

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

Дипломна робота
бакалавра

з теми: **«БАГАТОЧАСНА ІКОНА В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ
МАЛЯРСТВІ»**

Виконала: студентка 4 курсу, групи РТМ1-В18
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
освітня програма: Реставрація творів мистецтва
Гира Марія Анатоліївна

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

Рецензент: **Бренюк А. Г.**,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри образотворчого і декоративно-прикладного
мистецтва та реставрації творів мистецтва

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІКОНА В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ	6
1.1. Історія розвитку іконопису.....	6
1.2. Вплив різних традицій іконописання на українське сакральне малярство.....	21
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ТЕМАТИКИ БАГАТОЧАСНОЇ ІКОНИ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ	30
2.1. Особливості написання багаточасної ікони.....	30
2.2. Етапи реставрації багаточасної ікони на прикладі роботи фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника «Ікона з зображенням 9 клейм, по кожному клейму зображення святого» ХІХст.....	35
РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ	39
ВИСНОВКИ	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	43
ДОДАТКИ	47

ВСТУП

Актуальність теми.

Актуальністю є пошук впливу традицій на український іконопис та аналіз української багаточасної ікони. Її розвиток протягом століть, від зародження іконопису до теперішніх часів.

Справді, в мистецтві живопису є багато жанрів, але одним із найбільш поширених є іконопис. Це вид найдавнішого живопису, релігійного за темами, сюжетами та культовим за призначенням. Іконопис – це художній літопис релігійного духовного життя суспільства. Ікона як художній елемент займала головне місце в інтер'єрі культової споруди. Культ ікони був офіційно прийнятий на сьомому Вселенському соборі 787 р. у місті Нікеї.

А також актуальність проявляється в українській іконі, яка стала унікальним надбанням української національної культури, а з огляду на свій особливий стиль, характерні риси та техніку виконання займає важливе місце у контексті світової культури.

Ікона – це витвір мистецтва особливий, несхожий на звичайну картину. Іконний образ перегукується з первообразом, тобто не особисте сприйняття художником євангельських осіб, подій, а відбиває образ божественний, надприродний. Іконописець пише ікону нібито не від себе, а ніби від Бога.

У Київській Русі ікони спочатку привозили з Візантії, в середині XI ст. почали працювати руські художники як учні візантійських майстрів, а з кінця XI ст. – самостійно. Наприкінці XI ст. склалася Київська школа іконопису.

З розвитком шанування святих у християнському мистецтві з'явилися як зображення мучеників і подвижників, так і різні композиції, які ілюструють їх життя, подвиги, кончину, прижиттєві і посмертні чудеса. Розвиток жанру житія в літературі вплинуло на появу цілого кола подібних сюжетів у настінному живописі та книжкових ілюстраціях, що призвело згодом до формування «житійної ікони».

Формування стилю української багаточасної ікони відбувалося протягом певного періоду, у ньому відчутно вплив візантійського іконопису та західноєвропейського мистецтва.

Ікони з клеймами досить великі, адже зображення на полях повинні легко читатися. Сюжети розташовані в хронологічному порядку, тому ікону потрібно читати рядками, як книгу: зверху вниз і зліва направо.

Основами сюжетів у клеймах виступають різні письмові джерела: життя святих (як канонічні, так і апокрифічні), похвальні слова, сказання про чудеса, богослужбові тексти. Для ікон біблійних персонажів чи подій залучаються безпосередньо тексти Святого Письма.

Метою дипломної роботи є дослідження особливостей українського іконопису, зокрема багаточасних ікон.

Для досягнення поставленої мети були вирішені наступні **завдання**:

- розглянути розвиток іконопису;
- вплив традицій іконописання на українське сакральне малярство;
- історія особливості багаточасної ікони;
- виконати реставраційну документацію у вигляді реставраційного паспорта;
- провести реставрацію «Ікони із зображенням 9 клейм, по кожному клейму зображення святого» XIX ст.

Об'єктом дослідження є процес розвитку українського ікономалярства.

Предметом дослідження є особливості написання багаточасної ікони в українському сакральному малярстві.

Хронологічні межі дослідження: охоплюють період з IV по XX століття.

Територіальні межі дослідження поширюються на території України, Західної та Східної Європи.

Методи дослідження. Для здійснення завдань дослідження використані загальнонаукові та спеціальні методи наукових досліджень. До загальнонаукових методів належать: фактологічний, описаний виявом і вивченням візуального матеріалу; аналітичний, представлений синтезом

літературних джерел; метод порівняльного аналізу, показаний порівняльним мистецтвознавчим аналізом.

Наукова новизна дослідження: полягає у виявленні впливів різних традицій на ікону в українському сакральному мистецтві, а також особливості багаточасної ікони.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані:

1. Для поглибленого вивчення розвитку ікони на теренах України.
2. Подальшого аналізу традицій на український іконопис.
3. Для розвитку теми багаточасної ікони.

Структура і обсяг роботи. Складається бакалаврська робота з вступу, 3-х розділів, висновків, списку використаної літератури, додатків.

Загальний обсяг роботи: сторінки основного тексту – 72, список використаних джерел кількістю позицій –60, додатків – 6 сторінок.

Практична частина представлена реставрацією пам'ятки сакрального мистецтва – «Ікони з зображенням 9 клейм, по кожному клейму зображення святого» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника та копією картини «Мадонна з немовлям».

РОЗДІЛ 1. ІКОНА В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ

1.1. Історія розвитку іконопису.

Образ має історію як об'єкт культу, починаючи з зародження християнства. Перша рукотворна ікона дуже схожа на портрети Римської імперії. Батьківщиною перших ікон вважається Єгипет, тобто регіон Фаюма, де місцевий звичай поховання померлих, власне, і послужив народженню перших так званих ікон, якими ми звикли їх бачити зараз.

Фаюмські портрети (Додаток А, іл.1) першочергово виникли у I-IV столітті нашої ери як елемент культу мертвих та були однією зі складових поховального ритуалу, стали одним із найліпших зразків давнього живопису. Роботи мали великі очі, асиметрію обличчя, гармонійно підібрана кольорова гамма – саме ці особливості надають образам реалістичності. І погляд, який зовсім не боїться смерті, а немов чекає її [52, с.130].

Виникли фаюмські портрети завдяки переплетінню різноманітних стилістичних напрямів та культур. Завойований у IV столітті до нашої ери греками та у I столітті до нашої ери римлянами. Єгипет став характерним фундаментом для синтезу культур. Погребальні ритуали єгиптян набули перемін під діянням греків та римлян: увібравши реалістичну манеру портретів від перших та набувши індивідуальності від других, єгипетський звичай поховальних портретів став не тільки часткою ритуальних діянь, але витвором мистецтва [12, с.100].

Грецький стиль проявляється в таких техніках, як чітка передача світла і тіні, перспективні зображення та використання енкаустики. Саме за цією технікою були народжені перші Фаюмські портрети. Образи створювали на кипарисових або кедрових дощечках, і, завдячуючи восковим фарбам, фахівці мали можливість виробляти об'ємні зображення з фактурою, що вносила ще більше реалістичності [9, с.342].

Згодом майстри перейшли на темперу – техніку, яка була значно дешевшою, але складнішою у використанні. Темпера, яєчний жовток і фарби на

водній основі швидко висихали, змушуючи майстрів миттєво вловлювати риси та пропорції обличчя, не змінюючи портрет. Техніка темпери повністю замінила фарби, а згодом портрети ставали все більш традиційними та декоративними. Ремісники часто використовують сусальне золото для прикраси фону або окремих предметів одягу. Хорошим прикладом використання золота є портрет молодої людини, датований першим століттям нашої ери, який зараз знаходиться в музеї. Пушкіна в Москві (Додаток А, іл.2).

Звичайно, єгипетська традиція не відійшла під впливом греко-римських стилів живопису, а стала основою для створення портрета Фаюма. Дуже великі очі, оскільки єгиптяни вірили, що душа людини виходить з тіла через рот і повертається через очі. Тому на портретах, що поміщались на мумію були завжди широко розплющені очі, а замальовування очей на портреті приймалося жахливою відплатою померлому [9, с. 342].

Бажали зобразити не лише фізичну схожість, але й душу покійного, давні митці вплинули на формування іконописних канонів, погляд крізь душу стали відтворювати і в візантійських іконах.

Іконографії була приділена особлива пошана та увага в ранній Візантії. Імператор Костянтин Великий звільнив від усіх податків художників, які створювали мозаїки для церков. В імперії процвітала іконографія – мозаїки, настінні розписи (фрески) і панно (переносні ікони). Максимального розквіту іконопис Візантії досягнув в VI столітті [6].

На перших порах, у IV-V століттях, християнське мистецтво в усіх частинах Середземномор'я, будь то західне чи східне, італійське та грецьке, було єдиним. Але на початку VI століття основою того чи іншого художнього образу і мови можна було назвати саму Візантію. Вони охоче черпають із стародавньої спадщини, а не з античного духу. Протягом усього розвитку візантійського мистецтва і протягом усіх століть його існування збереглися принципи еллінізму, однак вони були ретельно адаптовані і пристосовані для служіння християнським уявленням. Однак загалом він характеризується великою

стабільністю, стабільністю та надзвичайною прихильністю до класичної традиції [12].

На жаль, до сьогодні не збереглися перші ікони. Вони, безперечно, створювалися в IV-V ст., після того, як християнство було включено Костянтином Великим у 313 р. до числа поширених державою релігій. Перші ікони, що надійшли, відносяться до VI ст. До цього часу християнське мистецтво мало великий досвід, про який ми знаємо з ансамблів мозаїк. Античні принципи весь час поєднувалися в ньому з шуканнями нової художньої виразності, яка могла б відповідати спіритуалізму християнського світогляду. Однак у VI столітті, до якого вони відносяться, у мистецтві в цілому вже взяли гору поняття, що відповідають християнському образу, а відповідно і принципи нового стилю. Але при цьому античні уявлення були ще живі [11].

Усі ранні ікони виглядають зовні скромно порівняно з пишнотою та блиском мозаїки IV-VI ст.; їхня мета – тільки внутрішня глиbokість образу. Призначенням ікона – це образ, який повинен максимально підійти до свого Божественного прототипу; ікона – це якась ланка, яка пов'язує земне з Божественним. Зображення на іконі символіки має з Божественним прототипом містичну ідентичність. За задумом своїм ікона – це культовий предмет. Вона наповнена містичною символікою більшою мірою, ніж мозаїки або фрески, що вбачають деякий відтінок літературності та оповідності. Більшість ранніх ікон, що збереглися, знаходиться в монастирі Св. Катерини на горі Синай. Три з цих ікон – «Христос Пантократор» (Вседержитель), «Апостол Петро» та «Богоматір на троні зі свв. Федором і Георгієм» (Додаток В, іл.1) – виконані з найвищою художньою майстерністю та можуть бути віднесені до константинопольських робіт. Індивідуальні образи, живі погляди, рухливі особи, природні пози, живописна поверхня, багата на відтінки, що переливаються, повна соковитих мазків, – все це було характерно для античного мистецтва і прийнято від нього візантійськими, особливо столичними художниками(Додаток В, іл.2) [20].

Найбільш близька до класичного мистецтва ікона «Апостол Петро» (Додаток Б, іл. 2), схожа на портрет реальної людини з індивідуальним розумним

обличчям і наповненим увагою поглядом. Архітектурний фон за його спиною – це еллінізм, що заглиблюється в правильній перспективі, що створює ілюзію абсолютно визначеного простору, і вся композиція бачиться живою, близькою до дійсності. У верхній частині ікони – образи Христа, Богоматері та Іоанна Богослова. Вони поміщені в медальйони подібно до античних портретів або зображень на античних щитах. В іконографії – поки що більше натурального, ніж ідеального [7].

Іконографія – це специфічна галузь спеціальних історичних дисциплін, пов'язана з мистецтвом і займається описом і вивченням різних видів візуальних джерел. Недарма сама назва «іконографія» походить від грецької *eikwn* «зображення», «образ» і *grajw* – «пишу» [2].

Найважливішим за змістом і найпрекраснішим за виконанням з ранніх ікон є «Христос Пантократор» (Додаток Б, іл. 1), який благословляє правою рукою і тримає Євангеліє в лівій. Саме такий образ, іконографія якого, як видно з цієї ікони, вже склалася у VI ст., відіграватиме ключову роль у всьому візантійському мистецтві. Тут також зберігається багато елементів античного ілюзійного портрета, але вже явно переважають особливості, властиві саме іконі, тобто образу, призначеному для молитви. Риси вигляду Христа настільки індивідуальні, що він схожий на реалістичне зображення. Однак переважають мотиви споглядання, спокою, умиротворення, необхідні для іконного образу з його молитовною зосередженістю та суворістю. Цьому ж підпорядковані і засоби мальовничої виразності: утворюється особлива іконна гладкість, менш помітними стають мазки і фактура, світло лежить на всьому настільки рівномірно, що передбачає якесь особливе випромінювання. Завдяки цьому мальовнича поверхня втрачає чуттєвість і наближається до іконної плавності, а образ від реального переходить до ідеального. У цьому образі Христа Пантократора ми зустрічаємося з найважливішими рисами візантійського іконописання [42].

У візантійському мистецтві після блискучого розквіту настала на початку VIII ст. глибока криза, викликана ідеологією іконоборства, що повністю переважала в державному, церковному та культурному житті країни. Ця криза

тривала довго, до середини IX ст., і принесла багато бід, особливо для мистецтва. Початок його – це імператорський едикт 730, що забороняє поклоніння іконам. Завершення – церковний собор 843 р., що затаврував іконоборство, як ересь. Щоправда, протягом цих довгих десятиліть була певна перерва, тимчасовий просвіт, коли після Сьомого Вселенського собору 787 р., який проголосив догмат іконопочитання, повернулася нормальна практика іконописання, але потім боротьба з іконами та іконопочитателями. На боці іконоборців були імператори, імператорський двір, патріархи та найвище духовенство; на боці іконопочитателів був народ, чернецтво та нижчі верстви духовенства [10].

Заперечуючи іконопочитання, іконоборство цим заперечує видиме свідчення влюдення Бога як фундамент людського спасіння, тобто саму основу християнської віри. Незважаючи на досить тривале своє існування, іконоборство було приречене на провал, що і сталося в 843 р., за царювання благочестивої імператриці Феодори, коли на церковному соборі іконоборство було остаточно засуджено, і назавжди встановилося поклоніння іконам.

Часи іконоборства були страшними для релігійного мистецтва, воно фізично не могло існувати. Визнавалося лише мистецтво світське. Художні твори попередніх епох, присвячені християнській тематиці, безжально знищувалися. Мозаїки та фрески збивалися зі стін, ікони спалювалися. Так було знищено всі древні ікони храму Богородиці у Влахернах у Константинополі, у якому засідав іконоборчий собор 754 р.; стіни цього храму пізніше були розписані новими фресками [6, с. 370].

Однак у цей темний період християнське мистецтво не зникло повністю, а продовжувало жити таємно, у місцях, що знаходяться далеко від центру, подалі від влади, як церковної, так і імперської. У ці часи художні образи створювалися на християнському Сході, у коптському Єгипті, а також у Римі, який не прийняв візантійське іконоборство. Ікони цього періоду, що виникли у східних регіонах, зберігають знання іконографії та розуміння духовної значущості образу. Проте художні якості їх спрощуються, мальовнича майстерність грубіє; загалом вони

виглядають, як створення провінційні, при цьому повні щирої віри та відданості старої, до іконоборчої традиції.

Під час іконоборства традиція церковного мистецтва значною мірою була втрачена, і все в ньому довелося відтворювати. Цей процес відбувався в македонський період. Основна семантика і художні норми лежать в основі всіх видів релігійного мистецтва: утверджується архітектура, мозаїка, фрески, портрет, рукописні ілюстрації. Були ретельно продумані образотворчі візерунки та їх символіка, створено особливий стиль, який мав відповідати духовній спрямованості цього мистецтва. Твори мистецтва не стоять окремо, усі вони є частиною великого цілого, яким є храм. Тепер ідея цілого, включаючи ікону, і будь-яку її частину, полягає у повному відображенні християнської віри, духовної природи Православної Церкви та образу молитви [14].

Період другої половини IX – першої половини XI століття називається «Македонським» на ім'я правлячої Македонської династії. Ікони раннього його етапу не збереглися. Мистецтво наступного періоду, першої половини X ст., як і культуру всієї епохи після іконоборчого часу до середини X ст., прийнято називати «Македонським Ренесансом». Свою назву мистецтво цього періоду одержало через прихильність до античності, надзвичайно сильної навіть для Візантії, де взагалі завжди зберігався інтерес до класичних традицій. У першій половині X ст. захоплення античним минулим опановує візантійським освіченим суспільством; особливо поширилося воно у колах, близьких до імператорського двору.

Ікон цього періоду збереглося дуже мало; одна прикладом може бути – це «Апостол Фаддей і цар Авгар зі святими», що зберігається в монастирі. Вона складається із двох половин, написаних на різних дошках та об'єднаних загальною рамою. Як припускають, це були права та ліва стулка триптиха, центральна частина якого не збереглася. Можна припустити, що у центрі триптиха, нині втраченому, зображено сам Нерукотворний Образ [43].

Цей Образ, що називався у Візантії «Манділіон», був першим зображенням Христа, а по суті, першою Його іконою, чудесним чином, звідси назва – Нерукотворний, створену Ним самим для людей.

У мистецтві другої половини X ст. зберігається колишня любов до класицизму, та заодно явно намічаються нові тенденції. Наслідування античності, що було найважливішим критерієм творчості, змінюється іншим прагненням: створити одухотворений художній образ [33].

У першій половині XI ст. у візантійському мистецтві очевидний значний перелом. Традиції, пов'язані з класичним живописом X ст., хоч і продовжують існувати, але стають більш камерними та вторинними порівняно з новим потужним художнім явищем, яке тепер домінує та повністю визначає характер монументального мистецтва. Складається зовсім інша концепція образу та стилю [9].

Період другої половини XI-XII ст. зазвичай називається «комніновським» на ім'я основної правлячої династії. Це час справжнього розквіту мистецтва, найвища точка у розвитку всіх його рис, які притаманні поняттю «візантинізм».

Візантинізм – сукупність політичних, державно-правових, церковних та демографічних особливостей, носієм яких була Візантійська імперія, а також заснована на цих особливостях «ідеологія православного релігійного світосприйняття» [4].

Іконографія розписів храмів та окремих іконних зображень має продуману систему, що найчастіше базується на символіці літургії. Відточуються риси такого стилю живопису, який найбільше підходить для вираження одухотвореності візантійського образу. Створюється безліч художніх образів, які ніколи не повторюють один одного, нескінченно різноманітних за індивідуальною характеристикою, хоч і належать при цьому кільком основним типам, покликаним з найбільшою повнотою висловлювати ідеал візантійської релігійної свідомості.

У другій половині XI ст. візантійське мистецтво відходить від аскетичного сенсу. З'являється інший тип зображень, повних тонкої одухотвореності та

витонченості. Цей новий характер мистецтва знайшов блискуче втілення в мініатюрах численних рукописів, а також на стінах храмів – у мозаїках Успенської церкви в Нікеї та Успенській церкві монастиря Дафні. «Мінологій» другої половини XI ст. (Додаток Г, іл. 1) та «Різдво Христове» кінця XI - початку XII ст. (Додаток Г, іл. 2) – в обидвох зникає вираз аскетизму і величі, окремі деталі зображень стають дрібнішими і нюансованими, композиціям і фігурам все більш притаманні класична ясність і природність, у всьому – у зовнішньому вигляді та у внутрішньому стані – домінує гармонія та одухотворений спокій [5].

У цей час з'являється новий тип ікони – Мінологій, тобто місячна ікона, або ікона із зображеннями Свят і святих, які відзначаються та шануються за церковним календарем протягом цього місяця. Мінології на одній іконній дошці могли писатися на один місяць, на три місяці і навіть на цілий рік . Поверхня таких ікон поділялася горизонтальними смугами на ряди, в яких містилися маленькі фігурки святих і свят, розміщених один за одним відповідно до церковного календаря. У цей же час, у XI ст., створюється велика кількість письмових Мінологів – рукописних книг, що становлять збірки житій святих, розташованих, як і в іконах – Мінологіях, за церковним календарем та ілюстрованих мініатюрами із зображеннями святих та їхніх мук, а також Свят.

Дванадцять століття – складний та надзвичайно плідний період в історії візантійського мистецтва. Він багатий багатьма тенденціями і течіями, які народжуючись і затухаючи в різні десятиліття, іноді переплітаються між собою, а деякі живуть протягом усього віку. У ранньому XII ст. з'являється цілий ряд великих, надзвичайно величних ікон, виконаних у техніці мозаїки. А саме це – «Богоматір Одигітрія» і «Іоанн Хреститель» , створені для монастиря у Константинополі. Всі ці ікони, особливо остання, виглядають дуже урочисто, образи здаються грандіозними і при цьому зовсім відчуженими, зануреними у піднесений спокій і зосередженими на духовному спогляданні. Художня мова відрізняється лаконічністю і емністю, використовуються тільки основні, необхідні його елементи, кожен з яких має чітку виразність: симетрія побудови, великий масштаб фігури, широкі плечі, могутня шия, небагатослівна простота

силуету, потужна округла форма голови та обличчя, креслення всіх ліній і відсутність будь-якої динаміки, навіть найменшої рухливості.

У другій половині XII ст. візантійське мистецтво відрізнялося рідкісним різноманіттям. Протікали у ньому процеси з найбільшою повнотою виявилися у настінного живопису. Ікон збереглося менше, ніж фрескових розписів, проте в них знайшло відображення все найважливіше, що відбувалося в цей час у мистецтві, у пошуках символічної насиченості іконографії, так і духовної виразності образів [26].

У другій половині та особливо наприкінці XII ст. у візантійському мистецтві крім класичного напрямку з'явилися й інші, менш традиційні. Митці стали шукати підкреслену, посилену виразність образу. Актуальними стають нові цінності: сила внутрішнього переживання та його зовнішня, фізична виразність. Динаміка, навіть експресія цікавлять тепер не менше, ніж гармонія та спокій. У цьому загальною основою всім течій мистецтво другої половини XII в. було збільшено інтерес до вираження спіритуальної сутності релігійного образу.

У мистецтві пізнього XII ст. була ще одна течія, більш вузька і камерна порівняно з усім, описаним вище, проте, дуже примітне своєю оригінальністю і високою художністю. Його зазвичай називають умовним терміном «пізньокомнінівський маньєризм». Воно відоме переважно за фресками. Серед ікон цього часу до нього належить «Благовіщення» (Додаток Д, іл. 1), що вирізняється вишуканою красою виконання. Архангел Гавриїл, що приносить Діві Марії добру звістку, легко ступає по землі, але здається ширяючим у золотому просторі, тому що вся його фігура, одягу, складки плаща буквально пронизані деякими динамічними імпульсами, тонко переданими за допомогою миготливого ритму обривистих ліній, створюючи химерний силует фігури. Всі форми, ракурси, жести відрізняються великою елегантністю, стиль набуває граничної витонченості. Разом про те весь художній лад насичений динамікою, аналогічною тій, що супроводжувала образи ікон так званого динамічного стилю. Але простота, міць і справжня експресія останніх змінилися в іконі

«Благовіщення» виразністю тендітного, одухотвореного, дещо екзальтованого, наділеного аристократичними рисами образу [30].

Для XIII ст. у Візантії був характерний підвищений інтерес до античної еллінської культури, яка розуміється, як національна спадщина, гордість грецького народу. В умовах національного приниження інтерес до такого блискучого минулого набував патріотичне забарвлення. Можливо, звідси частково бере початок прагнення відродження класицизму, яке як основний стрижень пройде крізь усе мистецтво XIII століття. Важливою особливістю мистецтва цього часу є зростання значення місцевих художніх шкіл і локальних центрів, зміщення культури зі столиці в регіони, які раніше були провінціями імперії. Еміграція грецьких майстрів із зруйнованого Константинополя на інші землі призвела до розквіту національних шкіл, найважливіша з яких – сербська. Візантійські майстри отримували замовлення частіше в інших країнах східно-християнського кола, ніж у себе вдома, насамперед у могутньому на той час молодому Сербському королівстві. Напевно, деякі їх їхали і на Русь. Але важливо, що шляхи візантійського мистецтва не припинилися, і воно продовжувало своє життя та еволюцію, хоч і в еміграції.

Крім того, латиняни нерідко виступали в ролі замовників для грецьких художників, більше того, самі вчилися у них майстерності іконопису, долучалися до знання візантійської іконографії та розуміння православного художнього образу, а іноді навіть працювали з ними поряд в одних майстернях. В результаті виник своєрідний сплав візантійських і західноєвропейських рис і прийомів, що сформував особливе художнє явище, умовно назване «мистецтвом хрестоносців» [20].

Наприкінці XII ст., паралельно з домінували тоді мистецькими течіями експресивного характеру у мистецтві утворився напрям зовсім іншого, ніби протилежного типу, де головними цінностями були укрупненість образу, ясність, простота, лаконізм. Таке мистецтво стало визначальним на початку XIII ст. Візантійський живопис, який багато разів змінював напрями і стилі, що багато разів по-новому переживав колишні свої цінності і тим самим нескінченно

оновлювався, здійснив у цей період ще один виток, ще раз омолодився, знову набув свіжості й сили, і на противагу експресивності пізнього комнінівського мистецтва стала створювати образи величні, спокійні та монументальні. Очевидно, це було велике художнє тло візантійського життя, в яке увірвалася навала хрестоносців.

З багатьох ікон такого типу, що виникли в ранньому XIII ст., ми розглянемо в цій книзі чотири, що знаходяться в монастирі Св. Катерини на горі Синай: «Богоматір Одигітрія» (мозаїчна ікона), «Христос Пантократор» та «Архангел Михайло» (обидві з одного Деїсусного чину) та «Свв. Федір Стратілат і Димитрій» [32].

Мистецтво пізнього періоду життя Візантії зазвичай називають Палеологівським, на ім'я останньої правлячої династії – Палеологів. Протягом 150 років воно не було, зрозуміло, однорідним, і еволюція його чітко простежується на етапах. Ідеї та уподобання кожного з них знайшли адекватне відображення в іконах. Їх збереглося дуже багато, набагато більше, ніж від попередніх епох.

В історії Візантії цей час втрати колишньої могутності. Колись величезна імперія втратила тоді багато своїх територій і перетворилася на невелику і небагату державу. Міжнародний престиж значною мірою впав. Загроза турецького нападу стала реальністю. Тим більше вражає, що в умовах, для держави таких несприятливих, візантійське мистецтво переживає високий розквіт. Піднесення творчої активності очевидне усім етапам візантійської художнього життя XIV в. Для мистецтва характерні різноманітність напрямків, символічна винахідливість іконографії, розмаїття нових сюжетів і композицій, багатоаспектність їх тлумачень, множинність стилістичних варіантів, надзвичайно тісний зв'язок мистецтва з богословською думкою і, нарешті, найвищу художню майстерність. Хочеться особливо наголосити, що в мистецтві цього останнього етапу тисячолітнього візантійського життя не було ні найменшого відтінку в'янення, навпаки, творчість, енергія пошуків, відтворення та оновлення багато чого з кращого, що було раніше, набуття нового образу та

нового стилю і, головне, підвищений інтерес до мистецтва, як до найважливішої справи життя, здатного втілити найбільші її цінності. У цей останній період свого існування візантійське мистецтво востаннє і дуже активно слідує найважливішим своїм установкам, що визначали головні його напрямки протягом усієї його історії. Два полюси візантійського життя – культура і релігія, місто і монастир, що існували у Візантії, завжди поруч [33].

Візантійське мистецтво раннього XIV ст., тонке та вишукане, було гілкою камерної придворної культури, що виникла при дворі Андроніка II Палеолога. Одна з характерних його рис – закоханість в античне минуле, вивчення всіляких творів античної класики, літературних та художніх та наслідування ним. Все це супроводжувалося чудовою освіченістю, досконалим смаком та високою професійною майстерністю всіх творців цієї культури, у тому числі художників [15].

Тематика цього мистецтва, зрозуміло, була церковною, потяг до античності виявлялося лише у стилі та формах, котрим класична модель стала майже обов'язковим зразком. В ансамблях мозаїки та фресок з'явилися невідомі раніше сценічність, сюжетні подробиці, літературність; іконографічні програми розширилися, в них стало багато досить складних алегорій та символів, перекличок з текстами літургійних гімнів, що вимагало і від творців, і від споглядаючих богословської підготовленості та інтелектуальної ерудиції. В іконах епохи Палеологівського Ренесансу цей науковий аспект культури відбився менше; її особливості виявилися у яких найбільше у характері образів й у художньому стилі [41].

У Московській придворній майстерні виконувалися в ці десятиліття маленькі переносні мозаїчні іконки, або призначені для невеликих церковних капел, або колишні замовлення високопосадових персон, членів імператорського прізвища і найближчого аристократичного оточення і виготовлялися для приватного володіння. До таких невеликих ікон відносяться: «Диптих зі сценами Дванадцятьох Свят» з Музею собору у Флоренції, «Чотири святителя» [2].

Палеологівський Ренесанс був вичерпаний приблизно до 30-х років. XIV ст. Неблагополуччя у державному та церковному житті визначили зовсім іншу атмосферу культури. Цей період іноді називають «сму́тним часом». Все це не могло не позначитися на мистецтві. Щоправда, воно ніби, як і раніше спирається на класичні зразки, явно хоче дотримуватися настанов, прийнятих у роки Палеологівського Ренесансу. Однак у художніх образах очевидні нові інтонації: напруга, схвильованість, іноді навіть тривожність. Подібні зміни помітні й у художній мові. Основні його риси залишаються класичними, близькими тим, що використовувалися в живописі раннього XIV ст., проте деякі надмірно акцентуються і утрируються. У образах зникає спокій, у стилі – гармонія. З'являється немислима раніше гострота душевних переживань. Цей період тривав недовго, лише близько двох десятиліть, і його мистецтво є цілком оригінальним феноменом. Безперечно, що в ньому були і втрати, і великі придбання[46].

У 50-х роках. XIV ст. політична та церковна ситуація у Візантії змінилася.. Епоха Палеологівського Ренесансу йде у минуле, як і релігійні суперечки 30-40-х рр. Настав період зазвичай називають «пізньопалеологівським». Це був час урочистості, коли питання віри стали чи не головними у суспільстві, період зосередженості на проблемах молитви, можливості бачення Бога, особистої зустрічі з Ним, обговорення шляхів внутрішнього життя людини. Чернецький спосіб існування розуміється як ідеал [44].

Змінюється і ставлення до ікони. Маленькі вишукані іконки, що створювалися за часів Палеологівського Ренесансу, зникають. Ікони збільшуються у розмірах, іноді досягають більших масштабів. Великі образи з великими цілісними силуетами легко читаються у церковному інтер'єрі. Притаманний іконі сенс моленного образу як найважливішого факту церковного культу зростає. Саме ікона, нарівні з богословським трактатом і проповіддю, покликана висловити сутність вчення про Божественні енергії, з якими може стикатися духовно зріла людина [24].

Для ікон другої половини XIV ст. характерне використання своєрідної виразності кольору особливого, незвичного відтінку, здатного створити підвищений емоційний стан або навіть надати іконі містичного настрою. Образи в іконах цієї епохи взагалі більш емоційні, ніж будь-коли, у яких відбиті різні відтінки душевних станів, від ліричної гами до драматичної [16].

Як ми бачили, у візантійському мистецтві протягом усієї другої половини XIV ст. був живий стиль, що базується на класичних традиціях, однак, ніколи не відтворює їх буквально, наслідуючи, але обов'язково їх видозмінює. Це був не єдиний перебіг у художньому житті, крім нього існували експресивніші варіанти, для яких прихильність до класичної форми не стала безумовною цінністю. Але домінуючим був саме класичний напрямок. Усередині нього можна простежити і певну еволюцію, і низку істотних смислових та художніх відтінків [36].

Кінцевий період історії візантійського мистецтва – це перша половина XV ст. у 1453 р. Візантія була завойована турками і назавжди перестала існувати як держава. Незважаючи на труднощі політичного та матеріального характеру, на те, що турецька загроза була нав'язливою, що імперія збідніла, що коштів на будівництво храмів та на замовлення мистецьких робіт не було – незважаючи на все це, творче життя не згасало. Мистецтво Балканського регіону і візантійське, і сербське народжувалося в подібній атмосфері життя. Художні зв'язки були широкими. Майстри мігрували, знаходили замовлення часто далеко від дому. Звичайно, так було у візантійському світі й раніше. У пізньому XIV – у першій половині XV ст. у зв'язку з катастрофічними обставинами життя на Балканах ці процеси отримали новий, сильніший стимул свого розвитку. Мистецтво на територіях країн візантійського кола стає воістину загальним. У це коло входить і Русь, тому що сюди в пошуках замовлень приїжджає багато грецьких і балканських художників-емігрантів, і тут, на далекій від Візантії півночі, вирішуються художні проблеми, подібні до тих, що цікавили в цей час грецьких і балканських майстрів [35].

Ранній XV ст. було особливим етапом мистецтва всього візантійського кола. На Русі в цей час Андрієм Рубльовим створюється «Звенигородський чин»,

ікони якого мають дуже схожий духовний та етичний зміст, лише співвідношення цінностей у них трохи інше, ніж у візантійську сербському сприйнятті; тяжіння до світу духовних споглядань, до світу гірського звучить у них, як головна тема, у той час, як для візантійських пам'яток характерні ідеальні, але все ж таки земні, взяті зі світу дольного уявлення про небесну гармонію [47].

До цього періоду, приблизно другої чверті XV в., може бути віднесена «Трійця Старозавітна, або Гостинність Авраама» з Ермітажу в С.-Петербурзі – пізня візантійська ікона прекрасної якості. Інтерес до сюжету Трійці став характерним для візантійського живопису другої половини XIV – першої половини XV ст., що було викликане богословськими питаннями про Божественну сутність і Божественні енергії, про Трійцю і про Фаворське світло, підняті св. Григорієм Паламою. Створення типово візантійське ідейно, образно та стилістично, ця ікона є свідком того, наскільки живою була художня творча ініціатива у Візантії навіть в останні десятиліття її історії. До самого свого кінця візантійське мистецтво не втратило ні концентрованості думки, ні найтоншої майстерності, до останніх днів воно залишалося великим [18].

1.2 Вплив різних традицій іконописання на українське сакральне малярство

Сакральне мистецтво впродовж усієї історії розвитку української культури було її центром, у ньому відображались найбільші досягнення і вміння майстрів; воно було відображенням духовності і найвищим мистецьким виявом. Як ми вже знаємо ікона є невід'ємною часткою православної традиції, без неї важко уявити православний храм і богослужіння, будинок православної людини та її життя [3].

Українське сакральне мистецтво з давніх-давен розвивалося на основі спільних традицій своїх сусідів, у тісній взаємодії, яка не припинялася і в періоди їх тимчасового політичного роз'єднання. Тому історія іконописання близька за мовою та територіально пов'язана однаковими економічними, політичними та культурними проблемами, які вирішувалися спільними зусиллями, є багато аналогічних мистецьких явищ, споріднених стилістичних форм. Але водночас не підлягає сумніву, що кожен із народів збагатив загальну художню скарбницю своєрідними здобутками [13].

Формування стилю української ікони відбувалося протягом багатьох століть, у ньому відчутно великий вплив візантійського іконопису та західноєвропейського мистецтва. Цим питанням займалися такі дослідники, як: Д. Степовик, І.Свенцицький, Є. Павлова, Л. Членова, А. Карпова та ін.

Українська ікона увібрала в себе характерні риси візантійського стилю і до VI століття була під його безпосереднім впливом. Своєрідність його чітко виявилось у двох тенденціях. По-перше, це – орієнтація на зразки константинопольського іконопису, що зумовлено провізантійськими симпатіями Ярослава Мудрого і, по-друге, зародженням та оформленням київської школи іконопису [60].

Щодо першої тенденції українські мистецтвознавці аргументовано доводять наявність візантійського стилю в українському іконописі. Серед них Л. Членова, вчений-мистецтвознавець, завідувач відділу стародавнього мистецтва Національного художнього музею України. Вона пише про те, що після прийняття християнства до Києва ввозяться перші візантійські ікони, а надалі

майстри намагаються наслідувати у своїх творах високі зразки візантійського іконопису, слідує естетичним та художнім канонам [25].

Звідси бажання, як світської, так і релігійної влади Києва привозити ікони з Візантії, де мистецтво ікон розвивалося у високих зразках, склалася символіка кольору ікони, вироблено засоби та технічні методи її малювання. У «Києво-Печерському патерику» знаходимо виклад історії про прихід іконописців із Царгорода до монастиря Печерський. У цьому стародавньому пам'ятнику літератури розповідається, як перед художниками храму Влахерни в Константинополі чудово з'явилася сама Діва Марія, вручивши їм ікону про своє власне Успіння Богородиця веліла майстрам йти до Києва і там поставити ікону Успіння Богородиці. Варто зазначити, що Богородиця доручає відвести до Києва образ не Трійці та не Ісуса Христа, а свій власний [1].

Слід зазначити те що, що хрещення Русі стало основою утвердження і піднесення особливого шанування Богородиці. Саме особливе вшанування Діви Марії стає однією з характерних рис релігійного життя, починаючи з X ст., що знаходить свої висловлювання і у сфері сакрального мистецтва.

Підтвердженням цього є те, що Десятинна церква є першим кам'яним храмом, побудованим на честь Богородиці. Собор Святої Софії, що прославляє Мудрість Божу, пов'язаний з образом Діви Марії. На центральній мозаїці цього храму зображена Діва Марія в образі Оранти, з піднятими вгору руками, що є символом заступництва та захисту [29].

Ікони Богородиці активно ввозяться з Візантії та в наступні століття. Серед різних сюжетних композицій богородичних ікон особливою популярністю користувалися зображення Діви Марії з Ісусом, відтворювалися в образі Оранти чи Знамення. У різні періоди особливо шанованими стають певні сюжетно-композиційні варіанти образів.

Друга тенденція, намічена у XI ст, пов'язана з початком становленням київської іконописної школи. Засновником київської школи вважають митрополита Іларіона. Як зазначає українська дослідниця О. Павлова, становлення іконопису Київської Русі припадає на другу пол. XI – поч. XII

століття. Протягом тривалого періоду Візантія була найвищим рівнем цивілізації для Київської Русі.

Образи святих огорнуті золотистим сяйвом теплого відтінку. Майстри віддавали перевагу червоному кольору, а не блідо золотому, вживали його обмежено, як акцент, а не так щедро, як новгородські іконописці. Стародавня українська ікона «тепла» за колоритом [37].

Темні візантійські фарби в Києві перетворилися на багрець і золото, що створило зовсім інший експресивний порядок. Цей теплий багрянець зустрічається на іконах, пов'язаних зі школою майстра Аліпія, та на пізніх образах. Формування власного стилю в іконописі Київської Русі не порушувало канонічних основ цього мистецтва, його зв'язок з прототипами, що відзначалося на Сьомому Вселенському Соборі. Ставши визначним явищем у культурі, ікона залишилася самодостатньою і незмінною за своєю духовною суттю, і невід'ємною частиною оздоблення православного храму [20].

Період Пізнього Середньовіччя, на який припадають трагічні події розпаду Київської Русі, спроби підкорити та колонізувати її землі завойовниками з Азії, пізніше Литовським князівством, Польським королівством, Московським царством та Туреччиною, позначився і на трансформаціях іконопису. Оскільки християнська віра загалом виникає як інтегративний чинник, ікона висувається першому плані і стає своєрідною захисною силою. Українській іконі періоду Пізнього Середньовіччя притаманні стриманість та лаконічність, розширюється список образів. Проте свого головного значення не втрачають і традиційні сюжети іконопису – образи Ісуса Христа та Богородиці. У Богородичній іконографії цього періоду переважає ідея Діви Марії, як заступниці. Прикладом цього є волинські ікони типу Одигітрії з Луцька [38].

Одним із таких прикладів є Дорогобузька Ікона Божої Матері, яка датується XII-XIII ст., відкриття якої стало «сенсаційною подією нашого часу». Дорогобузька ікона є свідченням того, що ознаки іконописної школи Аліпія та його учнів набувають поширення в мистецьких центрах інших регіонів. Так, Д. Степовик зазначає, що Дорогобузька ікона написана таким чином, що жодна

деталь фігури Марії та Христа не є площинною. З пильною деталізацією виписані декоративні елементи, прикраси на рукаві, на плащі-омофорі Діви Марії, з тонким промальовуванням численних складок одягу Ісуса Христа, який благословляє людей характерним жестом правої руки і наче вказує на Богоматір, як об'єкт надії віруючих. Проте визначаються і свої регіональні риси та особливості у цій іконі: Дорогобuzькій іконі виділяються ознаки Волинської ікони. За всієї монументальності постаті Марії плечі її вузькі та дуже похилі. Для всієї композиції характерна округлість, завершеність малюнка та пластичність форми. Обличчя, облямоване чудово орнаментованою широкою стрічкою, наче світиться. Риси Богородиці східні, їх ще не торкнулася українізація ликів святих, яка настане пізніше [45].

Особливостями іконографічного типу Волинської Богоматері – є варіант Одигітрії. Наслідуючи візантійські канони, іконописець надає іконі кілька ліричних відтінків. В образі схиленої до немовляти Марії видно більш емоційний порив і людяність, хоча вона зберігає сувору велич та урочисту височину. Це трагічний образ Богоматері у стародавньому українському іконописі. У скорботних, пройнятих сумом очах Марія з надзвичайною силою художнього лаконізму відтворює велику силу материнської любові та приреченості. Прекрасні, витончені риси її обличчя сповнені внутрішньої духовної чистоти. Досконалість форми, майстерність тонкого живопису, чарівність ясних і чистих кольорів та лінійних ритмів вказують на дотримання волинським майстром класичної традиції стародавнього мистецтва [50].

Ікона Волинської Богородиці належить до так званих чудотворних. Дорогобuzька та Луцька ікони, це твори однієї школи та історичного періоду, в яких знаходять своє вираження, як риси київської школи іконопису, так і місцеві риси: об'ємність та витягнутість образу, чітке поєднання тональних переходів у межах одного кольору з тонкими, графічними, лініями та штрихами [49].

Серед спільних українських рис мистецтвознавці насамперед вказують на теплоту колориту коричневого, оранжевого, жовтого, білого з кремовим

відтінком, навіть зеленого; простоту у декоративному рішенні; глибину переданих почуттів та поєднання різних емоційних характеристик.

Ікона наповнена символікою кольорів, наприклад, червоний колір – це знак мучеництва або символ царського походження, золотий – колір царства небесного і Святого Духа, чорний – знак темної сили та пекла [30, с. 224].

Зображення чудотворця Миколи на українських іконах цього періоду виконувалось особливим чином. Він постає як князь Церкви, що підкреслювалося його вбранням золотистого чи білого кольору з візерунками великих хрестів. Варто погодитися з думкою Д. Степовика, що образи Миколи та Богородиці – це два унікальні образи в історії українського християнського мистецтва, що зазнали суттєвих іконографічних змін у напрямі українізації ликів. Отже, свята Діва Марія та святий Миколай потроху втрачали свої східні риси. Діва Марія зображується завжди молодою, Микола – старим, сивим чоловіком, як типовий український священик. Процес еволюції зовнішності святих на українських іконах відбувався дуже повільно, хоча розпочався ще за часів Київської Русі [57, с. 312].

Отже можна зробити висновок про те, що в пізньому середньовіччі чітко намітилися зміни в стилі українського іконопису: поступовий відхід від візантійського стилю та відданість ренесансу, своєрідний проторенесанс. В українській іконі виразна присутність більшого оптимізму, яскравість, подолання суворості, демонстрація трагізму у почуттях людей та мистецтві.

Всі ці зміни були зумовлені внутрішніми факторами, що відбувалися у державі та українській церкві, яка зберегла свою ідентичну територію та організаційну структуру. Мали певне значення та зв'язки із Заходом, особливо з Італією, батьківщиною європейського культурного Відродження, де виник архітектурно-художній стиль ренесансу. Згодом Україна знову почала грати свою давню роль посередника між Сходом та Заходом, сприяючи покращенню їхніх відносин. У цих подій відбувався розвиток іконописного мистецтва визначив національні художні риси [55, с. 58].

Пам'ятники Українського живопису XIV-XV століть різноманітні за манерою письма та змушують згадати то балканські, то російські школи іконопису. Талановиті українські цехові живописці прикрашали, як православні, так і католицькі храми, вносячи своєрідність та самобутність у стиль та оформлення [39].

Епоха Відродження прийшла до тям суспільства, як революція, а прийшовши, кардинально змінила ставлення до земного та небесного. Церква теж змушена була по-новому сприйняти християнське суспільство, що блискуче вийшло. Західне мистецтво вітало таке сприйняття світу, але східне – поставилося недовірою.

Лише Україна та Білорусь у Східній Європі та Сербія на Балканах прийняли нові віяння епохи Відродження. Решта православного світу сприйняла дух нового часу вороже. Берестейська унія 1596 розколола Україну, але не розколола іконотворче мистецтво та його школи. У ренесансній іконі продовжується подальша орієнтація художників на український типаж особи. Раніше це відбувалося обережно і не завжди: візантійська тенденція до іконотворчості гальмувала впровадження нового віяння, але вже в середині XVI століття, особливо після Унії, кожен єпископ не викликав сумнівів, що впровадження нової іконографії стало необхідністю [47].

Особливість українського іконопису цього періоду полягає у створенні унікального єднання традиційної східної ікони з новою гармонією форм, кольорів, простору та часу. Залишилися ті ж пози «безперервного стояння», але вони набули легкості та піднесеності. Втрачає тим часом ренесансна ікона і монументальність, отримавши особливий ритм форм ліній. Колишня асиметричність побудови композиції сюжету, набуває симетрії, пропорційності та чіткості. Змінюються і кольори. З важких, коричневих, синіх і багряних тонів – вони перетворюються на повітряні, набуваючи прозорості та легкості. Але головним придбанням ренесансної ікони є новий, невідомий раніше декоративний елемент. Слід зазначити, що орнаментів, і взагалі декоративних прикрас у середньовічній іконі майже немає. Дошки не вставлялися в рами, був

окладів, кіотів, «різ», яких можна було застосувати декоративні елементи. Основна увага зосереджувалася на сюжеті ікони. У цьому вона різко відрізнялася від книжкових мініатюр, що стали полем застосування різних вигадливих переплетень в орнаментах з використанням графіки та фарб найфантастичніших кольорів [19].

Процес зміни у підході до іконопису відбувався не відразу, і кожне нововведення укладало величезну працю іконописців-новаторів, вихідців із народного середовища. Декор служив, як якимось стилем, покликаним прикрасити бездуховний предмет, але полягала у собі глибокий сенс. Орнаменти були тим фоном, який безсловесно, шляхом передачі символів природних явищ вказував на височину переданого, і божественність втілюваного. Все продумано. Кожна рослина, кожен листок носив глибокий сенс.

Слід зазначити одну особливість: на межі XVI-XVII століть спостерігається оригінальне злиття старої візантійської школи з віяннями Ренесансу, зникають довгасті канонічні образи та з'являється оригінальне письмо. Воно без особливих стрибків плавно створило найцікавіший феномен, що дав народній іконі гармонію, але без властивого у таких випадках елемента еkleктики.

При переході від однієї епохи, коли стоїть завдання взяти найкраще з попереднього і доповнити нове, щоб створити щось цікаве і гармонійне – зазвичай, не обходилося без еkleктики. Українська ікона періоду Ренесансу уникла цього не дуже позитивного явища. Цілеспрямована робота народних майстрів іконопису щодо поєднання національної самобутності та загальноприйнятих канонів була властива українському народу і спостерігалася не лише в мистецтві, а й житті. Політичні реалії XVI століття виробляли у національному характері народу України плавну, вивірену, позбавлену стрибків, життєву облаштованість. Це незвично і парадоксально будувати країну, яка до того часу роздирається зовнішніми ворогами і внутрішніми протиріччями, але це відбувалося [24, с.23].

Для мистецтвознавців це є, як позитивним, так і, дещо бентежним фактором. Тільки досвідчене око може вловити в іконі XVI століття, тих рис характерних Ренесансу. Не забуватимемо, що в українській іконі того часу ще зберігаються традиції візантійської школи, яка стала класикою, і зміни не завжди сприймалися, як нове віяння. Таке сприйняття нововведень в іконографії призвело до того, що багато ікон періоду бароко XVII-XVIII століть називають якимось «козацьким ренесансом». Це вносить плутанину у стилях іконопису українських шкіл живопису, хоча за уважного розгляду ікон українського ренесансу можна чітко визначити різницю між ними [32, с. 227].

Слід зазначити і той момент, що частина земель України перебувала в залежності від окремих держав, тому розвиток іконопису в них проходив свій характерний шлях розвитку. Про ренесансний період XVI століття, можна сказати: вони розділилися на Схід і Захід. Схід включав чотири центри: Київський, Поділля, Слобожанщину та Чернігівщину. Головною школою була Київська, точніше Києво-Печерська лавра.

Західний регіон також складався із чотирьох центрів: Волинь, Галиччина, Закарпаття та Буковина. Тут не було домінуючої школи і кожен центр розвивався відповідно до особливостей регіону. Було ще кілька регіонів, у яких гіпотетично мала б розвинути ренесансна ікона, але тут виникає багато загадок – це Наддніпрянська та Східна Україна. Про них говорити складно, оскільки пам'яток іконописного живопису не збереглося. До заснування Запорізької Січі саме ці землі зазнали безжального розграбування з боку Московії. Храми і монастирі варварськи знищувалися, а культурна спадщина або вмирали в полум'ї, або вивозилася до Московії. Не збереглося ікон і раннього періоду. Імперська політика царського і радянського періодів, сприяла цинічному переміщенню в метрополію, бо, що було неможливо забрати «брати», безжально знищувалося. З цієї причини ні в центральній, ні в східній частині України пам'яток іконопису XIII-XVII століть не збереглося. Україна втратила майже 95% іконописного живопису. Оцінити це неможливо, як і зрозуміти, як так люто ненавиділи наш волелюбний народ [27].

Стиль ренесансу в українській іконі поширився лише за сторіччя, тобто за період XVI ст. У своїх головних рисах – гармонії та життєрадісності, він повністю відповідав Ренесансу Центральної та Західної Європи. А це означало, що Україна розвивалася в ногу з цивілізованими країнами, анітрохи не поступаючись художнім школам Італії, Франції, Польщі та інших країн, а в тимчасовому відрізку, навіть випереджаючи їх. Це говорить про те, що народ нашої країни ні в чому не поступається «старшому братові», який встановив себе гегемоном у всьому, у тому числі і в культурних традиціях нашого народу, і в декоративно-ужитковому мистецтві, як його частини. Пізніше чудові художники Боровиковський, Левицький – внесуть свій внесок у розвиток російського мистецтва, і гордо імператори росії дивляться з портретів наших, українських майстрів. І, якби не тотальне варварське знищення «братами» всього, що викликало в них заздрість та роздратування в Україні – наша культурна спадщина не втратила б назавжди неперевершені шедеври, які стали б поряд зі світовими пам'ятниками мистецтва [28].

РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ТЕМАТИКИ БАГАТОЧАСНОЇ ІКОНИ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ

2.1. Особливості написання багаточасної ікони

Як ми вже знаємо багаточасна ікона вперше з'являється у Візантії в IX столітті. Існує і розподіл образів у тому, скільки персонажів і композицій. У цьому випадку ми говоримо про одно-, дво-, три- і більше частинних ікон. До таких «багаточастинних» ікон відносяться і «життя з клеймами». У центрі можна побачити образ якогось святого, а навколо, в «клеймах» вміщені дрібніші зображення різних сцен із його життя [50].

Ікони «частинні» або старовинні багаточастинні іконописні пам'ятки – аж ніяк не рідкість, з ними доводиться зустрічатися досить часто.

Однак, не всі ікони однакові, тому розмову про багаточасткові образи святих треба почати, спробувавши все ж таки провести деякі розділові лінії, позначивши відокремлені пласти таких пам'яток, сформувавши підгрупи, в яких спостерігатимуться стійкі композиційні та образотворчі принципи.

Перша підгрупа пам'яток – це ікони «Дванадцятих Свят», найпоширеніших творів, особливо популярних у народному середовищі віруючих людей у тому самому XIX столітті.

Така ікона в XIX столітті була особливо близька віруючій людині і звичайно, її поява, як стійко повторюваної іконописцями, образотворчої фабули, було очевидним і продиктованим широкою вірою і бажанням мати в будинку зображення основних релігійних подій річного циклу [22].

Поява подібної багаточасткової композиції, було ще й тому потрібним і затребуваним, оскільки ні фінансово, ні фізично, проста людина не спроможна купити 12 ікон аналогічного розміру, і тим більше, не зуміла б їх одночасно розмістити в своєму домі.

Безумовно, від майстра така робота вимагала особливих навичок і терпіння, оскільки живопис був мініатюрним і багатофігурним. Друга підгрупа

пам'ятоків, що містять кілька окремих ікон-клеймів на одній іконній дошці – це ікони трерядниці, і, як їхній рідкісний різновид – ікони дворядниці [55].

Багаторядні ікони виявляють зовсім іншу композиційну основу, ніж ікони «Дванадесятих Свят». Якщо у Святкових образах відмінно спостерігається «рядна циклічність», де Свята вибудовані за принципом «читання» ікони зліва-направо, починаючи з верхнього лівого тавра з Різдом Пресвятої Богородиці і закінчуючи Успінням, розташованим у нижньому правому кутку, тут сприйняття образу не піддається прочитання, хоча схематика ікони майже завжди повторюється.

Ікони з клеймами умовно можна поділити на кілька типів. Один із найпопулярніших типів подібних ікон називають житійні ікони, ікони з діяннями, ікони з оповіданням, ікони з акафістом. У болгарському іконописі в ХІХ столітті були поширені Єрусалимії – складні багатосюжетні композиції, присвячені святим [23].

Ікони з клеймами, в яких основна центральна композиція називається середник, оточена одним або декількома рядами другорядних композицій або клейм, які зазвичай становлять більш-менш повний ряд ілюстрацій, що розповідає про історію зображеного в середнику особи або події, або ілюструють іншу, пов'язаний із ними текст.

Клеймами називають розміщені по периметру та на одній дошці з головною іконою невеликі сюжети, що коментують основну композицію іконописного образу. Іноді в клеймах зустрічаються написи пояснення, але це не правило, швидше виняток [17].

Не менш популярними є ікони Воскресіння Христового зі святами. У цьому випадку на полях у клеймах зображено дванадцять найважливіших подій Священної історії, що описують земне життя Спасителя та Богородиці.

Досить рідко зустрічається ікона Святої Трійці у Бутті. У цьому випадку на клеймах зображено всю Книгу Буття. У 22 сюжетах ми можемо простежити за найважливішими подіями Старого Завіту, починаючи від створення світу,

повалення занепалих ангелів, створення людини та вигнання його з раю, потопу, побудови Вавилонської вежі, закінчуючи Мойсеєвим законодавством.

Нарешті, ще один тип – це ікони з клеймами сказання. Наприклад, оповідь про Володимирську ікону Божої Матері. В цьому випадку замість зображення свят у вінку клейм дано сюжети, що розповідають про історію появи ікони, її шанування та чудеса, покликані прославити святиню.

Ікони з клеймами досить великі, адже зображення на полях повинні легко читатися. Сюжети розташовані в хронологічному порядку, тому ікону потрібно читати рядками, як книгу: зверху вниз і зліва направо [60].

Основами сюжетів у клеймах виступають різні письмові джерела: життя святих (канонічні), похвальні слова, сказання про чудеса, богослужбові тексти. Для ікон біблійних персонажів чи подій залучаються безпосередньо тексти Святого Письма. Наприклад, у клеймах ікони «Свята Трійця в Бутті» послідовно йдеться про події старозавітної історії, викладеної у книзі Буття. Якщо у зображенні зустрічалися чудеса, які були відсутні в житті святого, це могло бути або персональною вимогою замовника, або варіантом сюжету, невідомого в письмовій традиції¹. Стійкий склад клейм зображував народження, хрещення, навчання святого грамоти, деякі основні події його життя, кончину, здобуття мощей та посмертні чудеса. На житійних іконах святителів містилися таври зі сценами чернечого постригу і висвячення в дякони, пресвітери та єпископи.

Майстри, що працювали в Київській Русі, були націлені не тільки на використання іконографічних зразків, що прийшли з Візантії; вони бачили своє завдання у становленні іконографії вітчизняних святих. Першими канонізованими на Русі святими були князі Борис та Гліб, а також преподобний Феодосій Печерський. Про існування ікони св. князів Бориса та Гліба відомо з опису Софійського собору в Константинополі, яке склав житель Новгорода Антоній.

В останній третині XV – початку XVI століття, в житійній іконі інтенсивно розвиваються нові теми, ставляться нові завдання, що особливо яскраво виявилось в творах, пов'язаних з оздобленням Успенського собору. Для

головного храму Московської Русі знаменитим іконописцем Діонісієм у 1480-х роках написано кілька ікон, серед яких житійні образи російських святих Петра та Олексія Московських. Незважаючи на стійке шанування св. Петра та її ранню канонізацію, у попередню епоху існували лише його одноосібні зображення. Актуальність теми прославлення і шанування власних святих, особливо ієрархів, що керували Церквою, а іноді і державою, спричинила за собою інтерес до їх житійних образів, іконографія яких була розроблена Діонісієм [56].

Новаторство Діонісія у зверненні до нових сюжетів і у знахідці нових композиційних рішень. Одна з таких знахідок – побудова архітектурних лаштунків, які грають особливу роль організації простору клейма й у поєднанні сюжетів. Класичними з погляду пропорцій стали житійні ікони Діонісія, на яких часто відсутній чіткий поділ клейм на квадрати замкнутого простору: на верхньому та нижньому полях дія плавно розгортається, події перетікають одне в інше. Іноді якась фігура чи будівля, написані на умовному стику сюжетів, об'єднують їх у цілісне оповідання.

Розробки кінця XV століття в області іконографії стали основою для розквіту багаточасної ікони, що припала на час так званого Пізнього Середньовіччя. Посилення контактів із Західним світом та припинення культурного підживлення з боку Візантії активізували російську думку та сприяли розвитку самосвідомості.

На сьогоднішній день однією з найдавніших житійних ікон з клеймами, що збереглися, є образ великомучениці Марини з однойменної церкви. Ікона розміром 106,0×62,0 см датується кінцем XII століття і зараз перебуває у Візантійському музеї культурного центру імені архієпископа Макарія в місті Нікосія на Кіпрі. Клейма цієї ікони збереглися лише на лівому полі [51].

Найбільш стародавньою з російських ікон зі сценами життя в клеймах вважається ікона пророка Іллі з житієм і Деїсусом. Ікона другої половини XIII століття походить із церкви пророка Іллі, розташованої у селі Вибути біля Пскова. Перелік святих, представлених на давньоруських іконах з житієм,

невеликий і обмежений найбільш шанованими святими: серед них святий Миколай Чудотворець, князі Володимир, Борис та Гліб, преподобний Сергій Радонезький. На житійних образах, створених відомим іконописцем Діонісієм в останній третині XV – на початку XVI століття, часто відсутній поділ між клеймами, так що дія розгортається в них плавно та послідовно [59].

У XVI століття спостерігається збільшення кількості клейм. Так, ікона преподобних Зосими та Саватія Соловецьких 1550–1560-х років (162,5×142,0 см) має 56 клейм. В іконі преподобного Олександра Свірського, яка датується серединою XVI століття, є 129 клейм, розташованих у 12 рядів. В даний час ікона знаходиться в Успенському соборі Московського Кремля. Широкого поширення це нововведення не набуло, оскільки такі ікони найчастіше поміщалися в храмі перед віттарем, а розглядати таври протягом тривалого часу було практично неможливо [39].

2.2. Етапи реставрації багаточасної ікони на прикладі роботи з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника «Ікона з зображенням 9 клейм, по кожному клейму зображення святого» XIX ст.

Дана ікона з зображенням 9 клейм, по кожному клейму зображення святого XIX ст. надійшла у реставраційні майстерні Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка в незадовільному стані. Був порушений зв'язок основи з ґрунтом, що призвело до осипання та втрат фарбового шару з левкасом. Також на лицевій стороні присутні опіки, незначні отвори жука-точильщика, застарілі забруднення і вибоїни, що вказує на неправильне зберігання. Загалом над іконою робота з багатьох реставраційних етапів та процесів.

Фотофіксація і опис роботи є першим етапом.

Опис і фотофіксація – необхідні кроки для відновлення будь-якого реставраційного об'єкта. Коли робота надійшла в майстерню, фотографії лицевій та тильній сторін були зроблені при нормальному освітленні. При наявності кракелюрів або тріщин робота знімалася при бічному освітленні. Також фотографуйте уламки чи інші деталі, які важко розгледіти, коли фіксується при загальному світлі у найбільш пошкоджених місцях. Фотографії мають бути найвищої якості. Кожен етап реставрації супроводжується фіксацією тих самих елементів, які були зняті спочатку. Важливо, що для всіх фотографій використовуються однакові налаштування камери та однакове освітлення. Ми сфотографували роботу «Ікону з зображенням 9 клейм, по кожному клейму зображення святого» спереду та ззаду, прямому та боковому світлі та додали фотографію до відновленого паспорта за всіма правилами фотофіксації. А також фотографують роботу і при УФ, якщо на це потрібні підстави чи переконалися були пізніші реставраційні дописування [34].

Другий етап – нанесення на ікону укріплюючої заклейки для подальшої роботи з фарбовим шаром. Для цього етапу ми приготувати 6 % желатиновий розчин з додаванням меду та антисептика. Для заклейка використовують

мікалентний або цигарковий папір. У нашому випадку було доречно взяти цигарковий папір. Заклейка проводилася шляхом накладення цигаркового паперу на лицеву сторону роботи. Прокривши шаром розчину невеликі шматки паперу. Ікону розмістили в горизонтальному положенні аверсом вверху, поверхню очистили за допомогою сухої стирки, тоді поклали на неї шматки цигаркового паперу. Теплий клей ми наносили м'яким пензлем, плавно розгладжуючи папір, запобігаючи утворенню складок і бульбашок з повітрям. Утворення калюж важливо не допускати, надлишки клею необхідно забирати, але при цьому поверхня твору має бути зволожена. За допомогою інфрачервоної лампи просушила роботу [21].

Третій етап – розчищення тильної сторони від забруднень. За допомогою щетинного пензлика і мильної піни та теплої води розчищуємо тильну сторону від забруднень. Все зайве забираємо з роботи ватним тампоном. Обов'язково мило повинно бути з нейтральним рівнем Ph [54].

Четвертим етапом було зароблення шва склеювання дошок та отвори від жуків-точильників. На тильній стороні ми заробили шов слеування двох дошок за допомогою мастихіна і шпачки щільно заповневши тирсою із клеєм («Момент Столяр» Henkel, Україна), а також заробили отвори від жуків-точильників. Після того залишили, щоб все добре просушилось [51].

П'ятий етап – зняття укріплюючої заклейки та підведення реставраційного ґрунту. Укріплюючу заклею ми знімали губкою і теплою водою, проводили вологою губкою рухами по колу не натискаючи. Перед підведенням ґрунту, ми скальпелем розчистили місце опіку. Втрати фарбового шару заповнили реставраційним ґрунтом за допомогою мастихіну. Підвели ґрунт на втратах, вибоїнах. Після висихання ґрунту, виводили його з допомогою води і шліфованого коркового дерева. Ґрунт повинен бути ідеальний з рівнем фарбового шару. Також, поверхню твору після виведення ґрунту промоили від білих розводів. Ватним тампоном змоченим в воді з невеликою кількістю диметилсульфоксиду очистили від розводів [31, с.252].

Шостим етапом було розчистка фарбового шару від крапель воску, застарілого бруду, кіптяви. Видалення поверхневих забруднень, що нашарувались з часом важкий процес. Використовують різноманвтні емульсії для очищення поверхні фарбового шару, від характеру забруднення залежить їх склад. Ми починаємо з пошуку проб і відбору проб для очищення. Перші проби виконували димексидом з водою 1:2, але виявилось, що він не добре розчищує роботу. На іншій ділянць пробує чистим димексидом, що також не дуже піддається для розчистки. Ми пробує ацетон і розуміє, що бруд уже настільки в'ївся у фарбовий шар, що якщо будемо прикладти зусилля то можливо зійде і фарба, а нам цього не потрібно. Розглядаємо ініший розчинник, а саме CONTRAD 2000 і бачимо хороший результат. Розчистку проводили ватною паличкою, змоченою в розчині. Ми постійно очищаємо невеликі ділянки, при цьому наступний фрагмент не починали доки не закінчили попередню. Слід стежити за тим, щоб на поверхні твору не лишалось надлишків розчину, тому що він може розчинити верхній шар фарби і це призведе до змивання лесування. Для видалення точкових забруднень застосовую скальпель. Це стосується крапель від фарби і екскрементів комах. Розчищену ділянку протирали сухою ваткою. Після розчистки обов'язково з допомогою губки нанесли ізолюючий шар лаку (Дамарний матовий) [48].

Сьомий етап – повторне підведення реставраційного ґрунту, через вимивання частини ґрунту у зв'язку із попередніми процесами. В місцях нанесення попередніх шарів ґрунту мастихіном наносимо реставраційний ґрунт ще раз. Після висихання проводимо вирівнювання поверхні ґрунту згідно з рівнем авторського живопису з допомогою корка, змоченого у теплій воді.А також знову з допомогою губки наносимо, із кількогадинним інтервалом, ізолюючий шар лаку [53].

Восьмим етапом є тонування та надання роботі експозиційного вигляду.

Метою тонування може бути реконструкція втраченої деталі зображення, без якої твір не може сприйматися естетично. У реставраційних майстернях виробилися певні правила тонувань втрат на творах станкового олійного

живопису. Тонування втрат не допускає вільної художньої творчості реставратора [58].

При виконанні тонувань реставратор повинен керуватися такими правилами:

1. Фарба наноситься строго в межах втрат авторського живопису.
2. Тонування може бути видалено без шкоди для збереження авторського барвистого шару.
3. Фактура поверхні та колір відновленої ділянки повинні бути близькими до фактури та кольору прилеглих ділянок авторського живопису [40].

Освітлення відіграє важливу роль у процесі тонування. Джерело світла має бути досить яскравим, а поверхня малюнка не повинна відображати сторонніх кольорів. Тонування нашого твору виконувалось в кілька етапів. Перший етап – заповнити втрату загальним кольором. Це зроблено для того, щоб легше було працювати з тонами в наступних шарах. Далі ми виконали більш детальне відновлення відсутніх частин, використовуючи метод лесування. Після цього ми продовжили відновлення облич і відтворення втраченого одягу. Вслід закінчення тонувань та абсолютної просушки фарби ми з допомогою губки нанесли захисний шар дамарного лаку методом тампування [31].

Та завершальним етапом є знову фотофіксація твору у завершеному вигляді.

Отже, реставрація «Ікони з зображенням 9 клейм, по кожному клейму зображення святого» пройшла досить вдало, твору було надано експозиційного вигляду, проведено всі необхідні заходи по збереженню пам'ятки. Зараз ікона знаходиться в сприятливих умовах та її стану нічого не загрожує.

РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ

ВИСНОВКИ

Розглянувши історію розвитку іконопису з'ясували, що створення перших рукотворних ікон пов'язують з апостолом та євангелістом Лукою, який, будучи не тільки людиною освіченою, лікарем, а й художником, написав перше зображення Богоматері.

Класичною батьківщиною іконопису є Візантія. Саме звідси іконописне мистецтво разом із християнською вірою приходить спочатку до балканських країн, а потім на Русь. Під впливом візантійської художньої культури розвивався іконопис всіх православних країн: Болгарії, Македонії, Сербії, Русі, Грузії, Сирії, Палестини та Єгипту. Під вплив Візантії потрапила і культура Італії, насамперед Венеція.

Іконописці твердо дотримуються канонів, нібито вони не самореалізують себе, бо як ремісники просто переписують один в одного. Для цього, стверджували критики, не потрібні глибокі знання. Іконописців звинувачували в тому, що вони слабкі, а то й зовсім не знали анатомії людини

Підсумовуючи, слід зазначити, що протягом всієї історії християнства ікони служили символом віри людей у Бога і Його допомогу їм. Ікони берегли: їх охороняли від язичників, а згодом і від царів-іконоборців у свій певний час. Ікона – це не просто картина із зображенням тих, кому поклоняються віруючі, а й своєрідний психологічний показник духовного життя та переживань народу того періоду, коли вона була написана. Духовні підйоми і спади яскраво позначилися на іконописі XV-XVII століть. Звільнившись від грецького тиску і лики святих стали своєрідними для слов'ян. Незважаючи на численні гоніння та знищення ікон, частина з них все ж таки дійшла до нас і являє собою історичну та духовну цінність.

Взагалі можемо сказати, що ікона підлягала періодам доби, які внесли вагомий внесок у історію іконописання. Тенденції залежали від впливу країн яким підлягала у той час Україна, але все ж таки іконопис мав і своєрідний розвиток.

Мистецтві кожного народу притаманні деякі дуже унікальні риси, свої відкриття та одкровення. Вони проявляються національну специфіку і своєрідність культури, засновані на особливому, властивому лише цьому етносу сприйнятті світу. Одним із вагомих вкладів російського народу в скарбницю християнського мистецтва, безумовно, стала життєва ікона, що зовсім не применшує художнього значення та гостроти задуму відомих православних життєвих ікон, що відносяться до візантійської культури, а також мистецтва Греції, Сербії, Болгарії та інших країн. Але на Київській Русі популярність житійних ікон була фантастичною, а багатий спектр різних ідей, смислових відтінків, що транслювалися за допомогою житійних зображень у культурі, дозволяють розглядати цей жанр іконопису як особливе явище національного масштабу.

Існує і розподіл образів у тому, скільки персонажів і композицій. У цьому випадку ми говоримо про одно-, дво-, три- і більше частинних ікон. До таких «багаточастинних» ікон відносяться і «життя з клеймами». У центрі можна побачити образ якогось святого, а навколо, в «клеймах» вміщені дрібніші зображення різних сцен із його життя.

Інтерес до житійної ікони серед істориків традиційного живопису – не менш гострий. Говорячи про вивчення житійної ікони, не можна не відзначити опрацьованість окремих тем та іконографій.

Незважаючи на тісний зв'язок українського мистецтва з візантійським світом, який був джерелом і стилістичних та іконографічних новацій для художників, починаючи з XIV століття вони мали власні оригінальні напрацювання у сфері багаточасної іконографії.

Існують різні системи розташування сцен в клеймах. Традиційно оповідання починається у верхньому лівому кутку, і далі розвивається в клеймах – зверху вниз ліворуч, ігноруючи образ у середнику. Зображення, як правило, мають пояснювальні тексти. Створення багаточасної ікони вимагає від іконописця найвищого рівня майстерності. Він однаково повинен володіти

навичками художника-монументаліста для написання образу в середнику та мініатюриста – для виконання дрібних зображень у клеймах.

І, якби не тотальне варварське знищення в радянський період всього, що викликало в них заздрість та роздратування в Україні – наша культурна спадщина не втратила б назавжди неперевершені шедеври, які стояли б зараз поряд зі світовими пам'ятками мистецтва.

Шопенгауеру належить чудово вірний вислів, що до великим творам живопису слід ставитися як до найвищих осіб. Було б зухвалістю, якби ми самі перші з ними заговорили; замість того треба шанобливо стояти перед ними і чекати, доки вони удостоять нас із нами заговорити. Стосовно ікони це вислів суто вірно саме оскільки ікона - більше ніж искусство [5].

Тому важливим етапом реставрації є правильний підбір методів, матеріалів та опрацювання джерельної бази, оскільки ігнорування цих правил може призвести до остаточної втрати цінних творів мистецтва. Тому теоретичне вивчення літератури та підхід до роботи з наукової точки зору дає результати і позитивно відбивається на роботі реставраторів. Некомпетентність у деяких аспектах може завдати картині серйозних пошкоджень. В наслідку цього сформулювали послідовність етапів виконання реставрації «Ікони з зображенням 9 клейм, по кожному клейму зображення святого» ХІХ ст. з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника.

Отже, реставрація ікони пройшла досить успішно, твору було надано експозиційного вигляду, а також проведено всі необхідні заходи по збереженню пам'ятки. Ікона знаходиться на даний момент в сприятливих умовах і стану її нічого не загрожує.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Александрович, В. 2005. Ікони, українські ікони. Енциклопедія історії України. Т. 3. Київ : Наукова думка. С. 432-436.
2. Алпатов М. В. Древнерусский иконопис. Москва, 1984. 246 с.
3. Антонович Дмитро. Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага. 1923. С. 2.
4. Архипов М. В. Цена и ценности современного искусства. Москва, 2004. 452 с.
5. Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н. Малая история искусств. История Древнего Востока. Москва. 1996. 290 с.
6. Бичков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев. С. 370.
7. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. Санкт-Петербург. С. 1995.
8. Богословский Д. Ф. О реставрации картин. Санкт-Петербург, 1912, С. 210.
9. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. Москва, 1999. 215 с.
10. Васильев А.А. История Византийской империи. Время до Крестовых походов. 1998. С. 342.
11. Верхов С. И. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI-XX века. Тверь. 2014. 288 с.
12. Всеобщая история искусств, т. 3, Москва, «Искусство», 1962. С. 218.
13. Гах І. Українське сакральне мистецтво: проблеми розвитку, збереження і реставрації. Київська Церква. 2000. С. 100.
14. Гелитович М. Ікони молитовного ряду. Українських іконостасів XV-XVI ст. Київ, 2000. 1999. С. 57-69.
15. Греченко В.А. Історія світової та української культури: Підручник для вищ. закл. освіт. 2002. 464с.
16. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств в 2 т. Москва. 1985. 90 с.

17. Доктор Богословія Архієпіскоп Сергий Спасський «Про шанування ікон». Санкт-Петербург. 1995. 240с.
18. Древньоруський іконопис. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://4ua.co.ua/culture/ta3bc68a4d53a89521216c37_0.html Назва з екрана.
19. Еремина Т.С. Мир русских икон и монастырей: история. Москва. 1997.
20. Жолтовський Павло. «Волинська ікона». Луцьк, 1994. С. 11.
21. Иванова Е. Ю. Техника реставрации станковой масляной живописи. Москва, 2005. С. 132.
22. Икона с клеймами. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://omolitvah.ru/ikony/chto-takoe-ikony-s-kleymami/> Назва з екрана.
23. Иконопис. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.ukrartstory.com.ua/tekst-statti/ikonopis-chastina-1.html> Назва з екрана.
24. Історія українського мистецтва. Київ. 1968. С. 23.
25. Каждан А. П. Византийская культура X-XII вв. Санкт-Петербург, 1997. с.26.
26. Каждан А. П., Литаврин Г. Г. Очерки истории Византии и южных славян, СПб. 1998.- с.86 Каменное В. Иконография св. Иоанна Крестителя в восточной и западной церкви. Православный собеседник. Казань, 1887. С. 208-211.
27. Києво-Печерський Патерик или сказания о житии и подвигах Святых Угодников Киево-Печерской лавры. Лыбидь, Киев. 1991. С. 255.
28. Ковальчук, І. 2015. 3.3. Українська іконографія впродовж XIV-XVIII століть. Українське релігієзнавство. № 76. С. 91–108.
29. Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств. Москва, 1998. 217 с.
30. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. Москва. 1999. 224 с.
31. Кудрявцев Е.В. Реставрации картин. Москва. 2002. 252 с.
32. Лазарев В. История византийской живописи. Москва. 1986. С. 227.

33. Лазарев В.Н. Византийская живопись. Москва: Высшая школа, 1987. 178-180 с.
34. Лелеков Л. А. Проблемы теории и методологии реставрации. Москва. 1986. 41 с.
35. Логвин Григорій. Монументальне мистецтво, іконопис, книжкова мініатюра. Історія української культури. Київ, 2001. 1136 с.
36. Міляєва Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI-XVIII ст. Київ. 2007. 525 с.
37. Міляєва Л., Логвин Т. Українське мистецтво XIV – першої пол. XVII Київ. 1963. С.36.
38. Моисеева Т. В. История Иконописи. Истоки. Традиции. Современность. 2002. 290 с.
39. Овсійчук В. А. Українське мистецтво XVI – перша половина XVII Київ. 1885. С. 42.
40. Правила реставраційних методик. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://studfiles.net/preview/4646182/page:17/> Назва з екрана.
41. Православная икона, Канон и стиль. Москва. 1988. С. 39 – 40.
42. Прокофьев В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. Москва. 1983. С. 18.
43. Раушенбах Б. В. Иконография как засіб передачі філософських представлень. Москва. 1985. 281с.
44. Сакральне мистецтво Київської Русі «під знаком візантійської цивілізації». [Електронний ресурс]. Режим доступу : https://risu.ua/sakralne-mistectvo-kijivskoj-rusi-pid-znakom-vizantijskoji-civilizaciji_n86692 Назва з екрана.
45. Санцевич А.В. Методика исторического исследования. Киев, 1984. 240 с.
46. Свенцицкий Илларион. Иконопись Западной Украины XV-XVI в. Львов. 1928. С. 77.
47. Степовик Д. Історія української ікони X-XX століть. Київ. 1996. С. 55.
48. Тимченко Т. Р. Київська школа реставрації станкового малярства (1920-1930). Київ. 2001. 48-55 с.

49. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Переславль, 1997. С. 105-107
50. Успенский Ф.И. История Византийской империи VI-IX вв. Москва, 1996. с. 42
51. Фармаковский М. В. Консервация и реставрация музейных коллекций. Москва. 1947. с. 140.
52. Фаюмські портрети як синтез культур та епох. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://plomin.club/fayum-portraits-as-a-synthesis-of-cultures-and-epochs/> Назва з екрана.
53. Федосеева Т. С. Реставрационные и живописные материалы: терминологический словарь-справочник. Москва. 2013. 130 с.
54. Филатов В.В. Реставрация станковой темперной живописи, Москва. 1986.
55. Шилимович В. свящ. Иконопочитание в древней Церкви Вселенской (Исторический очерк). Киев. 1884. С.58.
56. Язикова И.К. Богословие иконы. Москва. 1995. 30 с.
57. Яковенко Наталя. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII століття. Київ, 1997. 312 с.
58. Яковлев В. Н. Художники, реставраторы, антиквары. Москва, 1966. 244 с.
59. Ярема Д. Иконопис Західної України 12-15 ст. Львів 2005. С.32-36.
60. Art and architecture of Kievan Rus and Galicia-Volyn state. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://geomap.com.ua/en-uh7/288.html> Назва з екрана.

ДОДАТКИ