

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: **«ПИТАННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ХОРУГВ НА
ПРИКЛАДІ ДВОСТОРОННЬОЇ ХОРУГВИ ХІХ СТ..
«НОВОЗАВІТНА ТРІЙЦЯ / ІОАН ХРЕСТИТЕЛЬ»»**

Виконала:

студентка 4 курсу, групи RTM1-B18
спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація
освітня програма: Реставрація творів
мистецтва

Шидловська Катерина Сергіївна

Керівник: **Вішгаченко В. А.**,

кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри образотворчого і
декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва

Рецензент: **Гуцул І.В.**, кандидат
мистецтвознавства, доцент кафедри
образотворчого і декоративно-
прикладного мистецтва та реставрації
творів мистецтва

Кам'янець-Подільський – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ХОРУГВИ ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ.....	6
1.1. Генеза української хоругви в історичному контексті.....	6
1.2. Типи хоругов за призначенням.....	12
1.3 Основні іконографічні зображення на українських хоругвах.....	17
РОЗДІЛ 2. ПИТАННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ЦЕРКОВНИХ ХОРУГОВ.....	28
2.1. Особливості збереження та відновлення хоругов на полотні.....	28
2.2. Методологія проведення консерваційно-реставраційних заходів по відновленню двосторонньої хоругви ХІХ ст. «Новозавітна Трійця/Іоан Хреститель».....	35
РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ.....	39
ВИСНОВКИ.....	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	42
ДОДАТКИ.....	48

ВСТУП

Актуальність теми. Збереження об'єктів культурної спадщини є цивілізаційним вибором будь-якої країни, яка вважає, що її історія, традиції, зафіксовані у матеріальних пам'ятниках, художні образи минулого, що живлять культуру, є найважливішими чинниками її розвитку. Діяльність зі збереження пам'яток історії та культури, і навіть реставрація, створюють основу цього розвитку.

Пам'ятки шиття та тканин – це тендітні та вразливі предмети, що страждають від зайвої освітленості, несприятливого температурно-вологісного режиму, забрудненості повітря, біологічних шкідників. Збереженню їх документальних та художніх якостей можуть сприяти лише суворі наукові методи проведення консерваційно-реставраційних робіт. Непрофесійне втручання в структуру музейного предмета, необґрунтована реконструкція є згубними для автентичної та історичної цінності пам'яток, а іноді можуть призвести до їхнього руйнування. Для розробки науково обґрунтованих реставраційних програм необхідно знати історію формування наукових методів зберігання та укріплення різних видів тканин. Невипадково, що до цієї проблеми зверталися реставратори та зберігачі колекцій під час вирішення практичних завдань збереження історичного та художнього текстилю, такі як Зверєв В., Севастьянова О., Дугаєва Т. та ін.. [39].

Хоругви є унікальним витвором українського мистецтва які за технологією виготовлення, поліфункціональністю застосування можуть бути віднесеними як до образотворчих, так і до декоративно-ужиткових видів творчості. З'ясування художніх особливостей розвитку хоругви у контексті іконопису того часу є складовою дослідження українського мистецтва загалом [25, с. 21].

Українські хоругви відображають важливу сферу духовного життя народу, ілюструють складний і неоднозначний період історії, позначений

динамікою політичних та культурних змін. Хоругва була виразником своєї епохи – відображала мистецькі уподобання, культурні тенденції та, у деяких випадках, політичну ситуацію в країні. У хоругвах значною мірою віддзеркалені смаки замовників: українського війська, церковних братств, цехових ремісників, що втілювалося у підборі образів та символіки.

Іконографічний сюжет виступає організуючою домінантою практично на всіх хоругвах, що дозволяє розглядати такі пам'ятки у контексті образотворчого мистецтва. Церковна хоругва належить до важливих атрибутів церковного інтер'єру, зокрема, відноситься до типу храмових тканин, які безпосередньо використовуються у релігійному обряді.

На сьогодні, велика кількість збережених хоругв є у незадовільному стані, що часом робить неможливим двосторонній огляд мистецького твору. Тому, питання збереження та відновлення хоругв знайшло висвітлення у даній дипломній роботі.

Мета дослідження – висвітлити історичні та іконографічні особливості українських хоругв у контексті їх розвитку та дослідити питання збереження та відновлення хоругв на полотняній основі.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати історико-мистецтвознавчі та наукові джерела з теми дослідження.
2. Висвітлити генезу української хоругви в історичному контексті.
3. Окреслити типи хоругв за призначенням.
4. Представити основні іконографічні зображення на українських хоругвах.
5. Розглянути особливості збереження та відновлення хоругв на полотні.
6. Описати методологію проведення консерваційно-реставраційних заходів по відновленню двосторонньої хоругви XIX ст.. «Новозавітна Трійця/Іоан Хреститель».

7. Виконати реставраційну документацію у вигляді реставраційного паспорта.

Хронологічні методи дослідження – дане дослідження охоплює XVII-XX ст.

Територіальні межі дослідження охоплюють території України, Західної та Східної Європи.

Методи дослідження: із загальнонаукових методів використовувався фактологічний, представлений виявленням і вивченням візуального матеріалу; метод порівняння та систематизації дав змогу виділити характерні риси українських хоругв, вирізнити основні типи та окреслити їх відмінності; використовувався у роботі метод аналізу та синтезу, що дав змогу об'єктивно висвітлити розвиток української хоругви.

Наукова новизна. Здійснена спроба висвітлити специфіку реставрації хоругв на полотняній основі без ґрунту.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані для подальшого комплексного розгляду проблем українського сакрального мистецтва. Матеріали, висновки і результати роботи можуть бути використаними у реставраційній практиці стосовно творів живопису на полотняній основі.

Структура і обсяг роботи. Текстова частина бакалаврської роботи складається зі вступу, 3-х розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи: 66 сторінок основного тексту, список використаних джерел кількістю 60 позицій.

Практична частина представлена реставрацією церковної хоругви на полотняній основі з приватної колекції та копією роботи «Повернення блудного сина» італійського художника Помпео Батоні.

РОЗДІЛ 1. ХОРУГВИ ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

1.1. Генеза української хоругви в історичному контексті.

Традиційною є думка, що одним із первісних засобів візуальної ідентифікації групи людей були предмети підняті вгору, які використовувалися для подання сигналу. Вони мали спонтанний характер і призначалися для вирішення нагальних потреб, пов'язаних з організацією спільноти. За допомогою цих засобів інформація передавалася невербальними знаками, коли не можна було скористатися звуковими сигналами.

Найдавнішими зафіксованими в ілюстративних та писемних джерелах є штандарти давнього Єгипту та Передньої Азії. Вони склалися з культового символу або відзнаки правителя, що, очевидно, виготовлявся з твердого матеріалу і був піднятий на деревку. Зображення штандартів давнього Єгипту свідчать, що вони мали орнітоморфні або зооморфні навершя, характерні для єгипетської символіки. Найдавніша така пам'ятка відноситься до додинастичної епохи і датується кінцем IV тис. до н.е. – навершя кам'яної палиці “царя” Скорпіона з рельєфним зображенням складної символічної композиції, у верхній її частині розміщено деревка із символами південних общин Нижнього (північного) Єгипту. Подібні штандарти з символічними зображеннями вміщені на лицевій стороні різьбленої плити фараона Нармера, 3000 р. до н.е. – періоду, в якому закріпилися зображальні канони, більшість з яких виникла у попередню епоху розвитку єгипетського мистецтва.

Крім відзнак з твердих матеріалів, для орієнтиру використовувалися довгі вузькі смужки тканини, підняті вгору, що мали практичне застосування – за ними можна було визначати напрям вітру і траєкторію польоту стріл [47, с. 209-219]. Очевидно, саме таку відзнаку бачимо на рельєфі «Полювання на левів з палацу Ашшурнасирапала II в Кальху (Ассірія, 883-859 рр. до н.е. З

Ірану походить металевий штандарт, що датується 3000 рр. до н.е.; з 2500-2000 рр. до н.е. є відомості про штандарти Месопотамії [48, с. 18].

Перші зафіксовані відомості про знамена з тканини пов'язані з країнами Далекого Сходу – стародавніми Китаєм та Індією. Найдавніша письмова згадка про прапор з білої тканини засновника китайської династії Чоу датується 1122 р. до н.е. [48, с. 19]. Розвитку таких відзнак могли передувати штандарти, подібні до давньоєгипетських та ассирійських.

Важливе значення для розвитку європейських штандартів мали відзнаки древньої Греції та Риму. Греки (можливо, вперше у Європі) почали використовувати штандарти на кораблях. Особливістю давньогрецької піхоти було також правило зачіпляти до списів прапорці невеликих розмірів, що пізніше стали характерними у війську хрестоносців [44].

У процесі дальшої еволюції на формування локальних особливостей штандартів мали вплив формальні та зображальні традиції, запозичені в сусідніх країнах.

Для характеру символіки на знаменах переломним моментом стало прийняття християнства в IV ст. Костянтином Великим та пов'язані з цим перекази про битву на Мільвійському мості, де він отримав перемогу. За твердженням сучасників, уперше знамена з монограмою імені Христа були підняті у 312 р. під час цієї битви проти римського полководця Максценсія. Після перемоги Костянтин наказав виготовити імператорське знамено з християнською символікою, що стало основним прапором Візантійської імперії. Цей штандарт – *labarum* складався з полотнища квадратної форми, що кріпилося до горизонтальної поперечки, яка творила з високим древком знак хреста, – за формою він майже не відрізнявся від попередніх таких відзнак. На вершині позолоченого древка був закріплений вінок із золота й самоцвітів, усередині якого закомпонована монограма імені Христа. До горизонтальної поперечки була прикріплена коштовна золототкана тканина з нашитими дорогоцінними каменями. На ній містився напис грецькими літерами: «Цим знаком переможеш». Зверху, до місця, де горизонтальна

поперечка з'єднувалася з вертикальною, був прикріплений медальйон з портретом імператора та його дітей (*Vita Constant.*, II:8) [47, с. 238].

На розвиток європейських штандартів могли впливати, з одного боку, традиції давньоримських та візантійських знамен, з другого – південносхідних. Як вказує чеський дослідник З. Свобода на рельєфі королівського лангобардського шолому з північної Італії VII ст. є зображення подібного візантійського *labarum* [24]. Можливі також і східні впливи – арабські та гуннські знамена, які своєю чергою, виникли під впливом відзнак далекосхідних держав: Індії, Китаю та Ірану. Також слід враховувати процеси самостійного становлення відзнак.

Одним з найдавніших західноєвропейських іконографічних зображень прапора є відзнака Карла Великого на мозаїці трапезної початку IX ст. папи Лева III у Латеранському палаці в Римі. Вона має форму прямокутника, що кріпиться до древка по вертикалі, з вирізаними по вільній коротшій стороні чотирма кінцями. Дослідники зазначають, що подібні вирізи хоругви, крім естетичних та практичних функцій (на вітрі натягували полотнище хоругви), означали також ранг власника: чим вищий титул, тим більше вирізаних кінців [24, с. 209].

Становлення слов'янських хоругв, у тому числі українських, проходило, очевидно, в подібному руслі. Гіпотетично можемо припускати існування відзнак у найдавніших племен на території України (V-III тис. до н.е.). Збереглося, зокрема, кілька трипільських статуєток чоловіків з жезлами в руках [48, с. 108], що репрезентують постать володаря та підтверджують рівень цивілізаційного розвитку спільноти.

Цікавими є також знахідки на верш різної конфігурації зі скіфських царських курганів території України, виконаних у характерному «звіриному» стилі з міді та бронзи з символічними зображеннями (IV-III ст. до н.е.) . Практичне використання цих знахідок викликало дискусії серед науковців. Зокрема, М. Ліхачов допускав, що вони могли встановлюватися як штандарт

перед житлом або тронем царя. А. Лаппо-Данилевский висловлював думку про їхнє релігійне призначення, пов'язане з культом поховання [48, с. 173].

Безперечно, складним для з'ясування є питання відзнак давніх слов'ян, зокрема, тих, що проживали на території України. Історичні джерела (зокрема, Геродот) подають факти поклоніння східних слов'ян ідолам та жертвоприношення, які здійснювалися у капищах, не згадуючи хоругв.

Найперші свідчення про стяги та хоругви на наших землях містяться в давньоруських літописах. У військових діях русичів необхідними атрибутом походу був стяг. З рисунків Кенігзберського літопису маємо уявлення про його вигляд: як правило, це полотнище червоного кольору форми видовженого трикутника, що кріпиться до древка.

Мистецтво Київської Русі значною мірою спиралося на вироблені у Візантії канони та іконографію. На мозаїці куполу Софії Київської є зображення архангелів, що тримають у руці хоругву-labaгum. Подібне зображення архангела Михаїла зі сферою та labaгum закомпоноване на лицевій стороні золотого змієвика XI-XII ст. та ін.

Іконографічним джерелом дослідження може також стати зображення «Нерукотворного образу» у церкві Спаса на Нередиці (побудована в 1196 р.). Цей образ, згідно з припущенням Н. Кондакова, є зображенням знамена або labaгum. До такого висновку автора спонукали характерні завершення по сторонах та напис ІСХСНІКА. Внаслідок схожості з однойменним зображенням з церкви І. Латеранського в Римі, автор висловлює припущення, що це є копія образу, який при імператорі Іраклії носили серед військ [25, с. 132].

Відомі унікальні гаптовані хоругви північної Русі XIV-XVI ст., які варто тут згадати, позаяк традиція та іконографія виготовлення таких творів розвинулася із традиції давньокиївської, пам'ятки якої, на жаль, не збереглися. Це – новгородська хоругва XIV ст. із зображенням архангела Михаїла у воїнському обладунку; хоругва XVI ст. з Боровського монастиря

св. Пафнутія із зображенням св. Дмитрія Солунського, новгородська хоругва XVI ст. з образом кінного Георгія, що пробиває змія [25, с. 78-96] та ін.

Застосування знамен у церковних процесіях та урочистостях Київської держави засвідчує літопис Руський, а саме зображення процесії до Десятинної церкви (подія кінця X ст.). На початку процесії, зверху над групою патріарха з дияконами заакцентований стяг (малюнок XIII (XV) ст.) [40, с. 68]. Стяги використовувалися також для віддання особливої шани.

У XV-XVI ст. на території України затверджено основні положення щодо військово-територіальної хоругви, «як необхідного атрибуту в військових походах та при проходженні оглядів» [48]. Наступні зміни щодо символіки на таких хоругвах проголошено на Люблінському сеймі 1569р. З того часу українські землі, що входили до складу Речі Посполитої, було поділено на шість воєводств, кожне з яких мало свою хоругву. Хоругва київського воєводства мала зображення, з одного боку, ангела в срібній одежі на червоному полі, з другого – чорного ведмедя; воєводство брацлавське – корсунського хреста, в середині якого був уміщений півмісяць [48, с. 205].

До особливої групи хоругв слід віднести знамена Запорізької Січі – самостійної військової одиниці тогочасної України, що, практично, не залежала або мало залежала від регламентів польського правління. Інформації про хоругви, що використовувалися козаками у перших походах і до Визвольної війни Б. Хмельницького, майже немає. Ю. Савчук вказує, що білі хоругви з хрестами та написом відомі ще з часів Наливайка (кінець XVI ст.) [37, с. 83-86]. Ймовірно, що козаки користувалися особливою системою зображень на хоругвах, що не залежала від затверджених у королівських статутах правил, сталість якої прослідковується ще з традицій княжих часів.

Немає чітко зафіксованих даних про виокремлення церковної хоругви як типу відзнаки, якою послуговувалися лише під час Богослужень. 1512 роком датується декрет короля Зигмунда I Старого, в якому підтверджуються права православної церкви, зокрема, дається дозвіл на винос хоругв з церкви під час релігійних обрядів [37, с. 116]. Цей декрет був відповіддю на

скаргу Перемишльського єпископа Антонія (1499-1522 р.) щодо утисків православних єпархії. Безперечно, появу таких хоругв та їх утвердження в церковному обряді слід віднести до ранішого часу. Дослідження виникнення хоругв, їхньої еволюції та типів у загальному історичному контексті, а також розвиток та формування хоругви в Україні до XVII ст. дає можливість зробити певні висновки.

Хоругва в практиці світових культур виступала невід'ємним атрибутом, що відображав культурні та історичні зміни в процесі становлення та еволюції спільнот. Первісно хоругва була лише засобом візуальної ідентифікації, проте на наступному етапі вона набула вищих сакральних якостей. Історичні процеси, ширші контакти із західноєвропейськими державами спричинилися до переходу звідти формально-геральдичних традицій, що відобразилися на характері української хоругви. Під впливом культурних та політичних подій у XIV-XVI ст. були сформовані типи хоругв, що втілювали національні традиції та зовнішні нововведення. Середньовічне середовище дало для цього сприятливий ґрунт, а хоругва стала атрибутом існування суспільства чи спільноти. Наступні XVII-XVIII ст. позначені активним розвитком мистецтва української хоругви, що ілюструють усі сторони життя суспільства: яскравий національний феномен козацтва, міську управу, церковний обряд та середовище ремісничої спільноти.

1.2. Типи хоругов за призначенням.

У хоругвах XVII-XVIII ст. значною мірою віддзеркалені смаки замовників: українського війська, церковних братств, цехових ремісників, що втілювалося у підборі образів та символіки. Українські хоругви XVII-XVIII ст. різняться за своїм призначенням – військові, магістратські, цехові, церковні, поховальні, – змістом зображуваного, художніми особливостями.

1. Міські та військові хоругви. Дані хоругви були обов'язковим атрибутом магістратського самоврядування у XVII-XVIII ст. В основному, на таких хоругвах відтворювали герб міста. Зміст, порядок розміщення зображення та кольори таких хоругов до першої половини XVII ст. затверджувалися королівськими привілеями. З XVII-XVIII ст.. збережено лише три міські хоругви Львова XVII ст. та фрагмент хоругви київського магістрату середини XVII ст...

У першій половині XVII ст. відбулися певні зміни стосовно міських символів Лівобережної України, спричинені указами Петра I, що спрямовувалися на підняття ролі міста в Російській імперії. Хоча майже всі українські міста користувалися власними гербами, принаймі, з часу надання Магдебургського права (а деякі раніше), вони були змушені надсилати їх копії у Герольдмейстерську контору для затвердження та виправлення. В розроблених гербах українських міст простежується одноманітна схема без урахування характерних особливостей виконання зображення, історії і традиції міста [25, с. 211].

Українська військова хоругва XVII – 70-х років XVIII ст. була своєрідним культурно-мистецьким феноменом. Якщо зміст зображення міської хоругви підлягав цензурі, то хоругва Війська Запорізького виконувалася згідно з побажаннями лише її власника (крім тих, що надсилалися у військо як привілей чи дарунок). Із середини XVII ст., внаслідок реформ Б. Хмельницького, у війську виділилися такі типи знамен:

а) хоругви війська Гетьманської України, до складу яких входили: велика і мала гетьманська хоругва, хоругви полкові, сотенні та значки (до 1764 р.);

б) хоругви Війська запорізького низового, що склалися з великого кошового прапора, курінних знамен та значків; в) хоругви та значки слобідських полків та сотень (до 1765 р.).

Основні композиційні типи та сюжети військових хоругв 1650-1760-х років можна простежити на прикладі полкових та сотенних знамен, про які є більше відомостей. З XVIII ст. вони, як правило, мали зображення полкового чи сотенного герба, що відрізняло їх від гетьманського прапора. Ці хоругви різнилися за композиційними схемами, сюжетом та символікою. Характерним для військових хоругв було символічне зображення хреста, півмісяця, інколи сонця та зірок. Сталість традиції зображати солярні знаки на знаменах, очевидно, сягає дохристиянських часів. Поширеною є думка, що хрест над місяцем означав перевагу і перемогу християнства над мусульманством, що виражало основну ідею українського лицарства – захисника Європи від Османської Порти [25, с. 145-148].

З кінця XVII ст. відомі військові хоругви зі складними іконографічними композиціями, з використанням алегорично-символічних зображень, емблем та написів. Це зумовлено поширенням подібних сюжетів в українському мистецтві та літературі цього періоду, зокрема, в панегіричній гравюрі, яка могла виступати джерелом натхнення при виконанні українських військових хоругв.

Наступні тенденції щодо змісту зображення військових хоругв виділилися у першій третині XVIII ст. У цьому періоді сформувався тип полкових та сотенних знамен, де на одному боці зображали козацький герб, на другому – герб сотні чи полку. З 1730 р. російський уряд проводив спроби уніфікації військових знамен на Гетьманській Україні та Слобожанщині [25, с. 150].

2. Цехові хоругви мають деякі спільні риси з військовими. Подібно до військових знамен вони ділилися на два типи: хоругви і значки. Особливістю цехових хоругв є зображення предметів ремесла та знарядь праці (рідше процесу роботи). Інколи на таких хоругвах вміщували образи патрональних святих ремісничого згромадження чи відтворювали особливо шановані ікони.

Ідейно-образна концепція цехових хоругв XVIII ст. полкових (Чернігів, Прилуки, Ніжин, Гадяч) та сотенних (Борзна, Зіньків, Березна) міст могла співпадати за змістом та характером зображення з військовими (сотенними чи полковими) хоругвами цих міст або магістратськими відзнаками. У деяких випадках при виконанні нової хоругви орієнтувалися на взірць попередньої, як це було в цеху чоботярів та кожум'як Ніжина у 1778 році [48, с. 201].

3. Поховальні хоругви – єдиний серед усіх типів знамен, який не набув значного поширення на українських землях. Серед таких пам'яток виділяємо хоругви надтрунні та жалобні. Надтрунна хоругва, як тип епітафійного портрету, могла його замінити, а також замінити або доповнювати скульптурний надгробок. Особливим призначенням надтрунної хоругви було увіковічнення людей військового стану, оскільки вона розвинулася з традиції супроводжувати похорон лицаря його хоругвою та залишати її при домовині. Однак, збереглися пам'ятки XVII ст. (у тому числі й українські), присвячені цивільним.

Існувало кілька джерел для створення такого типу хоругв. Вчені припускають, що одним із них є західні взірці, що більше проявилось в образному і формальному укладі надтрунної хоругви адоративного типу. Однак, і ці пам'ятки відрізняються специфічними рисами національного портретного малярства, на яке впливали іконописні тенденції. Ще одним джерелом інспірації стали традиції українського портрету, сформовані у мистецтві Київської Русі [48, с. 202].

Серед незначної кількості українських надтрунних хоругов та документальних відомостей про них, опираючись на композиційний та образний уклад пам'яток, можемо виділити наступні типи:

1. Адоративний: померлий зображений на повен зріст; портретований зображений на колінах.

2. Зображення кінного воїна.

3. Натрунна хоругва без портрету: з написами; з написами та гербом.

Близькими за ідеєю до надтрунних хоругов є інші комемораційні пам'ятки: скульптурні епітафії, натрунні портрети, двосторонні епітафії виконанні на дереві, а також ікони, у тому числі хоругви вотивного характеру, конклюдії і тези [25, с. 145].

До жалобних хоругов відносяться пам'ятки зі зображеннями, що асоціативно пов'язувалися з поховальним обрядом, однак, ці хоругви не посвячувалися конкретній особі. На них вміщували алегоричні композиції типу «Танцю смерті», «Дзвону смерті», символічне зображення Голгофи, «Розп'яття», «Воскресіння», що виражали ідею християнського розуміння смерті. Незначне поширення поховальних хоругов в українських церквах може пояснюватися відмінним типом східного християнства, в якому більший акцент ставився не на адорацію страстей та смерті Христа, а тріумфу Його Воскресіння і перемоги.

4. Церковні хоругви – переможні прапори Христа та християн (іконографічні зображення Воскреслого Христа або апокаліптичного агня, що Його символізує, з хоругвою відомі з XII ст.), об'єднані спільною ідеєю з іншими предметами церковного вжитку, кожен з яких має окреме пояснення у богословському контексті. У греко-католицьких храмах XVIII ст. було від одної – до восьми хоругов, а переважно три або чотири; причому, кількість не завжди була парною. Про облаштування храмів Центральної та Східної України XVIII ст., збереглося менше інформації.

Звичай тримати у церкві хоругву під час Богослужби, очевидно, перейшов з військового, – відомо, що такі хоругви при віддані шани тримали

розгорнутими та нахилили (подібні дії зафіксовані на копії гравюри А. Вестерфельда 1649 р. «В'їзд Радзівіла...»). Розміщення хоругви у наві при клиросах, де за ієрархією мали стояти найдостойніші прихожани, клирики, підтверджує важливу роль, яку відводилося церковному знамену у храмовій символіці. За призначенням цей тип хоругви наближується до процесійних ікон та хрестів, поєднуючи ідею обох [25, с. 185].

Очевидно, у більшості випадків хоругви були органічно пов'язані з мистецьким вирішенням храмового інтер'єру. Це підтверджують три пам'ятки з дрогобицьких церков св. Юра та Воздвиження Чесного Хреста, що є єдиним, на сьогодні, відомим прикладом з таких українських творів того часу, які можна розглядати у контексті храмового малярства, враховуючи особливості стінопису та іконопису.

1.3 Основні іконографічні зображення на українських хоругвах.

У даному підрозділі представлені основні іконографічні типи зображень, що зустрічаються на збережених українських хоругвах, характерні художні особливості таких пам'яток і зазначаються способи їх технічного виконання.

На церковних хоругвах XVII-XVIII ст. зображали у різних іконографічних типах Христа, Богородицю, святих та євангельські події. На відомих творах цього періоду домінують образи Юрія-Змієборця та архангела Михаїла (у різних типах), рідше Дмитрія, а також св. Миколая, св. Параскеви П'ятниці, з євангельських тем – сцени Богоявлення, Різдва Христового, Поклоніння пастухів, Благовіщення. На військових хоругвах іконографічні варіанти були подібні до церковних, з домінуванням святовоїнських образів. Поширення останніх та батальних композицій типу «Воююча Церква» (хоругва з Дрогобицької церкви св. Юра 1718 р.) ілюструє настрої суспільного та релігійного життя на українських землях того часу. Вибір сюжету чи образу церковної хоругви часто залежав від імені покровителя чи назви празника, на честь якого посвячено храм, ктиторовського патрона або особливо шанованого у конкретній місцевості святого.

Іконографія Христа, Богородиці та окремих празників.

1. На збережених українських церковних хоругвах XVII-XVIII ст. іконографічний тип Христа Вседержителя зустрічається доволі рідко (це ж стосується і тематики зображення на хоругвах XIX ст.). Такий образ зустрічається лише на п'ятьох відомих нам пам'ятках, що у порівнянні з кількістю знамен із святовоїнськими зображеннями може вказувати на його меншу популярність.

Найдавніша (із збережених) українська хоругва зі зображенням Спаса відноситься до кінця XVI ст. і походить із с. Стара Сіль. На одній стороні хоругви розміщене победренне зображення Христа з розкритим Євангелієм у лівій руці і благословляючою двоперстно правицею. Христос зображений у хітоні, поверх якого вузька смужка клаву, та в гіматії. Описана іконографія

наслідує візантійську традицію; такий варіант образу Христа з розкритим Євангелієм символізує Його як Учителя [24, с. 214].

Під впливом західноєвропейського малярства в українському іконописі кінця XVII – початку XVIII ст. виникають нові варіанти зображення Христа Вседержителя. На українській хоругві початку XVIII ст.. Спаситель зображений на тлі світла (своєрідне трактування мандорли), яке обрамляють хмари, на повен зріст, у червоному хітоні, синьому з білими зірками гіматії, підперезаний білим поясом. Подібні образи Христа стали досить поширеними в українській гравюрі першої половини XVII ст., і, очевидно, вони послужили прототипом для зображення на хоругві. Зображення Христа зі сферою (західного походження) набуло поширення в українських іконах барокового стилю. Зображення хмар в іконах замінило класичне золоте тло, яке символізувало безконечність Божого царства, вічність і божественність [24, с. 215].

2. Окремий Христологічний тип, що поширений на церковних хоругвах XVII ст. – Розп'яття. Найдавніше таке зображення представляє пам'ятка кінця XVI – початку XVII ст., у якій простежуються риси візантійської традиції, де Розп'яття зображено з пристоячими Богородицею та Іваном. Такий варіант Розп'яття типовий в українському іконописі того часу і зустрічається серед ряду пам'яток. Інша хоругва, зі збірки Історичного музею в Сяноку, датована 1680 роком (походження не відоме) представляє дещо відмінну іконографію цього типу. Це цікавий приклад вотивної хоругви (такого типу українські пам'ятки набули поширення з другої половини XVII ст.) з Розп'ятим Христом у центрі; по боках, очевидно, зображення сім'ї замовників. Відповідно, на цій хоругві немає типових для іконографії «Розп'яття з пристоячими Богородицею та Іваном». У типі цього Розп'яття дотримано характерних для українського іконопису XVI ст. особливостей, однак, помітні впливи західного варіанту таких зображень [24, с. 215].

3. Крім згаданих іконографічних типів Христа, на збережених українських хоругвах XVII-XVIII ст. зустрічаються зображення окремих

подій з Його життя, що з XVI ст. входять у празниковий ряд іконостасу. На церковних хоругвах XVIII ст. найчастіше зустрічається сцена Богоявлення, Поклону пастухів та Воскресіння. Поширення саме цих сюжетів на церковних хоругвах XVII-XVIII ст. може пояснюватися тим, що вони відображали найбільші празники року, при яких влаштовувалися процесії.

Сцена Богоявлення на українських хоругвах XVIII ст. має типовий варіант вирішення у представленні Христа у ріці Йордані, Івана Хрестителя з жестом хрещення, збоку – ангела чи ангелів; зверху – Святого Духа у вигляді голуба. Сюжет Богоявлення має також хоругва 1718 р., що походить з Дрогобицької церкви св. Юра. Іконографія хрещення Христа склалася ще у Візантійському мистецтві (до найперших таких зображень належить мозаїка баптистерію Аріан у Равені близько 520 р.; оклад Міланського Євангелія V ст. [254, с. 92]. Особливості ранньохристиянської іконографії, полягають у тому, що Христос у цій сцені зображувався у молодому віці, оголеним. Поширеним було зображення персоніфікації Йордану у вигляді людини, що виливає воду з глечика, що символізувало змінення течії ріки.

4. Ще одним поширеним сюжетом на хоругвах XVIII ст. є зображення «Воскресіння Христа». На церковній хоругві останньої третини XVIII ст. з КДМУНМ представлений такий варіант, що є типовий для західноєвропейського мистецтва. Христос переданий у динамічному ракурсі з ілюзією відсутності земного тяжіння. Існує кілька варіантів іконографії Воскреслого Христа: «Зішестя в пекло», «Христос і жони мироносиці», «Встання із гробу». Для східного іконопису традиційними є два перші. Однак, вже у XVIII ст. іконографія «Встання з гробу» на українських іконах зустрічається частіше ніж інші варіанти сюжету «Воскресіння». Ця іконографія мала також поширення на гаптованих опліччях фелонів XVIII століття [25, с. 89]. Зображення Воскреслого Христа над домовиною зі сценами мук, що розміщені у клеймах по боках, має також хоругва галицької малярської школи кінця XVIII – початку XIX ст. Сцену «Сходження до пекла» демонструє хоругва гончарського цеху м. Острога на Волині XVIII ст.

Іконографія цього сюжету на хоругві має певні особливості зумовлені впливами західноєвропейського малярства: появляються нові сюжети або інтерпретації відомих іконописних схем, які здійснювалися малярами часто ремісничого фахового рівня на свій розсуд, що можна спостерегти на прикладі хоругви гончарів. Варіант композиції цієї хоругви поєднує елементи класичної іконографії двох типів: «Сходження до пекла», де зображені душі праведників, яких Христос визволяє з безодні, та «Встання з гробу» – самим трактуванням фігури Христа.

5. Інший сюжет з життя Христа, особливо поширений в українському іконописі, є Його Різдво. Цю сцену демонструють дві українські церковні хоругви кінця XVIII ст. з с. Плав'я Вадрусівка та с. Кичинці біля Канева 1788 р. Іконографія представляє «Поклоніння пастирів», – сцену поширену в українському малярстві з другої половини XVII століття. У зображенні на хоругвах дійство відбувається на тлі будівлі, на передньому плані сповитий у яслах немовля-Ісус, справа від Нього сидить Богородиця, позаду стоїть св. Йосиф, далі зображений віл, по боках коло Ісуса навколішки – пастухи [2, с. 218].

6. До поширених образів Богородиці на збережених українських хоругвах XVII-XVIII ст. належать варіанти Богородиці Втілення, Коронування Богородиці, Богородиці всіх страждущих (Мати милосердя), Богородиці Провідниці, Богородиці непорочного зачаття, Богородиці Печерської (з фундаторами). З празничного циклу, як свідчать пам'ятки, поширеним був сюжет Благовіщення. З описів дізнаємося що на військових хоругвах XVIII ст. популярними були зображення Покрови Богородиці [25, с. 84].

7. На українських церковних хоругвах XVIII ст. значного поширення здобув образ Богородиці всіх страждущих (Всім скорбящим радість; Богородиця «Неустанної помочі»; «Мати милосердя» – *Mater misericordiae*), відомий у західноєвропейському малярстві, що ідейно близький зображенню Покрови східного типу. Н. Кондаков припускав, що іконографія Богородиці

«Неустанної помочі» виводиться із чудотворного мозаїчного образу XIII ст. з церкви св. Марка у Венеції. Він представляє Богородицю Оранту з немовлям, що сидить перед нею, і, можливо, повторює композицію чудотворного образу з Влахернського храму на околиці Константинополя [24, с. 218].

Сцена Покрови Богородиці та західного походження образ Богородиці всіх страждущих привертав увагу багатьох дослідників давнього мистецтва, тому зупинимося лише на іконографії церковних хоругв другої половини XVII – XVIII ст., де він відображений. Досить типовий такий варіант демонструє хоругва невідомого походження кінця XVII – початку XVIII ст. зі збірки в Олеському замку. Поширення різних іконографічних схем Покрови Богородиці протягом півсторіччя у вузькому колі малярів свідчить про значний розвиток малярського мистецтва регіону. Це виявляє також широкий діапазон творчих інспірацій, які майстри досить вміло використовували, дотримуючись національного почерку у вирішенні сюжету.

8. Цікаву іконографію представляє українська церковна хоругва невідомого походження останньої чверті XVII ст., де представлено Богородицю Печерську з фундаторами Пантелеймоном та Марією. Дві треті композиції зверху займає образ Богоматері на престолі з дитятком у неї на колінах. Такого типу іконографія витворилася ще у давньохристиянський період, і, як вказує Н. Кондаков, цей тип є архаїчнішим відносно зображення, у якому Богородиця притримує у себе на лоні Ісуса [40].

9. Сцени «Непорочного зачаття» та «Коронування Богородиці» в український іконопис потрапили під впливом західноєвропейського малярства. Уже з другої половини XVII ст., а, особливо у XVIII ст., ці образи в національному мистецтві, зокрема на хоругвах різного типу (військових та церковних), набули значного поширення. Їх популярність спостерігається і в літературних творах цього періоду. Широке розповсюдження сюжетів, які у східному іконописі були неканонічними, зумовлене не стільки відходом від «канону», скільки його доповненням новими образами. Представлені сюжети рідко коли були точними копіями західноєвропейських творів. На місцевому

ґрунті вони набували специфічних рис, характерних українському релігійному малярству. Внаслідок цього українське іконописання отримувало поштовх для подальшого розвитку, для творення особливого малярського стилю бароко, у якому ці образи набули значної популярності. Поширення композицій, у яких особлива увага приділялася прославлянню Богородиці та її чеснот, підкреслення її ролі як «Цариці неба», зумовлювалося також існуванням різного роду реформаторських течій. Їх вплив серед українського населення не був таким відчутним, як у середовищі, скажімо, польської шляхти, однак, занепокоєння з приводу негативного впливу ідей Реформацій на населення існувало, позаяк у творах українських богословів XVII ст. Основною ідеєю цих творів є прославляння Богородиці: підкреслюється її царський сан. Як свідчать збережені пам'ятки, на церковних хоругвах образ «Непорочного зачаття» здобув більшу популярність у XIX столітті [40].

10. Сцена «Коронування Богородиці» на церковних хоругвах зустрічається частіше. З таких найдавніших відомих зображень її представляє пам'ятка другої половини XVII ст. з с. Соколівки. Близьку іконографію цього сюжету має хоругва початку XVIII ст., що була знайдена у дзвіниці дрогобицької церкви св. Юра. У західноєвропейському бароковому малярстві варіант сюжету, який представляють українські хоругви став досить популярний, особливо у вівтарних композиціях. Цим сюжетом підкреслювалася ідея непорочного зачаття Богородиці, її звільнення від усякого гріха та царський сан Матері Божої, яку особливо пропагували монахи францисканці та домініканці [24, с. 148].

Іконографія святовоїнських образів та сюжету «Воююча церква». Культ святовоїнських образів набував особливої популярності у період воєнних дій. Так було у Візантії, коли вона здійснювала політику військової експансії, і тому образ святого воїна потрібен був для підняття духу армії, так було на Русі й пізніше, у період національного відродження за часів козаччини. На думку А. Макарова, у популярності культу сильної людини в

XVII ст. український народ нарешті знайшов тих суспільних діячів, які здатні були згуртувати його до боротьби за національну незалежність [48, с. 115].

1. На відомих нам українських хоругвах св. Юрій представлений в образі кінного воїна, що поборює змія. Найдавніша збережена українська хоругва, де зображено Юрія-змієборця у варіанті розгорнутого «Чуда...», датується кінцем XVI – початком XVII століття. Це церковна хоругва з с. Перегримка на Лемківщині. Інший за емоційним наповненням сюжет з Юрієм-змієборцем демонструє хоругва з Дрогобицької церкви св. Юра першої половини XVIII ст.

Іконографія «Юрія-змієборця» (або, як вказано на самих пам'ятках, – святого Георгія), на січових курінних хоругвах 70-х рр. XVIII ст. зумовлена стильовими особливостями епохи і нових несподіваних рішень не демонструє. Образ Юрія-змієборця на цих пам'ятках – утвердження тріумфу через напружену боротьбу. Він мав прямі аналогії до образу українського лицаря-козака, якому був прикладом для наслідування, покровителем і одночасно втіленням ідеалу українського воїна-переможця.

2. Крім святого Юрія-змієборця на хоругвах XVII-XVIII ст. поширеним було зображення архангела Михаїла. Архангел Михаїл на більшості церковних і військових хоругв XVII-XVIII ст. зображений в образі архистратига, в латах та з мечем, рідше – на військовій середині XVIII ст. – як апокаліптичний вершник. Найдавніша збережена українська церковна хоругва з победреним зображенням архистратига Михаїла, – це вже згадувана пам'ятка з с. Перегримка кінця XVI – початку XVII ст. Образ архангела Михаїла зустрічається також на більшості (із збережених) українських військових хоругв 70-х рр. XVIII століття. Характер зображення архистратига на збережених українських військових хоругвах Запорізької Січі 60-70-х рр. XVIII ст. відрізняється від образу Михаїла на церковних хоругвах із західноукраїнських земель, про які згадано вище. На військових хоругвах архистратиг зображений на повен зріст, у вишуканих,

коштовно оздоблених обладунках, на тлі хмар. У правій руці Михаїл тримає вогняний меч, у лівій – піхви [37, с. 87].

Таким чином, образ архангела Михаїла на українських хоругвах XVII-XVIII ст. відбивав іконописні тенденції цього періоду і розвивався у контексті українського малярства. Однакові іконографічні варіанти спостерігаються на одночасових пам'ятках станкового малярства та хоругвах конкретного регіону чи школи.

3. На українських церковних хоругвах відомим є також образ св. Дмитрія-воїна, який зображається у подібній до Михаїла поставі та одязі, але відрізняється від архистратига кількістю та видом зброї. Його переважно зображають з щитом, а також списом та мечем, інколи з луком. Іконографії подібного типу дотримується майстер церковної хоругви з Вовча біля Турки кінця XVII – перша третина XVIII ст.

Іконографія «Собору архангела Михаїла», «Воздвиження Чесного Хреста», святого Миколая та Параскеви П'ятниці.

1. Іконографію «Собору архангела Михаїла» представляє українська церковна хоругва кінця XVII – початку XVIII ст. зі збірки в Олеському замку. Зображення «Собору архангелів» виникло у Візантії як наслідок подій після іконоборського періоду. Ідея такої іконографії наочно декларувала правомірні дії VII Вселенського собору: підтвердити іконошанування (ангели тримають образ Спасителя) та гарантувати йому небесне заступництво. За змістом ікона «Собору архангелів» подібна до зображення “Торжества православ'я”, що також присвячене прославі іконописання.

2. Зародження культу св. Миколая відноситься до Візантії IV ст., а найбільш розповсюджені типи його зображень сформувалися там у XI-XIII ст. [37, с. 89]. Загально відомі факти чудесних діянь святого, що привертають до нього особливу увагу. Шанування культу святого сягає часу Київської Русі, на що також вказують чудотворні ікони з його образом (Миколи Мокрого в Софії Київській; Миколи Зарайського). Іконографічне зображення святителя має одна з найдавніших українських хоругов, про яку ми згадували

вище: пам'ятка зі с. Стара Сіль (біля Самбора) кінця XVI ст. Іконографія святителя на хоругві поєднує деталі усталеного ще у Візантії канону, що стосується закритого Євангелія та благословляючої руки на рівні грудей.

Трактування образу св. Миколая у XVIII ст. зумовлюється стильовими особливостями бароко. На зміну лаконічно-виразній іконографії ікон візантійського стилю другої половини XI-XVI ст. приходять зображення святого у пишному орнаментованому вбранні, основна увага приділяється декоративним аксесуарам, разом з тим, дещо втрачається простота і глибина виразу жесту, погляду, атрибутів.

3. Сюжет «Воздвиження Чесного Хреста» є досить рідкісним на збережених українських хоругвах XVII-XVIII століть. Таку іконографію з відомих нам творів мають лише церковні хоругви. Одна з відомих нам пам'яток з цим сюжетом походить з Дрогобицької церкви Воздвиження. Пам'ятка датується 1712 роком і є копією намісної ікони іконостасу другої половини XVII ст. з цієї ж церкви. У іконографії Воздвиження на цій іконі та хоругві дотримано архаїчного взірця. Іконографічні особливості цієї сцени спонукають до висновку, що майстер, який малював хоругву був обізнаний із варіантом трактування композиції у XV-XVI ст.

Подія «Воздвиження» стала символічною в українському культурному житті XVII століття. Попри те, що вона відтворювала реальну подію 335 р., цим вчинком проголошувалися національні ідеали, а «воздвизальний» православний хрест став знаменом Церкви. Недаремно образи візантійських імператорів Костянтина та Олени асоціюються з князівськими зображеннями Володимира та Ольги. Цю роль сюжету-символу також підкреслювало зображення обабіч хреста історичних осіб епохи.

4. Образ св. Параскеви П'ятниці на церковних хоругвах XVII-XVIII ст. Лемківщини і Бойківщини був одним із найбільше поширених. У цей час це зображення переважало над іншими образами жіночих святих: Варвари, Катерини, Євдокії, які були популярними на хоругвах у XIX столітті. Очевидно, значну роль відіграв культ св. Параскеви у сільських громадах, де

вона виступала особливою покровителькою дівчат та жінок-пряль, її вшановували як опікунку достатку й торгівлі, з її образом пов'язувалися різні вірування та ритуали. Культ св. Параскеви також тісно пов'язувався з п'ятницею, днем Христових страстей. Існувало повір'я, що у цей день не можна прясти і ткати, інакше покарає св. П'ятниця.

Окреслені у даному підрозділі основні іконографічні типи святих та сюжетів на українських хоругвах XVII-XVIII ст. не вичерпують тематики зображень на таких пам'ятках. Серед збережених хоругв XVII-XVIII ст. знаходимо поодинокі зображення св. мученика Пантелеймона, св. Василя. Сцена «Преображення Господнього» вміщена на хоругві львівського кравецького цеху 1774 р.; образ апостола Петра на хоругві львівського цеху слюсарів 1754 р., апостола Павла на церковній хоругві невідомого походження останньої третини XVIII ст. та ін.

Перечислені вище образи, що у XVII-XVIII ст. зображувалися на українських церковних хоругвах, були особливо популярними як патрональні святі. Поширення святовоїнських образів, батальних і апокаліптичних сцен характеризують суспільну та релігійну ситуацію в тогочасній Україні.

Таким чином, іконографія українських хоругв має різні варіанти вирішення, що зумовлюється, у першу чергу, стильовими особливостями, смаками замовника та уподобаннями майстра. Першооснова більшості образів закладена ще у візантійському та давньоруському мистецтві, пізніше, з XVI ст. на іконографічні особливості українського іконопису значно вплинуло західноєвропейське малярство, що й спровокувало зміну усталених канонів. У західноєвропейському храмовому малярстві «утвердилися» певні релігійні сюжети та способи передачі образу, що відповідали західному типу християнства. Для східного православного іконопису образ Христа та святих у першу чергу був образом глибоко символічним, що виражав реальність понадземного буття [37, с. 102]. Звідси – тривале дотримання іконописного канону. Вплив західноєвропейського релігійного малярства на український іконопис XVII-XVIII ст. дав поштовх до творення образу, що був інакшим за

формальними особливостями, однак не за ідеєю.. Обидва напрямки іконографічного вирішення розвивалися паралельно, поступово відходячи від традицій візантійського мистецтва і набуваючи характерних рис у межах двох релігійних культур: – західної та східної, а в межах кожної з них – національних особливостей конкретної території та школи.

РОЗДІЛ 2. ПИТАННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ЦЕРКОВНИХ ХОРУГОВ

2.1. Особливості збереження та відновлення хоругов на полотні.

Питання реставрації, і насамперед методи консервації унікальних пам'яток матеріальної культури та мистецтва, цікавлять кожного музейного працівника, однією з головних та повсякденних турбот якого є збереження експонатів виставок та сховищ.

Створюючи якнайкращі умови зберігання речей, дбайливий музейний працівник часто все ж таки не в змозі запобігти природному старінню експонатів, які продовжують жити своїм внутрішнім життям. Їх життя – це процеси окислення і поєднання зі шкідливими газами (в атмосфері промислових міст їх особливо багато), механічний рух волокон тканин, що безперервно триває, викликаний зміною вологості і температури, руйнівні процеси під впливом невидимих ультрафіолетових променів, пагубний вплив мікроорганізмів [18, с. 25].

Зупинити ці та багато інших природних процесів, що ведуть до поступового руйнування матеріальної основи експонату, навіть за оптимальних умов зберігання, у багатьох випадках можливо лише шляхом особливої обробки, комплексу різних консерваційних дій, методи та способи якої надзвичайно різноманітні. Різні групи експонатів вимагають при їх консервації абсолютно різних, часто індивідуальних методів. Мета консервації – підвищити опір пам'ятки мистецтва зовнішнім умовам, впливу навколишнього середовища [18, с. 37].

Багато музейних речей іноді бувають значно зруйновані часом або неправильним зберіганням. У разі, крім консервації, потрібна їх реставрація (у вузькому значенні цього терміну) і навіть реконструкція. Цим досягається відновлення зовнішнього вигляду речі, що насамперед і визначає історичну чи художню цінність експонату.

Дуже ускладнює завдання те, що при роботі над музейним експонатом необхідно дотримання цілого ряду умов:

а) оптимальна стійкість консервуючих компонентів по відношенню до різних умов зберігання та часу;

б) збереження властивостей певної речі, відповідного зовнішнього вигляду (колір, структура поверхні тощо);

в) безпека процесів та інертність матеріалів, що вводяться по відношенню до матеріалу пам'ятки;

г) оборотність процесів, що застосовуються до експонату (можливість за бажанням повернути експонат у початковий стан);

д) простота методу, освоєння якого практично доступне та можливе в музейних умовах [25, с. 38-42].

Обов'язковим принципом є абсолютна неприпустимість невдач та помилок у роботі, оскільки загублений експонат замінити неможливо. Це викликає необхідність глибокого наукового підходу до питань консервації та реставрації музейних цінностей, необхідність проведення попередніх досліджень матеріальної основи експонату, щоб правильно вибрати той чи інший метод обробки.

Навіть із цього, далеко неповного переліку труднощів, умов та завдань, що викликані специфікою музейних вимог, ясно, що робота реставратора у сучасних умовах потребує великих знань, особливої наукової підготовки. Перш ніж приступити до роботи над певним колом експонатів, реставратор повинен досконало вивчити той перевірений наукою та практикою метод, який може бути застосований до цих експонатів. Без попереднього серйозного вивчення, приступати до роботи над експонатом не можна. Реставратор має глибоко вивчити теоретичні основи та технологію методу.

Складність завдань і широта проблем реставрації вимагають постійної науково-дослідної роботи у відшуканні нових досконаліших методів. При цьому недостатньо ґрунтуватися тільки на практичному досвіді реставратора, на результатах експериментальної роботи необхідно широко і сміливо, але

водночас продумано й обережно, використовувати новітні досягнення таких близьких і потрібних кожному серйозному реставратору наук, як хімія, фізика, мікробіологія тощо [17, с. 48].

Серед музейних предметів, зокрема серед музейного текстилю, часто є такі рідкісні й малодосліджені пам'ятки як хоругви. Численні експедиційні знахідки дають можливість збагати уявлення про хоругви як своєрідні процесійні ритуальні образи, які слід віднести до одного з найцікавіших явищ українського іконопису XVIII-XX ст.. Хоругва (від монгольського «орного» – знак, знамено) – священне знамено, яке закріплено на деревку та поперечних планках, у вигляді полотнища з фестонами по нижньому краю з двостороннім живописом без підрамника. У давнину – це військовий стяг, а згодом – атрибут церковної хресної ходи на Великдень, Богоявлення, престольні свята, похорони, а також у часи стихійного лиха. З XI ст.. на знаменах з'явилися зображення хреста, Ісуса Христа та Святих. Такими є загальні відомості про хоругви [17, с. 48].

Збереглося хоругв порівняно не багато, оскільки час їх життя нетривалий. Адже хоругви не знаходилися у храмі постійно: їх виносили просто неба у будь-яку погоду. Вони швидко руйнувалися і виходили з церковного вжитку. У храмах їх нерідко ремонтували: вціліле зображення монтували на іншу тканину. Знайдені хоругви часто значно пошкоджені, забруднені, деформовані, з утратами шару фарби та полотна. Зображення на багатьох з них ледь проглядається під шаром пилу та бруду. Переважна більшість хоругв дійшла до нас у зруйнованому вигляді. Вони потребують консервації та ретельної реставрації.

Волокно тканини руйнується незалежно від того, чи зберігалася тканина відкрито чи під склом, була пришита на інший матеріал, чи не була. Причиною процесу руйнування є світло та навколишнє середовище. Волокна втрачають свої основні якості: міцність, м'якість, нормальну гігроскопічність та еластичність. Це спричиняє руйнування структури волокна, розпад нитки. Залежно від умов, у яких тканина була, і від технологічної обробки волокна

цей процес може прискоритися або сповільнитися. Тому часто спостерігається краща безпека більш старої тканини, ніж більш новішої, хоча вони виготовлені і з однорідного матеріалу [18, с. 69].

Одним з найсильніших посібників руйнування тканини є сонячне світло – пряме і відбите. Барвник, техніка фарбування та відбілювання можуть уповільнити або прискорити цей процес.

Серед інших причин руйнування тканини помітну роль відіграє відносна вологість повітря. Мінімальний вміст вологи в повітрі веде до пересушування волокна, воно стає ламким; дуже велика вологість знижує міцність і сприяє утворенню цвілі.

Справа в тому, що в повітрі постійно налічується величезна кількість суперечок цвілевих грибків, які, потрапляючи у сприятливі для свого розвитку умови, починають рости та руйнувати волокна.

Але небезпека пліснеутворень скорочується завдяки тому, що лише незначна частина спор потрапляє в умови, сприятливі для зростання. Внаслідок цього кількість спор, що доходять до зростання і дають нове покоління, обчислюється частками відсотка. Сприятливі умови для зростання цвілі виникають при відносній вологості повітря близько 80% при температурі 20-25°C і при відсутності в навколишньому середовищі стійкого антимікологічного речовини [17, с. 50].

Крім того, вологість є посібником хімічної руйнації тканини. Пил, що збирається в складках тканини, містить органічні та мінеральні частинки, які при великій вологості в деяких випадках можуть створити руйнівне кислотне або лужне середовище.

Кисень повітря також руйнує тканину, повільно окислюючи складові волокна. Цей процес особливо інтенсивно протікає на світлі за наявності вологи. Одна із причин такого руйнування криється в окисненні волокна. Окислення речовин, що становлять волокно, викликає зміну його фізико-хімічних властивостей, що веде до «старіння волокна». Цей процес протікає

незалежно від того, чи зберігається тканина відкрито або закрито. Спосіб зберігання тканини може лише його уповільнити чи прискорити.

Текстильне волокно, тваринного або рослинного походження, у звичайних умовах ніколи не перебуває у стані спокою. Відсутність стану спокою є наслідком деяких фізичних властивостей волокна, пов'язаних із гігроскопічною вологістю.

Під гігроскопічність волокна розуміється його здатність поглинати (адсорбувати) у певних кількостях вологу з навколишнього повітря та утримувати її. Адсорбція виникає у разі підвищення відносної вологості повітря: при зниженні спостерігається зворотне явище – віддача, чи десорбція. Ці процеси відбуваються до встановлення рівноваги, тобто вмісту у волокнах тканини і в навколишньому середовищі певної кількості вологи, різної для різних типів волокна за тих самих умов [30, с. 162].

Зміна об'єму пояснюється пористою структурою волокна, в яку проникають молекули води, викликаючи збільшення об'єму в поперечному напрямку та порівняно невелике подовження. При зволоженні крученої пряжі має місце інше явище: збільшується товщина кожного витка, розташованого по спіралі навколо осі нитки, внаслідок чого зменшується довжина нитки і тканини. Це називається «усадкою».

З підвищенням гігроскопічної вологості волокна пропорційно зростає його «пружна післядія», здатність витягуватися при впливі сил, що розтягують, і повільно скорочуватися до початкової довжини після їх усунення. Ця властивість притаманна всім волокнам і особливо вовняному, яке за нормальної гігроскопічної вологості витягується до 40% початкової довжини [30, с. 162].

Причиною зазначених явищ вважають зміни внутрішньої будови волокна під дією сил, що розтягують. Молекулярні ланцюги волокна в нормальному стані скорочені, знаходяться як би в стиснутій звивистій формі, але при розтягуванні вони спочатку тільки випрямляються і перетворюються на прямі довгі молекули, які після усунення сил, що розтягують, прагнуть

знову зайняти своє колишнє положення. При більш сильному розтягуванні розпрямлені молекули зазнають змін молекулярної будови, і тому після усунення сил, що розтягують, вони або зовсім не повертаються в колишнє положення (в сухому волокні), або скорочуються дуже повільно (у присутності вологи). Це має бути враховано при реставрації тканин.

Безсумнівно, що волокно в старовинних тканинах піддавалося за період свого існування багаторазовому розтягуванню і внаслідок втрати нормальної гігроскопічної вологості більшою чи меншою мірою втратило властивість «пружної післядії» і знаходиться в деформованому стані, яке може бути усунене замочкою волокна в холодній воді (водні клейстер). Просочення волокна спиртом не викликає такого зниження міцності та збільшення довжини, як при змочуванні водою; з підвищенням вмісту спирту у водному розчині міцність тканини зростає.

Отже, позитивна якість волокна – його здатність протистояти руйнівним процесам – пов'язане з нормальною гігроскопічною вологістю: у тканин, що руйнуються, виявляється знижена гігроскопічна вологість.

Під реставрацією та консервацією тканини розуміють:

1. Відновлення (наскільки можливо) деяких втрачених фізико-хімічних властивостей (гігроскопічність, міцність, еластичність, «пружна післядія» тощо), внаслідок чого припиняється процес природного руйнування волокна.

2. Нанесення на пряжу захисного шару, що ізолює волокно від безпосереднього зіткнення з навколишнім повітряним середовищем.

3. Можливе очищення тканин від поверхневих та внутрішніх забруднень.

4. Можливе відновлення цілісності фрагментованої тканини наклейкою на нову основу, без додавання нових частин замість втрачених справжніх.

5. Збереження фактури тканини.

Надалі для стислості ми застосовуватимемо лише термін «реставрація», пам'ятаючи однак, що ефективна реставрація завжди повинна містити в собі елементи консервації.

Реставрація тканини після деякого періоду часу, повинна повторюватися, оскільки захисні властивості, набуті тканиною, поступово втрачаються.

Закріплення засноване на процесі адсорбції розчину желатину, який, проникаючи з водою у структуру волокна, за випаровуванням води закріплює його. Створення захисного шару засноване також на адсорбції, але тільки з різними сорбативами. У текстильній промисловості при шліхтуванні пряжі та аппретурі (Аппрет – речовини, що наносять на тканину з метою надання їй м'якості, щільності, пружності. Шліхта – клей для проклеювання основи) тканин застосовуються два види адсорбції. У першому випадку розчин желатину, проникаючи в структуру волокна, створює внутрішній захисний і скріплюючий шар, у другому випадку клейстер, що тримається головним чином на поверхні, утворює зовнішній захисний шар.

Закріплення волокна, утворення захисної плівки та проклейку можна проводити одночасно або окремо, залежно від якості тканин.

Клеючі речовини просочують та закріплюють волокна; крохмалисті та клейковина клеють і утворюють поверхневу плівку, що ізолює волокно від навколишнього середовища та здатну інтенсивно відбивати світлові промені, внаслідок чого тканина здається яскравішою, білішою, стає більш стійкою до інсолювання.

Пом'якшувальні та гігроскопічні речовини сприяють м'якості, еластичності волокна і не допускають пересихання та обсіпання захисного шару. Речовини що звожують забезпечують рівномірне просочення всієї поверхні тканини, що надзвичайно важливо для якості наклейки, проклеювання та аппретури.

Антимікологічна речовина не допускає пліснеутворення як під час приготування та зберігання клейстеру, так і після висихання його на тканині. Після висихання клейстеру, навіть за відсутності стійкого антимікологічного речовини, можливість плісноутворення здебільшого усувається за суворого дотримання нормальних умов зберігання.

2.2. Методологія проведення консерваційно-реставраційних заходів по відновленню двосторонньої хоругви ХІХ ст.. «Новозавітна Трійця/Іоан Хреститель».

Завдання реставрації – законсервувати експонат і запобігти подальшому його руйнування. Головні проблеми – очищення і зміцнення тканин.

Нерівна, ворсистая поверхню тканини з натуральних волокон вкрай схильна до забруднення. Структура самого ткацького переплетення сприяє скупченню бруду між волокнами, з яких складаються нитки. Бруд прилипає до матеріалу. Зчеплення відбувається і за допомогою двостороннього змочування бруду і тканини проміжним шаром (рослинні масла, жири і т.д.). Крім того, на волокнах утворюється електростатична електрична напруга, яка притягує частинки пилу. За здатністю до електризації натуральні волокна розташовуються в наступний ряд: шерсть, шовк, бавовна, льон. Пил, що збирається на тканинах в процесі зберігання, містить як органічні частки (сажа, залишки різних волокон), так і неорганічні (кременисті, вапняні, глинисті), які при великій вологості можуть утворювати локальні концентровані розчини агресивного характеру.

Забруднення, що знаходяться на тканині, являють собою складну суміш речовин різної хімічної природи. Міцність зв'язку забруднення з волокном залежить не тільки від характеру забруднень, а й від тривалості його перебування на волокні. З плином часу деякі види забруднень змінюють свій склад і властивості під дією світла, окислювально-відновних реакцій, нагрівання. Жир, що входить до складу ряду забруднень, після тривалого перебування на повітрі, перетворюється на линоксин, не розчинний майже ні в одному з відомих розчинників. Білкові плями що легко видаляються, переходять при нагріванні в плями які важко видалити, за рахунок коагуляції білка. Забруднена тканина має велику схильність до пошкодження при дії ультрафіолетового опромінення. Отже, звільнення тканин від забруднень

може призупинити подальше руйнування матеріальної основи експоната і підвищити опірність пам'ятника мистецтва зовнішнім впливам.

Отже, особливості реставрації хоругви на полотняній основі:

- Одним з складних та неоднозначних питань для реставраторів є питання про збереження обох живописних сторін на одній авторській основі. Поділ двостороннього живопису навіть при успішному його здійсненні не лише порушує первісний вигляд пам'ятника мистецтва, але й може виявитися причиною майбутнього його руйнування. Тому реставрація в більшості випадків ведеться при одночасній роботі з обома сторонами. Тут складність полягає в тому що немає можливості працювати безпосередньо з основою і всі процеси з консервації та реставрації необхідно проводити безпосередньо через фарбовий шар лицьової або зворотної сторони.

- Наступною особливістю є те що крім різного ґрунту (або його відсутності на одній зі сторін), товщина, фактурність і щільність фарбових шарів також різна, що призводить до різного тиску всередині двох фарбових шарів на одній основі. Цей фактор веде до небезпечних проявів під час використання, експонування хоругви і під час розтяжки, перетяжки, натяжки роботи в процесі реставрації.

- І головне те, що досить часто кожна зі сторін хоругви знаходиться в різному стані збереження і вимагає різного підходу по інтенсивності (різні можливі температури, тиск, експозиції і т.д.) і за якістю матеріалів що застосовуються (наприклад натуральні або синтетичні альдгезиви). До того ж всі процеси повинні проводитися з рівноцінним ставленням до зворотної і лицьової сторони у художньо-естетичному аспекті.

У підрозділі висвітлено основні особливості та складності проведення реставрації конкретної пам'ятки – а саме хоругви «Новозавітна Трійця/Іоан Хреститель», що надійшла до реставраційних майстерень Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка з собору Олександра Невського м. Кам'янця-Подільського.

Перед початком реставраційних робіт було проведено усі доступні нам техніко-технологічні дослідження (склад ґрунту, фарбового шару, фотофіксацію в видимих та невидимих (УФ, ІЧ) променях. Проведений детальний опис. За результатами дослідження, було виявлено: підрамник – відсутній, цвяхи на поперечині 26 штук, звичайні, іржаві, основою є льняне полотно, товсте, середньозернисте, прямого плетіння.

Значні стійкі заломы основи, втрати і деформації та пошкодження полотна та товстий шар поверхневих забруднень (мушині засіди, бризки вапна, згущене забруднення вологим пилом, сліди сторонньої фарби, кіптява). Численні великі та дрібні прориви по всій роботі. Ґрунт або дуже тонкий, або взагалі відсутній; олійні фарби, товстого нанесення, багатошаровість, наявні лесування. Зв'язок фарбового шару з ґрунтом і ґрунту з основою порушений, численні осипання та крихкість. Проте, кракелюр відсутній. Були виявленні й ознаки попередньої реставрації – латки та зшивання акриловими нитками.

Аварійний стан збереження твору потребував негайного реставраційного втручання.

Реставраційні роботи розпочалися зі зняття поперечини, вилучення 26 цвяхів. Було склеєно 17 великих проривів сумішшю клею бутираль та спирту з льняною ватою, власного виготовлення, припаявши це все розігрітою до максимуму праскою. Також, було вилучено сліди попередньої реставрації (акрилові нитки та латки) та нарощення лівого кута зі сторони (а) зображення Новозавітної Трійці, проклейка льняною тканиною та впаювання льняних кромок.

Реставраційною радою було погоджено натягувати роботу на двосторонній підрамник, оскільки робота надзвичайно крихка, а в такому вигляді вона буде краще зберігатися.

За допомогою 96% спирту, Polivinyл Butiral, льняної вати власного виготовлення, мармурової плити та гарячої праски заклеювали прориви.

Нарощували втрачене полотно льняним проклеєним полотном в стик з основою за допомогою Polivinyl Butiral та до максимуму розігрітої праски на мармуровій плиті.

Дублювали кромки льняною тканиною за допомогою Polivinyl Butiral, розігрітою до максимуму праскою на мармуровій плиті. Перед тим зробили торочи на кромках та основі і встик клеювали.

Натягнули на підрамник. За допомогою Plextol B 500 укріпили полотно на місцях де просвічувалася наскрізь основа. Нанесли перший шар ґрунту та вирівняли його.

Потім відбулася розчистка з обох боків за допомогою мильної піни, господарського мила та плямовивідника «Vanish», вологі серветки, тепла вода, пензлик щетина №20.

Повторно був нанесений ґрунт, і відповідно, повторно вирівняли ґрунт. Нанесли ізолюючий шар лаку. Виконали тонування олійними фарбами у два етапи, та нанесли захисний шар дамарного лаку.

В результаті реставраційних робіт було укріплено фарбовий шар, а лицеву сторону було очищено від пилового забруднення та плями невідомого походження. Підведено ґрунт в місцях втрати фарбового шару, нанесений ізолюючий шар лаку. Проведені тонування в місцях втрати авторського фарбового шару акварельними та олійними фарбами. Нанесено останній захисний шар лаку. Пам'ятці було надано експозиційного вигляду.

РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ.

ВИСНОВКИ

Хоругви (стяги, прапори) були необхідними атрибутами в суспільстві, що позначали окрему територію, репрезентували володаря чи спільноту і відображали характерні для них риси. У Київській Русі з XII ст. були різні відзнаки, що виявлялося у відмінностях символіки та, можливо, кольору стягів різних князів, а значить і земель, що підтверджується літописними згадками. Таким чином, військові хоругви, які виконували одночасно функцію територіально-адміністративних, були відомими на Русі принаймі з другої половини XII століття. У Київській Русі було започатковано розвиток різних типів українських знамен, що остаточно сформувалися в наступний період. Хоругви були військові, міські, цехові, церковні та поховальні.

На відміну від інших типів хоругв, які були інтегровані у суспільне життя, церковна хоругва втілювала лише засади християнського світобуття, що співзвучне з її призначенням – бути знаменом Христової церкви, яке проголошує перемогу Його вчення. Церковна хоругва була важливим елементом облаштування церковного інтер'єру, що, зокрема, підтверджується архівними матеріалами. Найтиповіша кількість таких хоругв у храмах XVIII ст. – три-чотири.

Іконографічні особливості хоругви визначалися рисами, характерними для українського іконопису в цілому.

На церковних хоругвах зображали у різних іконографічних типах Христа, Богородицю, святих та євангельські події. На відомих творах цього періоду домінують образи Юрія-Змієборця та архангела Михаїла (у різних типах), рідше Дмитрія, а також св. Миколая, св. Параскеви П'ятниці, з євангельських тем – сцени Богоявлення, Різдва Христового, Поклоніння пастухів, Благовіщення.

Збереглося хоругв порівняно не багато, оскільки час їх життя нетривалий. Адже хоругви не знаходились у храмі постійно: їх виносили просто неба у будь-яку погоду. Вони швидко руйнувалися і виходили з

церковного вжитку. У храмах їх нерідко ремонтували: вціліле зображення монтували на іншу тканину. Знайдені хоругви значно пошкоджені, забруднені, деформовані, з утратами шару фарби та полотна. Зображення на багатьох з них ледь проглядається під шаром пилу та бруду. Переважна більшість хоругв дійшла до нас у зруйнованому вигляді. Вони потребують консервації та ретельної реставрації.

Церковні хоругви є цікавою темою окремого дослідження в контексті вітчизняного сакрального як народного так і професійного мистецтва. Хоругви, які є по суті живописними двосторонніми іконами на полотні, мають певну специфіку в сенсі іконографії, сюжетів і образної системи.

Особливостями реставрації хоругви на полотняній основі є:

- Одним з складних та неоднозначних питань для реставраторів є питання про збереження обох живописних сторін на одній авторській основі. Тому реставрація в більшості випадків ведеться при одночасній роботі з обома сторонами. Тут складність полягає в тому що немає можливості працювати безпосередньо з основою і всі процеси з консервації та реставрації необхідно проводити безпосередньо через фарбовий шар лицьової або зворотної сторони.

- Наступною особливістю є те що крім різного ґрунту (або його відсутності на одній зі сторін), товщина, фактурність і щільність фарбових шарів також різні, що призводить до різного тиску всередині двох фарбових шарів на одній основі. Цей фактор веде до небезпечних проявів під час використання, експонування хоругви і під час розтяжки, перетяжки, натяжки роботи в процесі реставрації.

- І головне те, що досить часто кожна зі сторін хоругви знаходиться в різному стані збереження і вимагає різного підходу по інтенсивності (різні можливі температури, тиск, експозиції і т.д.) і за якістю матеріалів що застосовуються (наприклад натуральні або синтетичні альдгезиви). До того ж всі процеси повинні проводитися з рівноцінним ставленням до зворотної і лицьової сторони у художньо-естетичному аспекті

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Развитие принципов и методов. Ленинград : Художник РСФСР, 1989. 160 с.
2. Арсеньев Ю. О Геральдических знаменах в связи с вопросом о государственных цветах древней России. Санкт-Петербург, 1991. 41 с.
3. Арциховский А. Древнерусские миниатюры как исторический источник. Москва : МГУ, 1944. 213 с.
4. Басов О. Знамена і воєнна історія. Знак. Львів : Українське геральдичне товариство, 1997. С. 14.
5. Беліловська А.В. З досвіду діяльності Центру наукової реставрації та експертизи. Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: Зб. наук. праць. Вип. 17. Київ, 2007. С. 175-178.
6. Белозерова В.Г. Анализ типологических моделей современных направлений в реставрации. Художественное наследие. № 16. Москва : Инфра-М, 1995. С. 4-17.
7. Берладіна К. Матеріали з історії українського образотворчого гартування. Композиційні схеми та іконографічні форми українських фелоней від середини XVII до XX ст. Мистецтвознавство. Харків, 1928. Вип. 1. С. 67-104.
8. Бобров Ю.Г. Некоторые аспекты теории реставрации произведений изобразительного искусства. Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Вып. 10. Москва : ВНИИР, 1985. С. 52-64.
9. Бобров Ю.Г. Понятие «стиль» в консервации и реставрации памятников искусства. Исследования в реставрации. Материалы международной научно-методической конференции. Москва : Эдсмит, 2001. С. 17.

10. Виннер А. В. Материалы масляной живописи. Москва : СВАРОГ И К, 2000. 478 с.
11. Виппер Б. Г. К проблеме атрибуции. Статьи об искусстве. Москва, 1970. С. 539-560.
12. Ганзенко Л.Г. Методологічні засади реставрації пам'яток культури і творів образотворчого мистецтва. Українська Академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 3. Київ : УАМ, 1996. С. 37-40.
13. Гнедич П.П. Історія мистецтв з давніх часів. Москва : Літопис, 2000. 480 с.
14. Голиков В. П. Структура живописи, причины ее повреждений и качество реставрации. Художественное наследие : хранение исследование реставрации. под ред. Зверева В.В. Москва : РИО. ГосНИИР, 1995. №16 С. 18-43.
15. Горматюк А.А. Реставрация, копирование, церковная живопись. Москва : ВХНРЦ им. И.Э.Грабаря, 2010. 112 с.
16. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. Москва : Изобразительное искусство, 1982. 320 с.
17. Дорофієнко І.П. Фактор збереження пам'яток та проблеми їх реставрації. Проблеми збереження, консервації і реставрації музейних пам'яток історії та культури. Київ: ННДРЦУ, 1998. 48-50 с.
18. Довгалюк В.Б., Комаренко О.І., Митківська Т.І. Мікроклімат музейних приміщень. Методичний посібник. Київ : Артанія Нова, 2006. 103 с.
19. Древняя история масляной живописи : [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.ukoha.ru/article/lightart/oil/drevnaa_ictoria_maclanoi_givopici.htm
Назва з екрана.
20. Зверев В. В. От поновления к научной реставрации. Москва : ГосНИИР, 1999. 91 с.

21. Иванова Е. Ю. Техника реставрации станковой масляной живописи. Москва : Индрик, 2005. 136 с.
22. Иванов В. Прапори слобідських полків. Ювілейний збірник на пошану академіка Д. І. Багалія. Київ : Українська академія наук, 1927. Т. 1. С. 745-747.
23. Киреева В.Н. Значение исследований связующих материалов живописи для экспертизы художественных произведений Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Москва : Магnum Артс, 2006. С. 189–192.
24. Косів Р. Типи українських хоругв у контексті історичних подій. Вісник Львівської академії мистецтв. Львів : ЛАМ, 2000. С. 209-221
25. Косів Р. Українські хоругви. Київ : Оранта, 2009. 372 с.
26. Костинський М. Б. Українська легенда. Самовчитель громадянина. Вид. третє, доп. Київ : Фенікс, 2016. 480 с.
27. Крип'якевич І. Історія українського війська / І. Крип'якевич. – Тернопіль : Збруч, 1992. 574 с.
28. Кудрявцев Е. В. Техника реставрации картин. Москва : Издательство В.Шевчук, 2002. 252 с.
29. Культурна спадщина України. Правові засади збереження, відтворення та охорони культурно-історичного середовища. Збірник офіційних документів. Київ : Істина, 2002. 336 с.
30. Курінний П. Три роки праці Реставраційної майстерні Лаврського музею культур та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924-1927). Український музей. Київ, 1980. С. 161-168.
31. Лелеков Л. А. Об эстетических критериях в реставрации. Художественное наследие. Москва, 1990. С. 18-26.
32. Лелеков Л.А. Теоретические проблемы современной реставрационной науки. Художественное наследие. Москва, 1989. С. 5-44.
33. Леонтовский А. М. Технология живописных материалов. Ленинград : Искусство, 1949. 219 с.

34. Лоханько В. Є. Художні матеріали і техніка живопису Харків : Мистецтво, 1968. 187 с.
35. Лукичева К.Л. Художественно-эстетические аспекты реставрации памятников искусства. Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Вып. 12. Москва : ВНИИР, 1989. С. 26-41.
36. Макаренко М. Запорізькі клейноти в Ермітажі. Корогви. Україна. Київ : Державне видавництво України, 1924. С. 25-38.
37. Макаров А. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 211 с.
38. Малачевская Е.Л. Материалы для реставрации станковой масляной живописи. Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Вып. 24. Москва : ГосНИИР, 2009. С. 19-38.
39. Маслов К.И. Актуальные вопросы реставрации и сохранения памятников истории и культуры. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://web.archive.org/web/20200920150214/http://art-con.ru/node/387> Назва з екрана.
40. Мінжуліна Т. В. Дослідження й реставрація музейного текстилю. Київ : Українське агентство інформації та друку «РАДА», 2005. 176 с.
41. Народне мистецтво. Вип. 1-2. Київ : ТОВ «Майстер книг», 2010. С. 26-28.
42. Омельченко П. Наука про малярські фарби, матеріали та техніки Харків-Київ : Держвидав України, 1938. 367 с.
43. Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи сост., науч. ред. Ю. И. Гренберг. Москва : Искусство, 1976. 221 с.
44. Откович М. Сучасний стан реставрації творів мистецтва та перспективи розвитку. Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Львів, 2000. № 1 (1). С. 2-4

45. Реставрация станковой темперной живописи : уч. под ред. В.В. Филатова. Москва : Изобразительное искусство, 1986. 264 с.
46. Російсько-український практичний словник реставратора. Київ : УАІД «Рада», 2003. 264 с.
47. Савчук Ю. Нові відомості про бойові прапори козацького війська (сер. XVII ст.). Національно-визвольна війна українського народу сер. XVII ст. Київ : Генеза, 1998. С. 237-251.
48. Савчук Ю. Українське міське прапорництво в історичній перспективі (нотатки з архівних та музейних студій). Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. Київ : НАНУ; Інститут історії України, 2000. С. 261-300.
49. Севастьянова Е.А. Теоретические аспекты реставрации памятников декоративно-прикладного искусства. Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее. Научно-практический семинар «Нерадовские чтения». Санкт-Петербург, 2003. С. 47-53.
50. Сидоренко В.Д. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології. Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ : Хімджест, 2010. Вип. 7. 512 с.
51. Спеціальні історичні дисципліни: довідник: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. І. Н. Войцехівська. Київ : Либідь, 2008. 520 с.
52. Суоровов И.П. Методика реставрации прорывов, утрат холста и кромок в произведениях станковой масляной живописи методом встык. Художественное наследие. Вып. 5. Москва, 1979. С. 117-121.
53. Тетерятников В. Экспертиза художественных изделий : ст. разных лет. Санкт-Петербург : Антиквар. обозрение, 2002. 83 с.
54. Тимченко Т.Р. Київська школа реставрації станкового малярства (1920-1930 рр.). Пам'ятки України. 2001. Ч.4. С. 48-71.
55. Тимченко Т.Р. Реставрація станкового живопису: проект термінологічного словника. Проблеми українського термінологічного

словникарства в мистецтвознавстві й етнології : наук. збірник. Київ : Редакція вісника «Ант», 2002. С. 139-148.

56. Тітов М. Ф. Визначення та опис стану збереженості станкового живопису: методичні рекомендації. Луганськ : Світлиця, 2007. 36 с.

57. Фармаковський М.В. Консервація і реставрація музейних колекцій. Москва : Червоний друкар, 1947. С. 27

58. Хетагуров А.Н. История создания и развития отдела научной реставрации ГИМ. Реставрация музейных ценностей. Труды ГИМ. Вып. 107. Москва, 1999. С. 126-136.

59. Цитович В. І. Реставрація: між парадигмою і теорією. Пам'ятки України : історія та культура. 2004. №2. С. 30-57.

60. Шестаков В. А. Особенности экспертизы культурных ценностей. Вопросы культурологии. № 11. Москва, 2008. С. 57-64.

ДОДАТКИ