполлонія Тіанського і Орфея – язичницьких богів, а також погруддя Христа та Авраама [11, с. 296]. Так на живому прикладі бачимо як відбувалося поєднання двох релігій. Це ж можна простежити і на прикладі розміщення певної символіки у божницях як західних, так і східних правителів.

В Україні з прийняттям християнства язичницькі обряди відтісняються у сферу приватного життя родини. Часто навіть після християнської служби в церкві голова сім'ї вважав за потрібне виконати язичницький обряд удома, в колі сім'ї: Святвечір, освячення вогнем подвір'я, поля, зерна та ін. [12]. Із прийняттям християнства обрядова практика не припинялася серед народних мас. Обряди поважали і серед освіченого князівсько-боярського середовища [8, с. 264]. Можна припустити, що досвід язичницького вірування із появою християнства додав елементів новаторства, які поступово увійшли в традиції народу.

Етимологія слова «язичництво» походить від слов'янського «языцы», у перекладі – народи [7, с. 522]. Наші пращури уявляли себе у тісному поєднанні з космосом і природними стихіями. На думку Віри Свенціцької, на розвиткові мистецтва жодного народу так не позначився вплив фольклорного мистецтва, як на українському [1, с. 9].

У народному переосмисленні людина зверталася за допомогою до вищих сил, надприродних помічників, багаточисленних, як боги політеїзму, і Христос – одна із цих сил, звичайно, верховна, але більш віддалена, ніж Богородиця або

деякі святі, які допомагають у побутових потребах [7, с. 482]. Тому не випадково, на хатніх іконах майстри намагалися зображати якомога більше святих, адже вони здавалися їм ближчими і зрозумілішими, ніж Христос. Це пояснюється тим, що язичницькі вірування, зокрема багатобожжя, неусвідомлено залишалися у свідомості традиційної громади. Культри давніх богів почали замінювати християнськими. Функції язичницьких богів перейшли до християнських святих, які вважалися покровителями різних ремесел, захисниками від стихійних лих тощо.

Цікаве дослідження зробив доктор філософських наук Ігор Федь у дисертації «Трансцендентальні та культурологічні виміри феномену української ікони». Методом статистичного аналізу він довів, що сили природи, елементи і пори року символізують основні групи атрибутів святих, зображених на іконах. Це знову ж таки свідчить про взаємозв'язок язичницьких уявлень та християнської віри [32].

Через те, що людина значною мірою залежала від природного середовища, від стихій і не мала при цьому певного захисту, вона почала надавати великого значення різним явищам природи. На зорі людської цивілізації, протягом тисячоліть тривала перманентна синкретична практика охорони й відмежування свого простору від чужого, доброго від злого, сакрального від профанного.

Цікаво, що слова «оберег», «образ», «образование» (рос.) мають префікс «об-», який у давнину пов'язувався з потойбічним світом, світом предків.

Відомо, що і в дохристиянські, й у християнські часи існувала гостра потреба оберігати своє житло, родину від нечистої сили. Раніше оберегами селянської хати слугували язичницькі символи у вигляді рослинних оберегів. Але й хрест – багатовимірний символ – зустрічається з прадавніх часів. Хрест у квадраті – символ землі та стабільності – втілює чотири сторони світу. Хрест – центр Всесвіту, космічна вісь, космічне Древо, яке з'єднує Небо і Землю [15].

Дохристиянські обереги виготовляли з різних природних матеріалів: соломи, сушеного зілля, шматочків дерева, шкарлупи яєць тощо. Створювали

також солом'яних «павуків», дерев'яних, солом'яних або паперових «голубів», солом'яні або дерев'яні йорданські хрестики, писанки, паперові хрестики-витинанки, солом'яні снопи з колосками збіжжя («дідо»). З появою хатніх ікон у кінці XVIII століття дохристиянські обереги ще протягом тривалого часу співіснували поруч з ними, утворюючи систему сакральних символів і формуючи стійкі народні художні традиції [17, с. 85]. Адже якщо селяни не мали ікон, вони сакралізували простір хати різним зав'язаним навхрест зіллям.

Відчутний вплив на сакралізацію житла мали поширені з-за кордону зразки хатнього оздоблення, як, наприклад, ікона на склі, що була популярна в Румунії, а з Польщі та Австрії потрапили до нас олеографічні образи.

Після хрещення Київської Русі хатні обереги язичницької віри селяни поступово замінили настінними іконами-хрестами, потім іконами, різьбленими на дереві, аж доки в кінці XVIII ст. не з'явилися мальовані ікони на дошках. Символи дохристиянських часів залишилися як видимі знаки великих Божих дарів, і коли селяни ставили хліб у піч – домашній вівтар, вони ніби робили жертвоприношення.

Аби дати повну картину появи ікон, які були оберегами у сільській хаті, можемо поділити ікони на групи за техніками виконання й їхнім функціонуванням.

1. Кахлі з релігійними мотивами XVст.
2. Східноукраїнська різблена хрест-ікона XVI-XVIII ст.
3. Народна гравюра із зображенням святих XVI – поч. XX ст.
4. Гуцулська різблена ікона хрест кін. XVII – поч. XIX ст.
5. Процесійна ікона XVII-XIX ст.
6. Дорожня ікона XVIII – поч. XX ст.
7. Народна ікона на дошці кін. XVIII – поч. XX ст.
8. Народна картина кін. XVIII – XX ст.
9. Народна ікона на полотні XIX – поч. XX ст.
10. Народна ікона на склі кін. XIX – XX ст.
11. Олеографічні образи кін. XIX – поч. XX ст.

12. Хромолітографіровані (— надруковані плоским друком декількома фарбами, при якому друкарською формою слугує поверхня каменя) паперові ікони, наклеєні на дошку кін. ХІХ – поч. ХХ ст.

13. Фотографії із зображенням святих ХХ ст.

Як бачимо із переліку, зображення найбільш шанованих святих з'явилися у світлицях сільських хат ймовірно у ХVІІІ столітті. Їхніми прототипами могли бути різьблені ікони-хрести (відомі на Гуцульщині з ХVІІ ст.) або ж народні гравюри-образи, які були значно дешевші від мальованих [17, с. 109].

Тобто можемо зробити висновок, що у ХVІ ст. відбувся значний розквіт народного мистецтва, чого не спостерігалось в попередні епохи. Також маємо всі підстави стверджувати, що народна ікона як явище сформувалася у ХVІ столітті.

Стиль бароко, який почав розвиватися в Україні з початку ХVІІ ст. привніс у народну ікону експресію, яскравість фарб, багатство убрання святих. За словами Платона Білецького, в українському іконописі ХVІІ ст. індивідуалізовано не лише побутово-жанрові сцени, а навіть портретні постаті стають звичайним явищем. Мистецтвознавець зауважує, що таких ікон, змальованих із дотепним гумором, немає ні в болгарському, ні в сербському, ні в російському тогочасному іконописі. З кінця ХVІ ст. не лише типи облич, візерунки, а й цілі постаті чи групи переносяться в ікону з навколишнього життя [22, с. 49].

Зауважимо, що ХVІІ ст. – це період відокремлення ремесла від землеробства, формування міцного національного ринку, розвитку міста як функціональної одиниці. Україна ХVІІ ст. – це мережа невеликих міст, в яких широкого розвитку набувають численні ярмарки. У цей період найбільшого розвитку досягає народне ремесло [2, с. 23-24].

За підрахунками Л.В. Падалки, зробленими на основі статті 1631 року, «44% місцевого населення було пов'язане з промислами і ремеслами». І це тільки на Полтавщині [2, с. 24]. У ХVІІ ст. сформувалися всі умови для взаємодії місцевої («високої») і сільської («народної») культури завдяки

економічному розвитку України. Посередниками, які сприяли взаємообміну між місцевою і сільською культурою, був широкий соціальний прошарок: середнє козацтво, сільські і місцеві ремісники, учні колегій і шкіл переважно селянського походження, а також «мандрівні» дяки.

В період розквіту народного малярства, селяни виготовляли фарби самотужки. Діапазон кольорів визначався доступними маляру рослинами та землею. Так тривало до XIX століття, поки селяни не почали використовувати штучні фарби. Відтоді розширився і спектр колірної гами [2, с. 163]. За словами мистецтвознавця Марини Юр, від середини XIX – початку XX століття колірна гама будується на широкому діапазоні насичених кольорів при обмеженні щодо використання їх відтінків [8, с. 125].

Колорит хатніх ікон, насиченість палітри, контрастність колірних співвідношень і манера виконання розрізняються залежно від регіонів. Наприклад, колірна гама ікон Київського і Чернігівського Полісся, Подніпров'я (Черкащини) та Буковини переважно теплих відтінків.

Для хатніх ікон Гуцульщини характерний яскравий колорит із використанням п'яти фарб – дві червоні, блакитна, жовта і біла [3, с. 27], – побудований на гармонійному співвідношенні блідо-рожевих, блакитних, вохристо-коричневих, зелених, чорних та білих кольорів (дод. Б. іл. Б1.). Білий колір на окремих іконах домінує й у поєднанні з чорним творить сильний декоративний ефект [4, с. 80-81]. Крім того, білий колір, як найсвітліший у колірній палітрі, відіграє роль тонального акценту і посилює звучання хроматичних барв (яскраво-червоної, жовто-гарячої, синьої, блакитної, ясно- і темно-зеленої) та позолоти [4, с. 69]. Співвідношення червоного, синього, зеленого, білого, жовтого розмежовується графічними лініями чорного і білого кольорів. Лики і руки святих – білі або блідо-рожеві. Колір тла ікони будується на поєднанні яскраво-червоного з темно-синім кольором. Білий колір – характерна ознака ікон, написаних родиною Німчиків із Богородчан. Вони писали тло ікон зазвичай червоним, зеленим кольорами, рідше – синім [3, с. 29].

У гуцульських іконах на склі графічний контур відіграє важливу роль, адже він розмежовує плями локального кольору, надаючи образам динаміки й невимушеності. В іконах переважає пом'якшена лінія (адже лінії-контури наносилися переважно пензлем). Зазвичай контур намальовано тонкою лінією, але іноді, для виділення важливих, значимих деталей – зображення німбів чи основних абрисів, він підсилений насиченою лінією [6, с. 68]. Форма окреслюється темною (чорною) лінією, інтенсивність і пластичність якої залежить від міри акцентування реалій одягу, архітектури, чіткого змалювання рис обличчя. Прямі і хвилясті лінії вільно покладені за формою у різних напрямках. Ритм ліній поживляє локальні колірні площини. Тенденція до умовного трактування складок одягу за допомогою вертикальних (або іншого напрямку) ліній, заштрихованих чи білих площин запозичена з техніки гравюри [6, с. 68]. Ритмічні штрихи складок на одязі святих відрізняє ікони Гуцульщини від аналогічних ікон Румунії, звідки, як гадають дослідники, і поширилася технологія іконопису на склі.

Колорит ікон Івано-Франківщини вирізняється насиченістю кольорів. Ікони мають холодну колірну гаму (дод. В. іл. В1). Лики і руки святих намальовані білим або світло-вохристим кольорами. Чорний колір тла підкреслює образи святих. Пишні квіти навколо сюжетного зображення, намальовані яскравими кольорами, слугують акцентами в іконі, додаючи композиції динаміки. Тло ікони переважно блакитного кольору. Тонкий контур застосовується виключно як засіб для позначення рис обличчя та рук святих.

Для хатніх ікон Львівщини характерна небагата палітра локальних кольорів, що поєднуються в основному у співвідношеннях оливкової зелені, сіро-блакитної, червоної фарб, білих і червоних [4, с. 57]. Тло ікон має колір оливкової зелені, а також буває коричневого чи сіро-блакитного кольорів. У львівських іконах переважають пастельні відтінки (дод.Г. іл. Г1.). Постаті окреслюються чорним контуром, але він не є самоціллю, а вводить із тактовним почуттям міри [4, с. 57]. Тональна інтенсивність і пластичність

контуру залежать від потреби акцентувати важливі елементи композиції, чітко виявити риси обличчя, надати творові ритмічно-декоративного звучання.

Для ікон Поділля характерним є темне тло, переважно зеленого, синього або вохристого кольорів (дод. Б. іл. Б2.). Квіти намальовано червоним, жовтим, білим, зеленим кольорами, листочки – зеленим. Контурів немає, пом'якшені живописні кольори відокремлюють постаті святих від темного тла ікони. Подільські ікони на полотні схожі на гобелени (за пастозністю і колоритом споріднених кольорів).

Хатні ікони південно-східного Полісся вирізняються пом'якшеною пастельною кольоровою гамою, яка побудована на відтінках, переважно зелених (зелено-жовтих, зелено-блакитних), рідше – червоних кольорів. Тло ікон переважно зеленого, зелено-жовтого, рідше зустрічається червоно-коричневого кольорів.

Колорит ікон Буковини здебільшого «мажорний», переважають відкриті, різкі, навіть дисонансні кольори [3, с. 31]. В основному це ікони з теплою колірною гамою (дод. В. іл. В2.) Темний колорит тла контрастує зі світлими і яскравими барвами елементів орнаменту [8, с. 128]. Тло є визначальним і має темно-зелений або синій колір. Подекуди тло забарвлювали світлими вохристими, жовтими відтінками [8, с. 128]. Тіла і обличчя – білі. Елементи декору намальовані жовтим, білим, червоним, рожевим, зеленим, блакитним, чорним кольорами [8, с. 128].

Як і в іконах Гуцульщини, так і в іконах Буковини контур має неабияке значення, адже головна його роль – технологічна. Тонкий, «живий», динамічний контур відокремлює локальні площини кольору, надаючи композиції контрастного звучання, а також посилює насичену лінію, наведену кольором за допомогою пензля для виділення важливих деталей. Контур декору переважно темних відтінків (коричневого, чорного кольорів). Одяг святих завжди облямований жовтим кольором і декорований за допомогою техніки штрихування прямими та хвилястими лініями, що чергуються.

Ікони Київського Полісся вирізняються стриманою колірною гамою, відкритими трав'янисто-зеленими, теракотовими, жовтими відтінками, оживлені білими або чорними локальними плямами [5, с. 136]. Але стриманий колорит, зазвичай, побудований на контрастах (дод. Г. іл. Г2.). Квіти намальовані червоним, пурпуровим, рожевим, оранжевим, жовтим, синім, коричневим, подекуди зеленим кольорами [8, с. 126]. Елементи орнаменту («яблука») – червоним, інколи синім кольорами. Тло ікони переважно темно-брунатної або червоно-брунатної барви. Контури німбів і одяг святих облямовані світлими цяточками. Цей прийом пом'якшує контраст між темним тлом і білим обличчям святого.

Іконам Чернігівського Полісся притаманні більш складні колірні вирішення, яскраві, насичені відтінки: смарагдово-зелений, малиновий, блакитний, синій, яскраво-білий, насичено-рожевий [5, с. 136]. Часто зустрічаються ікони, колорит яких побудовано на поєднанні двох кольорів, зокрема жовтого і блакитного, чорного і жовтого, чорного і пурпурового [5, с. 136].

В іконах Чернігівського Полісся домінують такі кольори: жовтий, потім – червоний, темно-синій, рожевий. Живописна основа ікони – червоне, коричневе, темно-зелене або горіхове тло. Живописна основа сіверської ікони – золоте або вохристе тло. Колористична побудова базується на співвідношенні світлих відтінків елементів орнаменту і темних відтінків тла [8, с. 126]. Орнамент розписаний рожевим і оранжевим [7, с. 226]. Квіти намальовані широкими білими мазками, що надає їм певного об'єму. Колір листків і стебел має світле забарвлення зелених відтінків (вохра світла з жовто-зеленим) [8, с. 126]. Одяг святих облямовано білими і жовтими кольорами, німби обведені білими крапочками. На сіверських іконах тло і одяг – одного кольору, зазвичай золотого. Вся площа ікони, а також одяг святих, декоровано різними за розмірами об'ємними крапочками яскравих кольорів.

Колорит ікон Подніпров'я (Черкащини) будується на гармонійному поєднанні переважно білого, червоно-коричневого, жовтого і зеленого

кольорів. Рідше зустрічається синій. Тло ікони, як правило, коричневого, зеленого, інколи жовтого або синього кольорів. Елементи декору подекуди обведені білим контуром.

Слобожанська ікона має колорит теплих і холодних відтінків, побудований на контрастних тонових співвідношеннях між кольором тла і кольором постаті святого (на темному тлі – світла постать святого, на світлому тлі – темна постать). Тло ікони зазвичай холодних відтінків: сірого, сіро-блакитного, вохристого, зеленого, світло-зеленого, блакитно-зеленого, блакитного, синьо-зеленого, темно-синього, синього кольорів. Також зустрічаються ікони, тло яких написане темно-червоним, червоно-коричневим, світло-коричневим кольорами. Елементи орнаменту намальовані червоним (маковим), рожевим, рідше – жовтим і фіолетовим кольорами [7, с. 226].

Характерною особливістю функціонування народного напрямку в іконописі у XVII-XVIII ст. була відсутність державного контролю з боку православної церкви. Адже з середини XIV – середини XVII ст. Україною почали правити литовці, поляки, тобто католики [2, 28]. Цей соціальний фактор став однією з найважливіших причин розповсюдження народного іконопису.

Як відомо, в XVIII ст. в Україні змінився соціальний стан. Кріпосне право, запроваджене імператрицею Катериною II у 1783 році, призвело до повної залежності селян від поміщиків. Селян позбавили самостійності та свободи пересування. Суспільство розділилося на два соціальних класи: поміщики-феодала і селяни-кріпаки.

Звичайно, це неодмінно позначилося на тогочасному народному іконописі. Це найбільш помітно, коли досліджуєш ікони окремих регіонів.

Так, наприклад, наприкінці XVIII ст. вже менш помітними стають взаємовпливи різних іконописних шкіл, зокрема західноєвропейських, як це було в XVI столітті. Слабшає мобільність пересування й обмін майстерністю, натомість з'являються мануфактурне й фабричне виробництво. Зрозуміло, чому у різних регіонах України саме з кінця XVIII – середини XIX ст. з'являється так

багато однакових ікон зі схожими іконографічними сюжетами, художнім трактуванням і повсюдним вшановуванням певних святих.

Після відміни в 1861 року кріпацтва внутрішнє піднесення народу почало зростати. Селяни почали будувати нове житло з розширеними вікнами, аби оселі краще освітлювалися. Як відомо, до цього вікна були маленькими, й заможні люди закривали віконні отвори пластинками слюди, а бідні – використовували бичачий міхур і промашений папір або тканину. Тому навіть у XVIII ст. засклені вікна мали дрібну перегородку. Згодом винайшли «лужний» спосіб виготовлення листового скла, і тільки на початку XX ст. у промисловість був упроваджений механізований спосіб отримання листового скла, яке, завдяки «лужному» способу виробництва, стало доступним для населення. Селяни почали масово використовувати його для оздоблення своїх осель. Щоб передати внутрішню радість, вони прагнули орнаментувати хату світлими і яскравими кольорами. Не випадково в середині XIX ст. на теренах переважно Західної України поширюється ікона на склі. Як зазначає Василь Откович, у XIX ст. живопис на склі став майже пріоритетним видом образотворчого мистецтва [23, с. 432].

Крім ікон, неабиякого розповсюдження набула народна гравюра. Найдавніші народні дереворізи були створені в середині XVII ст., зокрема у Львівській братській та Києво-Печерській друкарнях. У кінці XIX ст. дереворіз став найбільш прийнятним у середовищі народних майстрів, не витримавши конкуренції з іншими графічними техніками [24, с. 173-174]. З 1870 року на іконному ринку почали з'являтися яскраві хромолітографіровані паперові ікони (— надруковані плоским друком декількома фарбами, при якому друкарською формою слугує поверхня каменя), наклеєні на дошки [25].

Привозні олеографічні образи святих поширюються в Україні в кінці XIX ст., фотокартки із релігійними мотивами – на початку XX століття. В хатніх іконах знову відчувається західноєвропейський вплив.

Усі ці нові графічні техніки давали змогу робити багато відбитків. Ціна їх була доступною навіть для незаможних селян. Беручи іконографію народної гравюри за взірець, малярі писали ікони на дошці.

Окрім хатньої ікони, неабиякого розквіту набула ікона дорожня, яка відрізнялася від першої невеличким розміром. Також були розповсюджені ікони процесійні, які походять із західних регіонів України. Звичайно, всі ці ікони належать до різних типологічних груп, що дає підстави розглядати кожную з них окремо, визначаючи як іконографічні, так і художні особливості. Можемо припустити, що розвиток різних типологічних груп ікон взаємозбагачував їх.

Безумовно, на формування хатньої ікони вплинуло й таке явище, як народна картина, котра тяжіла до фольклорно-національних мотивів і подитячому наївно трактувала образи. Народна картина XVIII-XX ст. була тісно пов'язана з іконописом і, в результаті, хатня ікона майже відійшла від іконографічної і художньої трактовки ікони і наблизилася до народної картини. Про це свідчить і той факт, що у XX ст. образи містилися вже не лише на покуті, а й розвішувалися на стінах як народні картини.

За словами кандидата мистецтвознавства Любові Попової, значну роль у процесі формування народного іконопису XIX ст. відігравав період з XVII по першу половину XVIII ст., коли в Україні почала формуватися культура міста. Вона зазначає, що саме в цьому періоді приховано витoki ряду специфічних особливостей народного іконопису, зокрема його зв'язок із бароковим мистецтвом [2, с. 30]. На думку Любові Попової, було набагато більше, ніж прийнято вважати, чинників, які посприяли виникненню народної, а згодом і хатньої ікони. На думку реципієнта, чинників, які посприяли виникненню народної, а згодом і хатньої ікони було набагато більше [36, с. 22].

Насамперед треба взяти до уваги, що народний іконопис розвивався одночасно в багатьох країнах Східної Європи. Зрозуміло, це мистецьке явище поширювалося за умов соціальних і економічних зрушень, завдяки тому, що між країнами відбувався взаємообмін культурними надбаннями, технологією виготовлення і написання ікон тощо. Для України важливими були:

геополітична ситуація XIV-XVII ст. та відсутність адміністративного контролю, що сприяло поширенню народного іконопису по всій території країни.

Щодо виникнення та поширення феномену українського народного іконопису, зокрема хатньої ікони, маємо три гіпотези.

Перша гіпотеза появи хатньої ікони

Популярність станкової гравюри слугувала багатим джерелом сюжетів та іконографічних схем для майстрів народного іконописання, і тому народна ікона ставала дедалі поширенішим явищем.

Починаючи з XVII ст. посилюється вплив книжкової гравюри на іконопис через книжки, які потрапляли до церков шляхом фундації [1, с. 28]. Народні іконописці орієнтуються вже на нові іконографічні сюжети.

Про існування друкованих на папері ікон знаємо з літературної згадки 1644 року, де оповідується, що в одній із церков монастиря в Новогрудку були паперові образи. Подібні аркушеві образи «за шклом» виявлені на Берестейщині [24, с. 26].

Є також свідчення сирійського мандрівника Павла Алеппського, котрий супроводжував патріарха Макарія. Під час відвідин у 1654 році Києво-Печерської лаври вони бачили, що поруч із книгами друкували й рисунки на великих аркушах. Це переважно були зображення краєвидів, образи святих тощо. Цікаво й те, що сам патріарх Макарій замовив велику кількість відпусних грамот, виконаних у техніці дереворізу із зображенням апостола Павла: великі – для вельмож, середні – для народу, маленькі – для жінок [24, с. 27]. Із цього факту стає зрозумілим, чому хатні народні ікони були зазвичай невеликі за розмірами. Безумовно, народні майстри згодом переосмислювали канонічні сюжети, орієнтуючись на образи популярних святих – це було зрозуміліше простим людям, адже переосмислені сюжети переважно опиралися на українські традиції.

Друга причина появи хатньої ікони в кінці XVIII століття.

Панські помешкання і замки, поряд з якими зазвичай будувалися каплиці, викликали в селян прагнення мати у власних хатах своєрідний домашній іконостас.

Із різних джерел маємо інформацію щодо осель заможних українців – замків, фортець, оборонних споруд. Імовірно, селяни-кріпаки бачили, що в панських оселях є окремі кімнати-божниці або навіть невеличкі каплички. Бажання мати богів і у власній хаті стало причиною появи ікон і у селян. Слід відзначити, що вельможі мали здебільшого ікони, написані професійними іконописцями, а селяни у своїх світлицях – ікони аматорські.

Козацька старшина й настоятелі церков були основними замовниками ікон, адже мали для цього гроші. Наприклад, у головній світлиці гетьмана Апостола в Глухові на головній стіні висіла ікона розп'ятого Христа, в кутах – євангелісти [26, с. 106]. У Бережанському замку, що належав гетьману Миколаю Синявському, у бібліотеці висів образ Христа та святого Миколая «руської» роботи. В другому, верхньому покої, згадуються «картини італійські» із зображенням Івана Хрестителя та вигнання Христом торговців із храму. Крім цих, вивішувалися також великі образи Трійці, «Непорочного зачаття», святого Себастьяна, святого Миколая, ікона «Відречення апостола Петра» [27, с. 86]. Ікони, картини та інші художні твори були не лише в магнатських замках Західної України, а й у заможних міщан. Близько 40 картин залишилося після смерті львівського художника Станіслава Строїнського. Серед них налічувалося 11 образів Христа і Богородиці та різних святих, 5 біблійних сцен тощо [27, с. 88]. Ікони були також і серед домашнього майна гетьманів Самойловича, Палія, Сулими та інших. Але, на противагу шляхетсько-магнатським взірцям, старшинський побут вирізнявся скромністю [27, с. 89].

Підбиваючи підсумки на основі наведених фактів щодо походження і формування хатньої ікони, можемо зробити висновок, що українські народні ікони кінця XVIII-XX ст. – це самобутнє явище української культури. За технікою написання і символікою, притаманною лише українському фольклору, вітчизняні хатні ікони неможливо сплутати з іконами інших народів

православного і католицького віросповідань. Вони народжувалися в серцях наших пращурів, які через іконопис несли вічні ідеї духовності й традиції роду.

Формування хатньої ікони було поступовим, доки не переросло в загальноукраїнський феномен. Незважаючи на прийняття християнства, язичницькі вірування залишалися у світогляді селян, які жили за циклами природи. Поганські боги перейшли в християнство, змінивши лише свої назви, а не функції. Майстри намагалися зобразити на хатніх іконах якомога більше «святих»-посередників, адже вважали, що Христа не слід турбувати дрібницями.

Третя причина — апокрифи як джерело для написання сюжетів народної ікони.

Народні ікономалярі насамперед керуються Святим Письмом, але в основному — апокрифічною літературою та друкованою продукцією, яка містить західноєвропейське трактування іконописних схем. У цьому підрозділі увагу приділено саме апокрифам як основним джерелам сюжетів хатньої ікони.

Переосмислюючи апокрифи, народні малярі втілювали в іконах своє бачення й розуміння подій Святого Письма, однак не настільки зрозумілого, як апокрифи. Це можна пояснити тим, що Святе Письмо написане символічною мовою і для того, аби розуміти його не буквально, а в духовно-містичному аспекті, треба мати глибокі богословські знання. Перевагою апокрифів було те, що увага в них зосереджувалася переважно на сюжетній основі.

Селяни намагалися поповнити релігійні знання тими періодами життя Ісуса Христа, Богородиці та інших святих, які були їм невідомі із Євангелія. Насамперед, вони користувалися «Євангелієм дитинства Христа», «Євангелієм Никодима» та «Євангелієм від Якова».

Традиційні фольклорні мотиви апокрифів відтворювали побут і вірування селян. У них йшлося про річні цикли, давалися поради, коли краще саджати, сіяти, збирати врожай або коли і як дотримуватися обрядів. Звичайно, такі апокрифи не могли залишитися поза увагою селян, життя яких було тісно пов'язане із землею.

Апокрифи були схожими на міфи, адже в них завжди перебільшувався справжній смисл біблійних сюжетів і це споріднювало їх із язичницькими віруваннями.

Апокрифи, які втілили неповторну уяву й фантазію релігійного епосу, надихали народних малярів на створення ікон, у яких поєднано християнські народні перекази й нашарування архаїчних традицій та обрядів.

Ікони, написані за апокрифічними переказами, заборонялися церквою. У 1766 році про заборону таких ікон вийшло спеціальне розпорядження. Але це не позначилося на іконописі віддалених периферійних сіл, де народні малярі продовжували писати ікони, по-своєму трактуючи строгі канони церкви.

Отже, український народний іконопис формувався упродовж багатьох століть, об'єднуючи дохристиянські й християнські вірування. Події з життя святих, які переповідалися в апокрифічних джерелах, надихали народних майстрів. Беручи з апокрифів символічні елементи й сюжети, а з власного життя – традиції, звичаї та обряди, селяни змальовували ікони, які вражають самобутністю, щирою вірою й любов'ю до рідної землі.

РОЗДІЛ 2. ВІДНОВЛЕННЯ ПОЛОТНЯНОЇ ОСНОВИ У РЕСТАВРАЦІЙНІЙ ПРАКТИЦІ

2.1. Види полотняних основ

Малярство на тканині отримало поширення набагато пізніше, ніж на дереві. Але перш ніж зайняти самостійне місце в якості основи, тканина протягом кількох століть відігравала допоміжну роль у живописі на дошках. Вже в епоху середньовіччя попередньо проклеєну дошку покривали шкірою або пергаментом, та все частіше просоченим клеєм полотном, що збільшує міцність основи й її зчеплення з ґрунтом. Полотно (як правило лляне та рідше пенькове, з волокон конопель) у різних художніх школах використовували по-різному. На Русі полотно — паволоку — наклеювали на лицьову сторону дошки (на двосторонніх іконах іноді з двох сторін), в Італії полотно закривало зазвичай тільки лицьову поверхню (іноді й зворотню), в Іспанії його наклеювали на обидві сторони, а в Німеччині лише на зворотню. У ранні періоди полотно (або пергамент) покривали основу повністю, а пізніше тільки стики дощок, края біля торців та інші слабкі місця.

Як самостійну основу під живопис полотно починають регулярно використовувати в XV столітті в Італії. Давньоруські майстри стали користуватися основами з полотна лише в XVII столітті, в так званому парсунному (викривлене від лат. *persona* — особа) живописі, тобто портретному. Однак російські іконописці знали й інший прийом живопису на полотні, відомий ще в XV столітті, — виконання невеликих іконок (таблеток) на щільно залевкаєному з двох сторін одному або двох шарах склеєного полотна. Разом з тим функціонально така основа не відрізняється від дерев'яної, оскільки залишається абсолютно жорсткою.

До XIX століття використовували лляне полотно і рідше — прядив'яне. Лише в окремих випадках застосовували шовк. У XIX столітті в зв'язку зі зниженням вимог до ремісничо-технологічної сторони живопису стали застосовувати тканину з бавовни, джуту, вовни.

Незважаючи на невелику різноманітність матеріалу, основи з тканини володіють деякими характерними особливостями, що дозволяють намітити, хоча і приблизно, через відсутність повних даних, схему їх застосування.

До кінця XVI століття в Європі переважало тонке лляне полотно полотняного переплетення. У той же час в Венеції в XV-XVI століттях писали на грубому прядивному полотні, головним чином, саржевого переплетення.

В кінці XVI-XVII століттях в Італії широко використовують більш грубе полотно рідкісного полотняного переплетення (на такому полотні виконані й набагато старіші копії картин XVI-XVII століть). В Іспанії в цей час віддавали перевагу щільним саржевим полотнам, а у Франції XVII століття шикоро використовувались прядив'яні та лляні полотна полотняного переплетення, але зустрічаються й саржеві з малюнком «ялинка». Голландці обирали, як правило, тонкі полотна полотняного переплетення, а у Фландрії зустрічаються саржеві полотна.

Полотна, про які йшла мова, були виткані на ручних ткацьких верстатах. У 1786 році в Англії був винайдений перший механічний ткацький верстат, а в 1805 році у Франції — верстат для візерункової тканини. Таким чином, з кінця XVIII століття в живописі нарівні з ручним стало застосовуватися полотно машинного вироблення, що відрізняється більшою рівномірністю переплетення і значною щільністю. У XVIII столітті вперше з'являються спеціальні полотна, заґрунтовані на мануфактурах.

У XIX столітті в Європі набули поширення полотна з тонкої, дуже рівномірної пряжі. У той же час властива деяким майстрам неприязнь до таких полотен змушує їх працювати на грубих полотнах гіршої якості, а також на полотнах з джуту.

Російські живописці першої половини XVIII століття вживали частіше тонкі та рідше грубі полотна. У середині та другій половині століття різноманітність полотен збільшується: застосовуються привізне полотно, полотно, що вироблялось на вітчизняних мануфактурах, домоткане полотно. Для другої половини століття характерні лляне полотно полотняного

переплетення, тонкий дрібнозернистий, що використовувався для картин невеликого формату, та саржеве грубозернисте полотно (зернистість полотна визначається товщиною нитки).

Великою різноманітністю відрізняються домоткані полотна візерункового переплетення, з кольоровими смугами тощо. Російські портретисти XVIII — першої половини XIX століття зазвичай писали на лляних середньозернистих полотнах полотняного переплетення ручної виробки. У XIX столітті частіше, ніж у попередньому сторіччі, пишуть на щільному дрібнозернистому полотні та спочатку у вигляді виключення, а до кінця століття частіше — на саржевому полотні. До кінця століття у вжиток увійшли дуже грубі полотна, що використовуються для великоформатних картин. Великого значення набуває в цей час застосування готового ґрунтованого полотна, особливо для картин великого розміру. Таке полотно ввозили в Росію з-за кордону і продавали тут на підрамниках або в рулонах.

Так як проклеєне та навіть заґрунтоване полотно залишалось значною мірою еластичним та незручним для подальшої роботи, йому необхідно було надати відому жорсткість. Тому з перших дослідів застосування ткані основи її використовували у комбінації з деревом. Спочатку полотно розтягували нитками на дерев'яній рамі або прибивали з лицевої сторони на тимчасові, так звані робочі, підрамники. Потім полотно стали натягувати, прибиваючи його загнуті края дерев'яними або залізними кованими цвяхами на постійні підрамники. У другій половині XIX століття з'являються цвяхи, виготовлені машинним способом, в XX столітті з'явилися мідні лужені залізні оцинковані цвяхи, що менше руйнували полотно.

Довгий час підрамники залишалися глухими (нерухомими), збиті цвяхами або скріпленими шипами.

В середині XVIII століття з'явилися рухливі підрамники на кілках. Однак в XIX столітті художники знову повернулися до примітивних, грубо збитих рам.

2.2. Основні види пошкодження полотна, причини їх виникнення

Переважає більшість художніх скарбів, пам'яток історії, культури та мистецтва у нашій країні зосереджена у численних музеях різного профілю. Музеї за своїми функціями є тими установами, які здійснюють збирання, показ і вивчення колекцій. Особливе місце в музейній роботі займають питання зберігання. Де б не перебував експонат - в сховищі або в експозиції, на тимчасовій виставці або на шляху прямування до неї,— скрізь необхідне створення умов, що гарантують його збереження.

Дуже часто музейні працівники занадто вузько розуміють завдання, пов'язані із зберіганням: надійний захист експонатів від розкрадань і механічних пошкоджень, необхідне для цього обладнання та засоби. Однак поняття «музейне зберігання», чи «консервація», включає в себе більш широкий сенс. В. Е. Грабар визначав консервацію як сукупність спеціальних заходів, спрямованих на покращення умов, в яких знаходяться музейні колекції, як вміння створювати, виходячи з фізико-хімічних і технологічних особливостей кожного матеріалу, такі умови, які забезпечили б довготривале збереження музейних цінностей [42, с. 50]. Процес природного старіння експонатів завжди має місце, так як речовини органічного походження, що входять до складу олійного та темперного живопису, схильні до поступових змін [29]. Зупинити цей процес можна, але можна його уповільнити, звести до мінімуму, для цього необхідно створити нормальні умови зберігання.

Музейні предмети повинні постійно перебувати під наглядом зберігачів і реставраторів, які відповідають за їх збереження. Неослабне спостереження за експонатами, фіксація всіх змін, що відбуваються з ними, встановлення причин поганого стану та їх усунення, повинні стати повсякденною турботою музейного зберігача та реставратора. Недотримання заходів загального режиму зберігання може здійснити настільки негативний вплив на експонати, що після цього не допоможуть і реставраційні заходи. Музейний хранитель і реставратор повинні володіти достатніми знаннями в галузі фізичних і хімічних властивостей матеріалів, з яких складаються експонати, що ними зберігаються,

знати умови, прийнятні для їх нормального існування, вивчити причини їх руйнування та вести в цьому напрямку всю організаційну роботу в музеї [28].

Збереження картин визначається властивостями матеріалів, з яких вони складаються, та навколишнім середовищем. Тому проблема «музейного клімату», середовища, в якому знаходяться предмети, є головною в справі зберігання.

Поняття «музейний клімат» включає температуру в приміщенні, відносну вологість повітря, чистоту атмосфери, освітлення [22, с. 56]. Правильне поєднання цих компонентів створює той оптимальний режим, який необхідний для нормального життя художніх творів в умовах музейної експозиції та в сховищі. На збереження музейних експонатів, в тому числі на твори станкового олійного живопису, здійснюють згубний вплив не тільки надмірно висока або низька температура та відносна вологість повітря, але і їх добові та сезонні коливання, надмірно сильна освітленість або, навпаки, відсутність світла, забруднене повітря, різні мікроорганізми, комахи.

Основними факторами, що впливають на збереження основи живопису, є температура та вологість повітря.

Вологість повітря характеризується різними величинами. У музейній практиці важливі дві з них: абсолютна і відносна. Абсолютна вологість повітря — це вага водяної пари в грамах на 1 кубічний метр повітря. Однак, в залежності від температури, при одній і тій же абсолютній вологості, повітря може бути сухе або вологе. Руйнівна сила вологості вимірюється не за абсолютною кількістю води, що міститься в певному обсязі повітря, а за відносною вологістю повітря [28].

При підвищеній відносній вологості (більше 70-75%) полотно виходить зі стану нормальної натягнутості. Тривале перебування в такій атмосфері може призвести до тління полотна, набухання клею, що міститься в ґрунті, до утворення цвіль, чи загнивання клею [28]. Часто цвіль, що утворилася в ґрунті, проникає крізь тріщини в живописний шар і стає помітною на лицьовій стороні картини. Клей втрачає свою силу, зв'язок між ґрунтом й основою порушується

та з'являються відшарування живописного шару. Підвищена відносна вологість шкідлива й для дубльованих полотен. Між полотнами утворюються бульбашки, що призводять зрештою до суцільного відставання підклеєного полотна. Надлишкова вологість викликає викривлення та деформацію полотняної основи живопису, розм'якшення ґрунту, відставання ґрунту та живопису від основи.

Висока температура (25-30 °С) і сухість повітря (відносна вологість нижче 50%) приводять до пересихання волокон полотна, чому полотно стає менш еластичне і менш міцне. Ґрунт робиться крихким і ламким. Злами його передаються живописному шару [18].

Однією з найважливіших умов для найкращого зберігання експонатів є стабільність середовища. Особливо небезпечні коливання температури та відносної вологості повітря у приміщенні для збереження. Якщо температура і відносна вологість у приміщенні постійні, то в експонатах встановлюється стабільний рівень вологості. Якщо ж ця рівновага порушується, твір починає поглинати або віддавати вологу. Починається рух основи, що приводить до руйнування живопису. Чим більші та частіші ці коливання, тим швидше руйнується полотно.

Залежно від цих коливань, полотно то сильно натягується на підрамник, то обвисає, що веде до його швидкого старіння. Целюлоза, що міститься в полотні, поглинаючи з водою кисень, окислюється, тканина темнішає, втрачає еластичність, стає крихкою та, руйнуючись, втрачає здатність утримувати живописний шар [18].

Норми температури та відносної вологості повітря, що забезпечують якісне збереження олійного та темперного живопису, складені на основі вивчення явищ, що супроводжують висихання гігроскопічних матеріалів разом з малою відносною вологістю повітря та високою температурою, а також на підставі вивчення умов розвитку мікроорганізмів, яким особливо сприяє підвищена температура та висока відносна вологість повітря.

Сприятливим для зберігання олійного та темперного живопису визнаний рівень відносної вологості 50-60% при температурі 17-19 °С [28].

Збережувачі та реставратори завжди повинні знати стан відносної вологості в будь-якому приміщенні й уявляти собі ту небезпеку, яка виникає в разі, якщо відносна вологість перевищить ці норми або виявиться нижче [28].

Причини виникнення провисання полотна.

Провисання полотна — досить поширене явище. Його можуть викликати коливання температурно-вологісного режиму, дефекти підрамника та нерівномірне натягнення полотна, а також тривале похиле, а тим більше тривале горизонтальне положення картини. Причиною стійкого провисання може стати жорстке з'єднання кутів підрамника, коли немає можливості регулювати силу натягу полотна.

Механічні пошкодження полотна.

Найбільш схильні до механічних пошкоджень картини на полотні. Від поштовхів, грубих дотиків, ударів по полотну або фарбового шару, на картині залишаються вм'ятини, продавлення, іноді можуть утворитися розриви полотна.

У більшості випадків це різні форми витягнутості окремих ділянок полотна у вигляді видавленого лицьового або зворотного боку або у вигляді накладання чи руйнування кромки [43]. Зустрічаються також пробоїни, проколи, прориви різної форми, порізи та втрати полотна. Прориви можуть бути без розбіжності країв, але в більшості випадків краї розходяться через надмірний натяг полотна. Нитки на краях прориву здебільшого розкуйовджуються й обсипаються. Іноді зустрічаються картини, краї яких зрізані або загнуті з метою підгонки до невідповідної рами. До механічних пошкоджень полотна також відносяться зім'ятість і злами. Зім'ятість зустрічається, як правило, на кутах і кромках. Злами можуть бути в будь-якому місці. Обидва види пошкоджень виникають при згинанні або затримці полотна, що не було натягнуте на підрамник. Відбиток внутрішніх ребер планок підрамника на полотні спостерігається, якщо у підрамника відсутні скоси, від притиснення картини до підрамника при порушенні умов зберігання.

Деформація швів. На зшивних полотнах шов з часом дає усадку.

Стан збереження експонатів необхідно точно та докладно фіксувати у різного роду документації. У тому випадку, якщо мова йде про експонат що прибув до музею, першими документами, де фіксується стан і пошкодження предмета, є акт надходження та книга надходження [28]. Більш докладний та детальний опис збереження заноситься в інвентарну картку й інвентарну книгу в графу «збереження».

Опис збереження картини має робитися зберігачем разом з реставратором [18]. Реставратор зобов'язаний регулярно проводити огляд творів, що знаходяться в експозиціях. Періодичність таких оглядів визначається умовами зберігання в кожному музеї, але проводяться вони не рідше одного разу на місяць. У музеї повинен бути заведений спеціальний журнал, в якому фіксуються всі зміни стану експонатів із зазначенням дати огляду та причин, що призвели до порушення збереження. Такі ж журнали необхідно мати і для реєстрації огляду експонатів, що зберігаються в запасниках.

2.3. Відновлення цілісності полотняної крупнозернистої основи на прикладі народної ікони з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника

Види проривів як за розмірами, так і за формою, бувають найрізноманітнішими, починаючи від проколів цвяхом і закінчуючи проривами будь-якої величини. Прориви круглі за формою зустрічаються рідко, зазвичай полотно рветься у напрямку ниток, тому прориви бувають прямі, незграбні, уступами (в формі сходинок або зигзагоподібні).

У тонких полотен прориви утворюються частіше, ніж у товстих, у крупнозернистих — рідше, натомість останні важче виправити. Справа в тому, що міцне полотно, перш ніж лопнути (якщо воно не згнило), чинить опір сильніше, попередньо воно до межі витягується та вже потім рветься. Тому навколо наскрізного розриву утворюються викривлення, сильні опуклості або увігнутості полотна, в більшості випадків порушується ґрунт і фарбовий шар, іноді утворюються осипи.

Варто зазначити, що давність прориву, що не реставрувався, виявляється, має значення. Прямий прорив з краями (бортами), що сходяться, через певний час під дією сили натягу полотна картини приймає немов би форму човна та його краї не сходяться. Реставрувати такий прорив важче звичайного, особливо якщо він виявляється в якомусь важливому місці картини. Тому при будь-яких проривах реставрацію відкладати не слід. Нехай навіть прорив на перший погляд не викликає хвилювань щодо легкості його реставрації, все ж потрібно взяти усіх можливих заходів. Якщо немає можливості зробити справжню реставрацію, потрібно намагатись поєднати борти розриву та наклеїти на нього з лицьового боку папір. Це певною мірою захистить від подальших осипів фарби та ґрунту і від розтягування бортів розриву.

Для зовсім маленьких проривів, проколів є кращий метод заклеювання. Прийом полягає в наступному. Картину потрібно покласти лицьовою стороною вгору, кінці ниток полотна по краях розриву треба розкрутити та розтріпати за допомогою будь-якого гострого предмета (голка, шило, кінчик скальпеля)

волоконця, що утворилися, та з'єднати їх наскільки можливо, переплітаючи між собою. Після цього, місце прориву та прилеглі до нього здорові ділянки полотна, на 2-3 сантиметри навколо, намазують риб'ячим клеєм і заклеюють цигарковим папером. Коли клей стане підсихати, через прокладку з щільного паперу пропрасовують це місце праскою. Остиглу праску можна потім залишити, як прес, до повного висихання клею, що сприяє вирівнюванню пошкоджених ділянок полотна, які майже завжди супроводжують розрив. Оскільки клей може просочитися наскрізь та «прихопити» частину полотна, то до мармурової плити або іншої робочої поверхні, доцільно картину зрушувати з місця та залишати до повного висихання, тільки переконавшись, що вона не приклеїться до підкладки. Після остаточного висихання (на другий день) картину перевертають і при необхідності акуратно подшпакльовують місце прориву для вирівнювання поглиблення, що залишилось.

Іноді в якості клейкої речовини, що є одночасно і мастикою, застосовується смолка (дамарова мастика, каніфоль) [2, с.160]. У цих випадках діють трохи інакше. Коли волоконця прориву розпатлані та переплетені між собою, місце прориву через папір пропрасовують для виправлення пошкоджених ділянок. Після цього на переплетені волоконця кладуть шматочок смоли, до нього торкаються кінчиком теплої праски, намагаючись не торкатися самої фарби. Шматочок плавиться, смолка проходить в волокна та скріплює їх. Уміло використана смолка може одночасно служити і ґрунтом для подальшої заправки фарбами. Завдяки миттєвому затвердінню смоли, цей спосіб є найшвидшим. Для картин він не є небезпечним, так як смола згодом легко видаляється. Однак, з огляду на велику еластичність риб'ячого клею, рекомендується дотримуватися першого способу [43].

Техніка закладення прориву латками полягає насамперед у попередній підготовці матеріалу для латок. Матеріал для них повинен готуватись реставратором заздалегідь і перебувати в запасі, тому що не завжди вдасться відразу підібрати потрібний.

При передублюванні картин зазвичай видаляють старе підклеєне друге полотно та замінюють новим. Старе, зняте полотно є прекрасним матеріалом для латок. Така вказівка здійснюється не тому, що на цю справу шкода витратити нове полотно, а тому, що для цієї мети нове полотно виявиться гіршим. Воно може стягти місце, на яке буде наклеєне, а старе полотно, вже проклеєне і роками перебувало при картині в різних умовах, та вже пристосувалося «до своєї ролі». Воно стабілізувалося у своєму становищі, «омертвіло» і втратило здатність до швидких реакцій [43]. Важко дати наукове пояснення цьому, але практика показала, що латочки, зроблені з такого холста, незрівнянно краще. Якщо такого полотна не знайдеться, можна застосувати й інше полотно, але тільки не зовсім нове, а те яке було терте. При вживанні нового полотна бажано прокип'ятити його у воді, знежирити, виварити фабричні проклейки, просушити та розгладити.

Оскільки товщина латки повинна відповідати товщині полотна картини, рекомендується мати декілька видів латочного матеріалу - товстий, середній і тонкий. Не можна, наприклад, на тонке полотно картини наклеювати латку з товстого полотна, і навпаки. У першому випадку латка може стягнути полотно, що призведе до пошкоджень, у другому – латка не зможе рівно, довго й міцно втримувати розірвані частини картини.

Шматки полотна, які призначаються для латок, розтягують на підрамнику, зміцнюючи краї цвяхами, щоб полотно не згорнулося, і проклеюють два рази риб'ячим клеєм, розведеним навпіл з медом. У результаті повинна вийти глянсувата поверхня з міцним відлипом. Велика кількість меду використовують в даному випадку для того, щоб латка не пересихала (не стягувала б полотно картини), була б еластичною та не вимагала б великого підігрівання при наклеюванні.

На разі я використала для проклеювання желатиновий клей. Розводила 10% желатин, додала меду по сухій масі клею, та антисептик. Наносила декілька раз, для закриття всіх отворів, та перевіряла на просвіт.

Картину кладуть лицьовою стороною вгору на рівну поверхню — дерев'яну або мармурову, розправляють борти розриву до збігу виїмок і виступів (зубців) і волоконця ниток укладають по можливості у переплетення. При еластичному полотні та ґрунті картини таке вирівнювання бортів вдається легко.

Але якщо борти розриву сильно загнулася і при жорсткому полотні та ґрунті «застарі», то вони важко піддаються вирівнюванню руками. При розправленні вони пружиняють і прагнуть набути попереднє положення. Для успіху роботи необхідно, щоб вони перед заклеюванням папером лежали рівно; тому трохи зволоживши полотно водою, на борти кладуть прес: холодну праску, шматок мармурової плити або товсте скло з поставленим на нього вантажем. Коли борти розправляться, прорив ґрунтовно заклеюється цигарковим папером. Оскільки клей може пройти в полотно і знову покоробити його, на заклеєне місце (з паперовою прокладкою) знову кладуть прес. Його не знімають до повного висихання клею, показником чого слугуватиме той же цигарковий папір, який повинен побіліти [18]. У будь-якому випадку, краще перетримати прес, ніж зняти його зарано. Далі картину перевертають та приступають до очищення полотна.

Зворотний бік картини часто буває запилений, а пил глибоко проникає у волокна. Зустрічаються полотна, змащені якимось розчином або промаслені. Для того, щоб латка міцно приклеїлася, місце для неї повинно бути добре розчищено. Ножем зішкрібають нашарування бруду, їм же видаляють і нерівності: вузлики, згустки клею тощо. Коли місце підготовлене, потрібно вирізати латку за формою розриву з підготовленого проклеєного полотна. Розмір її не повинен бути занадто великим, досить якщо латка буде заходити на здорову ділянку полотна не більше ніж на 2-3 сантиметри, за винятком особливих випадків.

Сам процес наклейки латки нескладний, але надзвичайно важливо, щоб він був зроблений з дотриманням однієї обставини, яка визначає якість роботи. Треба твердо засвоїти, що намазувати місце, на яке ляже латка, не можна.

Намазують латку один раз тим самим клеєм, яким вона була попередньо проклеєна, далі дають клею дещо просохнути, накладають на місце та пропрасовують праскою. Прасувати треба, уникаючи тиску на краї латки. Приклеєна таким способом латка не покоробить основного полотна та не з'явиться на лицьовій стороні живопису. Полотно картини вбере частину клею, достатню для того, щоб латка приклеїлася, та, в той же час, це не поведе до покоробленості, яка неминуча при намазуванні самого полотна. Крім всіх цих знань, велике значення має майстерність працюючого. Приклеєну латку іноді теж доводиться потримати під невеликим пресом (холодною праскою), але за обов'язкової умови, що живопис буде лежати на абсолютно рівній і твердій площині (мармурова плита). В іншому випадку (м'яка основа) під дією преса латка може з'явитись з лицьового боку. Після того як латка міцно пристане, тобто після висихання клею, картину перевертають знову лицьовою стороною вгору та видаляють, зазвичай, папір і клей [43].

Вище було зазначено, що від часу та натягу, яке відчуває полотно на підрамнику, борти розривів можуть розійтися і що при ремонті застарілого прориву часто буває важко зблизити їх. Зустрічаються і явища, зворотні до цього, коли при прориві полотно сильно витягується, і при спробі поєднати борти виявляються надлишки полотна. Один борт прориву не пристає до другого, а лягає на нього. Обрізати надлишки не можна, потрібно «посадити» полотно, що витягнулось [24].

Можна також спостерігати випадок, коли на полотні при закладенні прориву відсутній шматок полотна площею від 5 до 15 сантиметрів, який за якихось обставин був вирваний, пробитий, пропалений, й, отже, відсутній зовсім. У разі, якщо можлива місцева реставрація, без дублювання полотна (що залежить від розміру картини, міцності полотна тощо), роблять наступне: після того як прорив заклеєний цигарковим папером і картина перевернута лицьовою стороною вниз для очищення зворотньої сторони полотна, беруть уживане полотно для латок і вирізають, зробивши попередньо викрійку з паперу шматочка, що за формою збігається з втраченим. Для цього, поклавши папір на

прорив, потрібно провести по ньому ребром кисті руки або пальцем. Папір «обігнеться» по бортам втраченого місця, і позначиться контур прориву, за яким можна потім вирізати потрібну викрійку. Порожнина втраченої ділянки при зазначеному положенні картини легко змащується клеєм в такій спосіб, щоб він міг прихопити новий шматок, що вставляється. Вирізаний шматок полотна вставляють в прорив і кладуть під прес до висихання клею. При тому ж положенні картини можна трохи скошлатити волокна ниток вклеєного шматка полотна та волоконця країв втраченого місця. Це, однак, не завжди можна зробити, так як краї полотна часто бувають просякнуті клеєм. Якщо це вдасться, то зв'язок латки з полотном картини буде міцніше. Якщо ж це зробити нелегко, особливо намагатися не варто [24].

Накладання латки залишається обов'язковим, так як вклейка, при видаленні паперу, не може триматися міцно. Латку накладають так само, як це було пояснено вище, можна тільки припустити легке проклеювання самої вставки. Видаляти папір і клей з лицьового боку картини потрібно якомога швидше і з найменшою кількістю вологи, так як остання шкодить вклейці.

З огляду на необхідність застосування заздалегідь виготовлених матеріалів в області реставрації та консервації художніх творів, де часто доводиться вдаватися до всілякого заклеювання тимчасового або постійного характеру, було б бажано поставити перед вітчизняними хіміками проблему спеціальних реставраційних клеїв, еластичних, водотривких та таких, що довго не висихають. Проклесна такою речовиною тканина може бути вельми зручна для заклеювання невеликих проривів і при інших реставраційних роботах. Вирішення цієї проблеми надзвичайно збагатить асортимент матеріалів реставратора.

Коли у картини занепали кромки і є можливість їх зміцнити новими (без такого капітального ремонту, як дублювання), то підклеюють або, як кажуть, «підводять» додаткові крайки. Вони можуть бути частковими та повними. Часткові підклеювання робляться тільки в тих місцях, де найбільше обтріпались старі кромки, наприклад в кутах, в середині, в одному або

декількох місцях картини. При повній або суцільній підклейці підводять кромки по всій довжині однієї, двох, трьох або всіх чотирьох сторін картини.

Для підклеювання зазвичай підбирають полотно по товщині, зернистості, характеру плетіння по можливості найбільш близьке до полотна картини. Недоцільно до товстого полотна підклеювати кромки з тонкого полотна і навпаки. Це не дасть потрібного ефекту при натягуванні. Крім того, велика різниця в структурі полотен може позначитися навіть і на живописі, частково заклеєному з обороту новими кромками. Краще взяти старе полотно, але міцне, більш стерте і вже одного разу натягнуте. За відсутності такого можна, звичайно, користуватися і новим. Полотнище полотна, призначене для нових окрайок, слід якомога сильніше розтягнути на тимчасових п'яльцях, на підрамнику за допомогою щипців, на щиті або на підлозі та закріпити цвяхами. Потім спеціально приготованим клеєм слід один раз густо проклеїти розтягнуте полотно та залишити його для просушування. Після висихання полотно розрізають на стрічки, трохи ширше кромки картини. Ширина їх залежить від того, на скільки хочуть збільшити кромки для більш зручного натягування, та також обумовлюється розміром картин. Картини великого розміру вимагають великих зусиль при натягуванні та мають більш товсті планки підрамника, отже, і кромки, що підклеюються, повинні бути ширше тих, які підклеюють до картини, меншої за розміром [24].

Напуск кромки, що приклеюється до здорового краю полотна картини, повинен бути також більше у картини більшого розміру, бо в процесі натягування полотно вимагатиме значних зусиль, вузька ж смужка не витримає опору та може відклеїтися. Звичайна ширина кромки — від 5 до 25 сантиметрів. Навпуск приклеюваної крайки на полотно картини, якщо того не вимагають якісь особливі умови (прориви в області бортів, що заходять далеко, зношеність полотна бортів), не повинен перевищувати половини або двох третин ширини планки підрамника [24]. У будь-якому випадку, треба намагатися захоплювати при можливості невелику частину полотна.

При підклеюванні картину кладуть на рівну площину, на паперову або полотняну підстилку, звільняють кромки від цвяхів і, якщо картина перебувала на підрамнику, віднімають підрамник. Картину, що зберігалася без підрамника, також слід обережно та плавно, без різких згинів покласти на рівну площину. Для того щоб нові кромки краще тримались, необхідно старі кромки та ті місця полотна картини, на які частково буде заходити нова стрічка полотна, очистити від пилу, бруду та всіляких інших нальотів. Рекомендується також злегка потерти полотно шкуркою, щоб зробити його більш шершавим. Коли очищення буде закінчене, кромки картини, а в деяких випадках і самі її краї слід зміцнити в декількох місцях тонкими шпильками, або оббивними цвяхами на столі, або на щиті, шпильки або цвяхи слід забивати на відстані 15-20 см. один від одного. Це корисно зробити для того, щоб оберегти полотно від згортання при намазування клеєм. Після зміцнення країв картини заготовлена стрічка полотна проклеюється ще раз тим же клеєм. Одночасно наносять клей і полотно картини в тих місцях, де повинні лягти нові крайки.

На полотно картини не слід наносити багато клею, щоб уникнути сильного набухання полотна. Для цього потрібно захоплювати пензлем як можна менше клею та діяти ним немов би протираючи та тільки злегка зволожуючи полотно. Полотно вкривають суцільним шаром клею. Клей в жодному випадку не має бути гарячим, тому що після нанесення клею на стрічки та кромки картини необхідно дати йому «провялиться», трохи підсохнути до міцного відлипу, відчутного пальцем. Час підсихання залежить від температури та вологості повітря в робочому приміщенні та дорівнює 30-40 хвилин. Коли з'явиться потрібний відлип, шпильки, якими було укріплене полотно картини, виймають, накладають нові кромки, притискаючи їх руками, і пригладжують долонею через папір. Для досягнення кращого результату місця склеювання пропрасовують через папір не сильно нагрітою праскою.

При пропрасуванні клей плавиться, глибше проникає в полотно і одночасно підсихає.

Пропрасовувати слід, сильно натискаючи на кромки та послаблюючи натиск в тих місцях, де нова кромка заходить на полотно картини. На самий край стрічки, що приклеюється та заходить на полотно картини, натискати майже не потрібно, щоб лінія краю не відтиснулась з лицьового боку картини, що при зволоженому полотні легко може статися.

Переконавшись, що кромки добре приклеїлися, потрібно негайно натягнути картину на підрамник. Від цієї останньої операції залежить якість роботи.

Якщо картину залишити ненатягнутою, то клей, після остаточного висихання, деформує полотно в місцях склеювання. Також можуть з'явитися дуже стійкі та важко виправні покособленості по бортам картини. Тому, не чекаючи повного висихання клею, поки кромки ще вологі, м'які на згин (але вже добре склеїлися), на картину, що лежить лицьовою стороною вниз, накладають заготовлений заздалегідь підрамник, загинають пальцями кромки на ребра планок підрамника, закріплюють цвяхами по кутах і в середині. Якщо картина не дуже великого розміру, то її перевертають лицьовою стороною вгору, укладають на тумбочки або табуретки і ґрунтовно, за всіма правилами, натягують щипцями, строго дотримуючись рівномірності натягу. На цьому операція закінчується, і картину ставлять вертикально.

РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши мистецтвознавчі та історичні джерела можна зробити наступні висновки. Народна ікона становить невід'ємну частину українського образотворчого мистецтва. Ми бачимо тісне переплетення української культури, християнської традиції загалом та старообрядництва зокрема. Це найяскравіше виразилось у так званій «хатній» народній іконі.

Українська ікона в метафоричній та символічній формі зафіксувало різні стани й почування українських людей упродовж їх історії. Головна особливість розвитку українського іконопису полягає в тому, в іконі зміцнюється ідея своєрідної захисної сили — містичного оберігача від небезпеки, це євангельська надія, надія на єдиного, всемогутнього, трипостасного Бога. Ікона розрахована на тривале споглядальне сприйняття, сильну психологічну дію на глядача, пропаганду всього того в євангельському віровченні, що підтримує людину, виховує у неї силу волі й готовність до боротьби за християнські й національні ідеали. Поряд із мучениками південних країн перших віків християнства, малюються й українські мученики за віру (Борис та Гліб), князь Володимир і княгиня Ольга, засновники монашого життя в Києві Антоній і Теодосій Печерські. Але, безперечно, домінують образи Ісуса Христа й Богородиці. Через Богородичні образи, може, найповніше декларується стан народу, бажання покровительства Діви Марії, палке жадання, щоб її любов до Сина перейшла й на тих, хто молиться Ісусові. Шукання заступництва Діви Марії — наскрізна тема українського ікони малювання середньовічної доби, яка визначає прій ритети Богородичної тематики й у наступні століття (це ікони типу матері-Одигітрії (Провідниці), ікона Волинської Богородиці). У XVI ст. почав формуватися східно-християнський живопис, в основу іконопису якого закладалися народні традиції. На хатніх іконах майстри намагалися зображати якомога більше святих, адже вони здавалися їм ближчими і зрозумілішими, ніж Христос. Сили природи, елементи і пори року символізують основні групи атрибутів святих, зображених на іконах, що є свідченням взаємозв'язку язичницьких уявлень та християнської віри. Після

хрещення Київської Русі хатні обереги язичницької віри селяни поступово замінили настінними іконами-хрестами, потім іконами, різьбленими на дереві, аж доки в кінці XVIII ст. не з'явилися мальовані ікони на дошках. Щодо виникнення та поширення феномену української хатньої ікони, маємо три гіпотези: 1) популярність станкової гравюри з XVII ст. слугувала багатим джерелом сюжетів та іконографічних схем для майстрів народного іконописання; 2) панські помешкання і замки, поряд з якими зазвичай будувалися каплиці, викликали в селян прагнення мати у власних хатах своєрідний домашній іконостас; 3) переосмислюючи апокрифи, народні малярі втілювали в іконах своє бачення й розуміння подій Святого Письма. Скоріш за все, всі фактори зазначені в гіпотезах виникнення української хатньої ікони, так чи інакше вплинули на її виникнення, розвиток та особливості. Колорит хатніх ікон, насиченість палітри, контрастність колірних співвідношень і манера виконання розрізняються залежно від регіонів. Для ікон Поділля характерним є темне тло, переважно зеленого, синього або вохристого кольорів. Квіти намальовано червоним, жовтим, білим, зеленим кольорами, листочки – зеленим. Контурів немає, пом'якшені живописні кольори відокремлюють постаті святих від темного тла ікони. Подільські ікони на полотні схожі на гобелени (за пастозністю і колоритом споріднених кольорів). Давньоруські майстри стали користуватися основами з полотна лише в XVII столітті, в портретному живописі. Для другої половини XVIII століття характерні ляне полотно полотняного переплетення, тонкий дрібнозернистий, що використовувався для картин невеликого формату, та саржеве грубозернисте полотно.

Переважна більшість зразків української хатньої ікони зосереджена у численних музеях та приватних колекціях, яка потребує належних умов зберігання та реставрації. Основними факторами, що впливають на збереження основи живопису, є температура та вологість повітря. При підвищеній відносній вологості (більше 70-75%) полотно виходить зі стану нормальної натягнутості, що призводить до тління полотна, набухання клею, що міститься

в ґрунті, до утворення цвілі, чи загнивання клею. Висока температура (25-30 °С) і відносна вологість нижче 50% приводять до пересихання волокон полотна, що призводить до крихкості та ламкості ґрунту та передаються живописному шару.

Однією з найважливіших умов для найкращого зберігання експонатів є стабільність середовища. Особливо небезпечні коливання температури та відносної вологості повітря у приміщенні для збереження. Залежно від цих коливань, полотно то сильно натягується на підрамник, то обвисає, що веде до його швидкого старіння. Провисання полотна — досить поширене явище. Його можуть викликати коливання температурно-вологісного режиму, дефекти підрамника та нерівномірне натягнення полотна, а також тривале похиле, а тим більше тривале горизонтальне положення картини. У більшості випадків це різні форми витягнутості окремих ділянок полотна у вигляді видавленого лицьового або зворотного боку або у вигляді накладання чи руйнування кромки. Зустрічаються також пробоїни, проколи, прориви різної форми, порізи та втрати полотна.

Підбиваючи підсумки на основі наведених фактів щодо походження і формування хатньої ікони, можемо зробити висновок, що українські народні ікони кінця XVIII-XX ст. — це самобутнє явище української культури. За технікою написання і символікою, притаманною лише українському фольклору, вітчизняні хатні ікони неможливо сплутати з іконами інших народів православного і католицького віросповідань. Вони народжувалися в серцях наших пращурів, які через іконопис несли вічні ідеї духовності й традиції роду. Формування хатньої ікони було поступовим, доки не переросло в загальноукраїнський феномен. Незважаючи на прийняття християнства, язичницькі вірування залишалися у світогляді селян, які жили за циклами природи. Поганські боги перейшли в християнство, змінивши лише свої назви, а не функції. Майстри намагалися зобразити на хатніх іконах якомога більше «святих»-посередників, адже вважали, що Христа не слід турбувати дрібницями.

На підставі дослідження було виявлено наступні особливості та методики відновлення народної ікони на жосткій крупнозернистій полотняній основі. Виділяються основі три способи відновлення. Перший це запаювання проривів за допомогою ниток полотна та клею. Другий це вирізання та заклеювання латок, по межі розриву. І, при особливо поганому стану кромки, їхнє дублювання. Та у найгіршому випадку можливе запаювання проривів, разом із дублюванням усього полотна. Всі три способи використовуються для укріплення та відновлення цілісності полотна, що буде забезпечувати його належне зберігання, при умові виконання правил збереження полотна у приміщенні.

При виконанні реставрації народної ікони «Ісус Христос Вседержитель, св. Миколай, св. Великомучениця Варвара» я використовувала метод запаювання проривів розпушеними волокнами, та накладання латок для відновлення цілісності основи. Через те, що кромки дуже погано збереглися у іконі, була потреба дублювання кромки. Це було зроблено для відновлення експозиційного вигляду, та і для подальшого зберігання ікони.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. София Логос: словарь. Под ред. Н. П. Аверинцевой, К. Б. Сигова. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – 912 с.
2. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Ленинград: Художник РСФСР, 1989. 160 с.
3. Альбедиль М. Ф. Зеркало традиций: Человек в духовных традициях Востока. Санкт-Петербург: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2003. – 288 с.
4. Асеев Ю. С. Джерела. Мистецтво Київської Русі / Юрій Асеев. – Київ: Мистецтво, 1980. – 214 с.
5. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Том 1. Москва: Изд-е К. Солдатенкова. 1865 1232 с. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/afanas1/index.htm> (дата звернення 22.05.2020).
6. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. — 748 с.
7. Бичков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев, "Путь к истине", 1991. 408 с.
8. Білецький П. О. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі. Київ: Мистецтво, 1974. 192 с.
9. Болотов В. В. Лекции по истории Древней Церкви. В 2 т. Т. 1 : Введение в церковную историю ; Т. 2 : История Церкви в период до Константина Великого. 2-е изд. Минск : Белорусская Православная Церковь, 2011. 575 с.
10. Веряскин В. Ноосферное мышление. Лекция. Киев. 11.03.2006.

11. Гаваньо І. Перспективи розвитку Київського богослов'я. *Слово*. № 2(36) червень - серпень, 2008. С. 16-20. URL: https://issuu.com/slovo/docs/slovo_36 (дата звернення 22.05.2020).
12. Гельмут Б. Народне мистецтво. *Мистецтвознавство`04*. 2004. № 4. С. 157-164.
13. Гренберг Ю. И. Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи. Москва: Искусство, 1976. 252 с. URL: <http://art-con.ru/libraries/source/%D0%9E%D0%A1%D0%9D%D0%9E%D0%92%D0%AB+%D0%9C%D0%A3%D0%97%D0%95%D0%99%D0%9D%D0%9E%D0%99+%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%A1%D0%95%D0%A0%D0%92%D0%90%D0%A6%D0%98%D0%98+%D0%98+%D0%98%D0%A1%D0%A1%D0%9B%D0%95%D0%94%D0%9E%D0%92%D0%90%D0%9D%D0%98%D0%AF+%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%98%D0%97%D0%92%D0%95%D0%94%D0%95%D0%9D%D0%98%D0%99+%D0%A1%D0%A2%D0%90%D0%9D%D0%9A%D0%9E%D0%92%D0%9E%D0%99+%D0%96%D0%98%D0%92%D0%9E%D0%9F%D0%98%D0%A1%D0%98. +%D0%AE.%D0%98. +%D0%93%D0%A0%D0%95%D0%9D%D0%91%D0%95%D0%A0%D0%93+ %D0%9C.,+1976> (дата звернення 22.05.2020).
14. Грушевська М. Наукова хроніка: Причинки до історії руської штуки в давній Польщі (етнографічній). *Записки товариства імені Шевченка: вид-во, присвяч. науці і письменству укр.-рус. народу*. Львів: Накладом Т-ва імені Шевченка. – 1903. – Т. 51, кн. 1. – С. 1-13. URL: http://hrushevsky.nbu.gov.ua/cgi-bin/hrushevsky/person.exe?&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=elib_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=ID=&S21COLORTERMS=0&S21STR=0008035 (дата звернення 22.05.2020).
15. Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 448 с.

16. Драган М. Українська декоративна різьба XVI-XVIII ст. Київ: Наукова Думка, 1970. 204 с.
17. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 180 с.
18. Иванова Е. Ю., Постернак О. П. Техника реставрации станковой масляной живописи. Москва: Индрик, 2005. 136 с.
19. Історія української культури. За загал. ред. І. Крип'якевича. 4-те вид., стереотип. Київ: Либідь, 2002. 656 с.
20. Історія української культури. Том 2 (Українська культура XIII – першої половини XVII століть). 1.5. Культура побуту. URL: <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult206.htm> (дата звернення 22.05.2020).
21. Історія української культури. Том 2 (Українська культура XIII – першої половини XVII століть). 1.9. Світогляд. Традиційні знання. URL: <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult210.htm> (дата звернення 22.05.2020).
22. Козак Н. Втрачені фрагменти стінопису церкви св. Онуфрія в Лаврові. *Бюлетень Львівського Національного науково-дослідного реставраційного центру України*. Л. 2007. Вип. 9. с. 34-43.
23. Колупаєва А. Українські кахлі XIV – початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевисть. Львів, ін-т народознавства НАН України, 2006. 384 с.
24. Кудрявцев Е. В. Техника реставрации картин. Москва: ООО «Издательство В. Шевчук», 2002. 252 с.
25. Кутковой В. С. Краски мудрости. Москва: Паломник, 2008. 656 с.
26. Лазарев В. Н. История византийской живописи. Москва: Искусство, 1986. с. 227. Москва: Искусство, 1986. Т. 1. 329 с.
27. Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. Москва: Наука, 1978. 336 с.
28. Левина Р.А. Музейное хранение станковой живописи. *Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи*. Ю.И.

- Гренберг*. Москва: Наука, 1976. URL: <http://art-con.ru/node/328> (дата звернення 22.05.2020).
29. Літопис руський. Пер. з давньорус. Л. Є. Махновця; відп. ред. О. В. Мишанич. Київ: Дніпро, 1989. 591 с.
30. Лозко Г. С. Українське народознавство. 2-е вид. Харків: Вид-во Див, 2005. 472 с.
31. Мнева Н. Е. Искусство Московской Руси. Москва: Искусство, 1965. 252 с.
32. Народна ікона на склі: *альбом* / наук. ред.: М.Станкевич; [упорядник: О.Романів-Тріска]. К.: Ін-т колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2008. 372 с.
33. Олійник М. Огляд історії українського іконопису. Частина I (X-XV ст.) *Слово*. № 3 (43), 2010. с.32-36. URL: <http://dds.edu.ua/ua/articles/2/slovo/2010/698-review-of-the-history-of-ukrainian-icons-part-i.html> (дата звернення 22.05.2020).
34. Осадча О. Походження української хатньої ікони. URL: <http://artisthelen.com/publications/pohodzhennja-ukrajinskoji-hatnoji-ikony> (дата звернення 22.05.2020).
35. Осадча О. Українська народна (хатня) ікона кінця XVIII – XX століть як етнокультурний феномен (історія, типологія, художні особливості). Методична розробка до курсу «Народний розпис». URL: <http://artisthelen.com/rozrobky/ukrayinska-narodna-hatnya-ikona-kintsya-xviii-xx-stolit-yak-etnokulturnyj-fenomen-istoriya-typologiya-hudozhni-osoblyvosti> (дата звернення 22.05.2020).
36. Осадча О. Функція української хатньої ікони у створенні іконічного образу селянського житла кінця XVIII – початку XX століття (досвід ієротопічного методу дослідження). URL: http://hierotopy.ru/contents/HataHierotopyElenaOsadcha_v2.pdf (дата звернення 22.05.2020).
37. Откович В. П. Ікона на склі // Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=13027 (дата звернення 22.05.2020).

38. Откович В.П. Народна течія в українському живописі XVII-XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1990. 96 с.
39. Откович В.П. Народний живопис Гуцульщини. *Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження*. Київ: Наукова думка, 1987. С. 431-436.
40. Плохій С. Покрова Богородиця в Україні. *Пам'ятки України: Історія та культура*. 1995. № 5. С.32-39.
41. Попова Л. М. Народная иконопись Украины XIX века: дис. кандидата искусствоведческих наук: 07.00. 12 «История искусства». Ленинград, 1985. 194 с.
42. Ременяка О. С. Український іконопис XV-XVI століть на землях Холмщини та Підляшшя: Спец.: 17.00.01; Автореф. дис. канд. наук з мистецтвознавства. Київ, 2004. 20с.
43. Реставрация станковой масляной живописи. Москва: ВХНРЦ, 1976. 225 с.
URL: <http://art-con.ru/libraries/source/%D0%A0%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F+%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9+%D0%BC%D0%B0%D1%81%D0%BB%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B9+%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B8.+%D0%92%D0%A5%D0%9D%D0%A0%D0%A6,+%D0%9C.,+1976> (дата звернення 22.05.2020).
44. Свенціцька В. І. Живопис XIV–XVI століть. *Історія українського мистецтва. В 6-ти томах. Т. 2. Мистецтво XIV – першої половини XVII століття*. Київ: Наукова думка, 1967 р. С. 208-274.
45. Скоп Л. Ікона “Мінеї-святці” з церкви св. Миколая села Явора. *Національний науково-дослідний реставраційний центр. Львівський філіал. Бюлетень № 9. Львів, 2007. С. 58-62.*
46. Словник українського сакрального мистецтва. Редкол.: М.Є. Станкевич, С.Боньковська, Р.Василик, Л.Герус; Ін-т народознавства Національної академії наук України. Львів: Друк ПТВФ Афіша, 2006. 288 с.

47. Собко Н. Словарь русских художников. Т. 1. Вып. I. А (510 имён). Санкт-Петербург: Тип. М.М.Стасюлевича, 1893. 350 с.
48. Станкевич М.Є. Автентичність мистецтва. Питання теорії пластичних мистецтв. Вибрані праці. Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва, ПТВФ Афіша, 2004. 192 с.
49. Станкевич М.Є. Українське художнє дерево. Львів: Національна академія наук України, інститут народознавства, 2002. 480 с.
50. Станкевич М.Є. Українські витинанки. Київ: Наукова думка, 1986. 124 с.
51. Стародубцев О.В. Печатные иконы: история и современность. URL: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/strdbtsv.htm> (дата звернення 22.05.2020).
52. Степовик Д. Ікони козацької доби. *Українська культура*. 1995, № 2-12. С. 39-41.
53. Стратонова Н. Роль волхвів у суспільному житті Київської Русі. URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Ukr/2010_55/Straton.htm (дата звернення 22.05.2020).
54. Українська ікона XI-XVI ст.: К-т репрод. Київ: Мистецтво, 1991. 24 репрод. [ст 85.14(4УКР) У-45]
55. Український іконопис XII-XIX ст. з колекції НХМУ. Київ; Хмельницький: Артанія Нова; Галерея, 2005. 254 с.
56. Федь І.А. Трансцендентальні та культурологічні виміри феномена української ікони: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філософії: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2006. 22 с.
57. Франко І. Я. Апокрифи і легенди з українських рукописів. Т. II: Апокрифи новозавітні: А. Апокріфічні євангелі / зібрав, упорядкував і пояснив І. Франко. Львів: Наук. Т-во ім. Шевченка, 1899. 443 с.
58. Честный и животворящий. Київ: ЦПК, 2003. – 121 с.
59. Шмигельський А. Розвиток ікони на українських землях під впливом Сходу та Заходу після падіння Візантійської імперії 1453 року. URL: <http://christian-culture.in.ua/index.php/shedevry-kultury/ikonopys-maliarstvo/item/98-rozvytok-ikony-na-ukrainskykh-zemliakh-pid-vplyvom->

звернення 22.05.2020).

60. Шпак О. Народна гравюра та ікона на склі: універсальне й специфічне. Мистецтвознавство. 2004, № 03. С. 63-76.
61. Шпак О. Українська народна гравюра XVII – XIX століть. Львів: ВФ Афіша, 2006. 224 с.
62. Юр М. В. До проблеми колориту в українському народному розписі побутових виробів з дерева XIX – початок XX століття. *Регрес і регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарських читань*. відп. ред.: М. Селівачов; Музей Івана Гончара, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, Національна Академія Наук України. – К.: Родовід, 1998. С. 222-229.
63. Юр М. В. Розписи українських весільних скринь середини XIX – початку XX століття (типологія, іконографія, художні особливості): дис... кандидата мистецтвознавчих наук: спец. 17.00.06. Київ, 1998. 267 с.
64. Ярема Д. Іконопис Західної України XII-XV ст. Львів: Видавництво „Друкарські куншти”, 2005. 508 с.