

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

Кваліфікаційна робота
бакалавра

з теми: **«УСУНЕННЯ ДЕФОРМАЦІЇ ПОЛОТНА В ПРОЦЕСІ
СКЛАДНОГО РОЗЧИЩЕННЯ ТИЛОВОГО БОКУ НА ПРИКЛАДІ
ІКОНОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ ДІВИ МАРІЇ «ОДИГІТРІЯ»**

Студента 4 курсу РТМ1-В20 групи,
спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація, освітньої програми:
«Реставрація творів мистецтва»
Мудрика Романа Михайловича

Керівник: **Урсу Наталія Олексіївна**,
докторка мистецтвознавства, професорка

Кам'янець-Подільський – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1	
ІКОНОГРАФІЯ ОБРАЗІВ ПРЕСВЯТОЇ ДІВИ МАРІЇ	
1.1. Типологія зображень Богородиці у світлі мистецтвознавчих джерел.....	7
1.2. Іконографічний образ «Одигітрія».....	23
1.3. Опис та дослідження стану роботи	31
РОЗДІЛ 2	
ПРОБЛЕМИ РОЗЧИСТКИ ТА РЕСТАВРАЦІЇ КАРТИНИ З ДЕФОРМАЦІЄЮ ПОЛОТНА	
2.1. Аналіз причин деформації полотен; види пошкоджень та їх усунення	39
2.2. Етапи та важливість проведення повторної реставрації	50
2.3. Прийоми та особливості розчистки тильної сторони образу «Одигітрія» у процесі реставрації	59
ВИСНОВКИ	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	68
ДОДАТКИ	73

ВСТУП

Актуальність теми. З огляду на динамічний розвиток консерваторсько-реставраційної сфери, питання збереження та відновлення творів мистецької спадщини, насамперед ікон, набувають все більшої актуальності та ваги. У цьому контексті однією з ключових проблем, з якою стикаються фахівці, стає деформація іконного полотна, зокрема його тильного боку. Це робить обрану тему надзвичайно актуальною та підкреслює важливість наукових досліджень, спрямованих на вдосконалення методів реставрації, збереженні та передачі цінних культурологічних аспектів суспільства майбутнім поколінням. Тема мало досліджувалася сучасними науковцями саме у цьому ракурсі бачення, тому виникла необхідність розкрити проблему у більш широкому аспекті.

Іконографія Образів Пресвятої Діви Марії – це важлива складова дослідження, яка пронизує велику кількість мистецтвознавчих джерел і вивчає різноманітні аспекти зображень Богородиці. У цьому контексті дана робота спрямована на розгляд типології зображень Богородиці, демонструючи їх у світлі ключових джерел мистецтвознавчого характеру. Серед цих іконографій відіграє особливу роль образ Пресвятої Богородиці «Одигітрія» (Путівниця), який піддається детальному аналізу та дослідженню його поточного стану.

Іконографічний образ Діви Марії «Одигітрія» представляє не лише витвір мистецтва, але й об'єкт релігійної культури, що несе у собі глибокі історичні корені та велике духовне значення для віруючих. У цьому контексті важливо не лише розглядати сам процес усунення деформації полотна, але й вивчати його вплив на збереження духовної цінності образу, що визначає його особливу роль у культурній ідентичності.

Однак, існує необхідність у подальшому удосконаленні та оптимізації методів та технік реставрації для ефективного усунення деформації полотна, зокрема на тильному боці ікони. Таке дослідження не лише дозволить

покращити практичні аспекти реставрації ікон, а й забезпечить збереження непередаваної культурної спадщини, що є важливим завданням для реставраторів живопису, теоретиків мистецтва та всіх, хто має справу із збереженням та відновленням мистецьких творів.

Ця дипломна робота також спрямована на глибоке вивчення та аналіз методів усунення деформації полотна в процесі складного розчищення тильного боку на конкретному прикладі іконографічного образу Діви Марії «Одигітрія». Метою є виявлення шляхів оптимізації цих методів для досягнення максимально ефективного та безпечного результату, сприяючи тим самим детальнішому розумінню та вдосконаленню процесів реставрації ікон та забезпеченню їхньої стійкості з плином часу.

Мета роботи передбачає комплексний аналіз та вивчення типології зображень Богородиці в мистецтвознавчих джерелах, акцентуючи увагу на іконографічному образі «Одигітрія»; пошук і аналіз методів усунення деформації полотна в процесі складного розчищення тильного боку тощо. Робота також включає в себе опис та дослідження поточного стану образу, розгляд причин деформацій полотен, визначення видів пошкоджень та розробку методів їх усунення.

Для вирішення поставленої мети було сформульовано наступні питання:

1. Дослідити різноманітності зображень Богородиці у художніх джерелах з урахуванням їхнього мистецького контексту.
2. Ретельно розглянути іконографічні особливості образу «Одигітрія», звернути увагу на його символічне навантаження та релігійні аспекти.
3. Провести детальний опис поточного стану образу, виявити основні проблеми та визначити обсяг реставраційних робіт.
4. Констатувати фактори, що спричинили деформацію полотна, і провести докладний аналіз видів пошкоджень для розробки ефективних методів відновлення.
5. Розробити план повторної реставрації, визначити етапів та важливості кожного кроку у процесі відновлення образу.

6. Запропонувати прийоми та методи розчистки тильної сторони образу «Одигітрія» під час реставраційних робіт, враховуючи його особливості.

Об'єктом дослідження є процес усунення деформації полотна в процесі складного розчищення тильного боку ікони, зокрема іконографічного образу Діви Марії «Одигітрія».

Предметом дослідження є методи та техніки, застосовані для виправлення деформації полотна на тильному боці ікони, зокрема на прикладі образу Діви Марії «Одигітрія». Аналіз включає в себе типологію зображень Богородиці, особливості іконографічного образу «Одигітрія», а також проблеми, пов'язані з розчисткою та реставрацією картини з деформацією полотна, включаючи причини деформації, види пошкоджень, етапи реставрації та прийоми розчистки тильної сторони образу.

Методологія дослідження. Для виконання поставлених завдань були використані загальнонаукові методи дослідження: аналітичний (аналіз літературних джерел, порівняння), фактологічний (вивчення ілюстрацій та картин), характер дослідження визначали історичний та емпіричні методи, для пошуку достовірних фактів використано історичний метод.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження надають конкретні вказівки щодо вдосконалення методів усунення деформації полотна та складного розчищення тильного боку ікон. Це стане важливим внеском у розвиток сучасних технологій реставрації мистецтва, сприяючи покращенню якості та довговічності реставрованих творів.

Розробка ефективних методів усунення деформації полотна на тильному боці допоможе зберегти цінні образи як частину культурної спадщини. Це особливо актуально для ікон, які не лише мають велике художнє значення, але і є предметами духовної культури та традицій.

Результати дослідження слугуватимуть основою для розробки нових підходів та технологій у галузі реставрації іконографічних творів. Це важливо для розширення арсеналу інструментів реставраторів, щоб забезпечити ефективну та безпечну роботу з цінними об'єктами мистецтва.

Важливим ефектом може бути підвищення інтересу громадськості та фахівців до питань реставрації, забезпечуючи більше уваги та ресурсів для збереження мистецької спадщини. Це може визначити новий рівень усвідомлення важливості консервації культурних цінностей.

Апробація. У процесі підготовки дипломної роботи були апробовані основні результати дослідження, зокрема, у статті: Мудрик Р. Усунення деформації полотна в процесі розчищення тилового боку на прикладі іконографічного образу Діви Марії «Одигітрії». *Збірник наукових праць студентів та магістрантів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2024. Вип. 18; А також у тезах наукової конференції: Мудрик Р. Сакральність образу пастушки в роботі Вільяма-Адольфа Бугро через асоціативне сприйняття із Дивою Марією. Верлібри пастелі: тези доповідей круглого столу та результати художнього конкурсу III Мистецького симпозіуму пам'яті професора Бориса Негоди (5 квітня 2024 р.) [Збірник в електронному варіанті]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2024 (94 с.). С. 60-62.*

Структура роботи. Структура кваліфікаційної роботи включає вступ, три розділи, які містять сім підрозділів, висновки, список використаних джерел з 50 найменувань та 0 додатків. Загальний обсяг дипломної роботи – 72 сторінки. Основний текст викладено на 59 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ІКОНОГРАФІЯ ОБРАЗІВ ПРЕСВЯТОЇ ДІВИ МАРІЇ

1.1. Типологія зображень Богородиці у світлі мистецтвознавчих джерел

В історії мистецтва роль та образ Богородиці завжди займали важливе місце, відображаючи не лише релігійні та духовні аспекти, але й різноманітні культурні, соціальні та художні впливи. Типологія зображень Богородиці відображає багатство і різноманіття традицій, стилів і технік, що існують у світовому мистецтвознавстві. У цьому контексті важливо вивчати мистецтвознавчі джерела, які допомагають розкрити розвиток та трансформації зображень Богородиці через віки. Ця тема дозволяє нам зануритися у світ мистецької еволюції та вивчати, як різні епохи, культури та художники виражали своє розуміння та шанування до цього важливого символу в мистецтві.

Іконографія Богородиці в імперському мистецтві з'явилася не так давно, але швидко завоювала вагоме місце. Під час Вселенського ефеського собору 431 року Олександрійські єпископи наполягали на введенні догми про Богородицю. Дівою, Матір'ю Ісуса чи Марією, згадують Богородицю у євангельських текстах. Саме такою формою – Мати Бога, відображеною аббревіатурою грецьких літер, почали підписувати зображення Богородиці. Так вона була названа праведною Єлизаветою (матір'ю Івана Хрестителя), як писав євангеліст Лука: «Звідки мені це, що мати Господа мого прийшла до мене?». Святий Іван Дамаскін (VIII століття) вказував, що Богородицю не слід називати богинею, а лише Матір'ю Бога, у відміну від культу стародавніх греків. Її душа разом із тілом узята на небо, але вона належала до людського роду і померла як людина. Ми визнаємо її як Матір Божу, оскільки сам Бог воплотився з неї. Вона перевершує серафимів і херувимів своєю величчю [22, с. 112]

Про Богородицю мало згадок у Святому письмі, і найчастіше про неї згадує євангеліст Лука. Припускають, що саме він першим створив ікону Богородиці. Додаткові відомості про Богородицю та її батьків, праведних Йокима та Анну, які походили зі священного роду Арона та царського роду Давида, містяться в апокрифах, таких як Протоєвангелія Якова, Євангеліє Псевдо-Матея (або Євангеліє Томи) і слово Івана Богослова на успіння Богородиці. На основі цих текстів у XI столітті Епіфаній Монах склав «Життя Богородиці». З розвитком богослужб пов'язували особу Богородиці з пророцтвами Старого Завіту, які трактували метафорично, підкреслюючи її роль як Матері Божої і заступниці [25, с. 74].

Розвиток культу Богоматері на Київщині починається з часу хрещення у 988 році. Існує також гіпотеза, що княгиня Ольга збудувала церкву Богородиці у своєму селі Будутино, де вона була похована в 969 році. Перша мурована церква в Києві, відома в літописах як Десятинна, була присвячена Богородиці. У соборі Святої Софії в Києві Богоматір Оранта в кутку апсиди має прізвисько «Непрístupна стіна» і вважається захисницею храму і міста. Велике значення мали також привезені з Константинополя ікони, які незабаром прославилися як чудотворні. На тутешніх землях за місцем збереження вони отримали топонімічні прізвиська: Вишгородська Богоматір, Холмська Богоматір, Белзька Богоматір. Хоча на самій іконі ці назви не написані. Залежно від «міграції» ікон іноді змінювалися їхні топоніми: Богородиця Вишгородська Володимирівська, Богородиця Белзька-Ченстоховська, Богородиця Верхратська-Крехівська. З окремих ікон робили репліки, які пізніше ставали чудотворними і отримували свої назви. Тому копією Вишгородської Богородиці є Ігорівська, названа на честь чернігівського князя Ігоря, для нього вона й була створена в XII столітті [22, с. 112].

Чудотворні ікони, створені місцевими майстрами в різні часи, з'явилися на українських землях і швидко поширилися: Охтирська, Любецька, Почаївська, Іллінська (з Чернігівського Іллінського монастиря), Єлецька з

Єлецького монастиря в Чернігові), Матері Божої Зарванцької, Богородиці в Тереховлях, Богородиці в Києві Братської. Їх назви пов'язані з місцевістю (Любецька, Почаївська, Зарванська, Охтирська, Тереховлянська) чи деревом (Єлецька), де вони з'явилися, з назвою монастиря (Іллінська), 12 з назвою братії, яка опікувалася монастирем. . Ікона (Братська). Сьогодні налічується близько 200 українських чудотворних ікон, створених у різні періоди. Якщо це були візантійські або балканські ікони Богородиці XIII – XV ст. дуже часто писали назви, а на українських навпаки – рідко. Декілька українських ікон в іконографічному стилі «Одигітрії», особливо Богородиця «Одигітрія», яку оспівували в XV ст. У Підгорозькій церкві біля Сколе є кириличний напис цієї назви. Цю назву не стали перекладати [9, с. 447].

Більшість типів українських ікон Богородиці мають візантійське походження. Незнана у візантійському мистецтві історія про святого покровителя зародилася в давній Україні. В українському мистецтві XVII – XVIII століть іконографія Богородиці рясніє новими варіаціями. Зокрема, з цього часу друковані багато ілюстровані Богородиці, окремі теми яких набули самостійного художнього розвитку (Богородиця зі свічкою, Поклоніння), «Поклоніння Богородиці»). Відтоді відоме (Непорочне Зачаття). Іконографія Богоматері Неопалимої Купини також пов'язана з текстами Акафісту та Молитви до Пресвятої Богородиці.

З XVII століття українська іконографія Богородиці зазнає дедалі більшого впливу західноєвропейського мистецтва. Це проявляється в більш реалістичному зображенні фігур, деталей одягу та використанні декоративних орнаментів, що відтворюють мотиви тогочасних коштовних тканин. Богородицю дедалі частіше зображують з атрибутами царської влади – короною та скіпетром, підкреслюючи ідею Цариці Небесної [7, с. 360].

Класичні візантійські зразки іконографії Богородиці, такі як «Оранта» та «Агіосоритиса», поступово зникають, а образ «Одигітрії» зазнає модифікацій. На деяких іконах типу «Одигітрії» та «Елеуси» другої половини XVII-XVIII століть Богородиця може зображуватися з квіткою в руці, що

також є запозиченням із західноєвропейських зразків. Українські ікони такого типу отримують назву «Нев'янучий Цвіт», відповідно до акафістного епітету, що підкреслює непорочність Марії, хоча сам епітет на іконах не зображується.

В цілому, вплив західноєвропейського мистецтва на українську іконографію Богородиці XVII століття можна охарактеризувати як:

- Реалістичність: Фігури, одяг та інші деталі зображуються більш реалістично, порівняно з візантійськими зразками.
- Декоративність: Використовуються декоративні орнаменти, що відтворюють мотиви тогочасних коштовних тканин.
- Царственість: Богородицю дедалі частіше зображують з атрибутами царської влади – короною та скіпетром.
- Західні запозичення: З'являються такі запозичення, як зображення Богородиці з квіткою в руці.
- Нові іконописні типи: з'являються нові іконописні типи, такі як «Нев'янучий Цвіт».

Ці зміни свідчать про те, що українська іконографія Богородиці XVII століття не була статичною, а постійно розвивалася під впливом нових культурних та художніх тенденцій [1, с. 232].

Вже в ранні століття християнства зародилося шанування Богородиці. Її образ з маленьким Ісусом на руках запозичений з іконографії Ізиди з немовлям Гором. Візантія стала центром активного розвитку культу Богородиці, де й сформувалися сім основних типів її іконографії: «Оранта» (Молитовниця), «Влахернатиса» (Знамення), «Агіосорітиса» (Деїсусна), «Нікопея» (Переможниця), «Одигітрія» (Провідниця), «Елеуса» (Милостива), «Асунта» (Вознесіння). Ці типи лягли в основу численних місцевих іконографічних традицій [29, с. 56].

«Оранта» – один із найдавніших образів Богородиці, відомий ще з часів римських катакомб. Назва «Оранта» походить від латинського слова «orare», що означає «молитися». Цей образ зображує Богородицю фронтально (у

повний зріст або півфігурно) з піднятими і розведеними в молитві руками. Жест моління, який використовується в іконі Оранти, був відомий ще в Старому Завіті й використовується в Новому Завіті, зокрема під час Херувимської пісні та молитви «Отче наш» [22, с. 112].

З часом образ «Оранти» став символічно асоціюватися з образом земної Церкви. Богородиця в цій іконографії шанується як Мати Предвічного Слова і заступниця всіх вірних. Цю думку висловлювали такі богослови, як Іван Золотоустий, св. Августин, Кирило Александрійський. Часто саме таку поставу має Богородиця в іконографії Вознесіння Христового, де вона разом з апостолами уособлює земну Церкву, установлену Христом.

З X століття образ Богородиці «Оранти» стає невід'ємною частиною головної апсиди храму. У цій іконографії вона постає молитовницею за земну Церкву, звертаючись до Христа, зображеного у склепінні центрального купола. Яскравим прикладом слугує мозаїка «Оранти» в Софії Київській. Її царську гідність підкреслюють білий рушник на червоному поясі та округле декороване підвищення, подібне до імператорського омфалію, на якому вона стоїть. Наслідуючи Софію київську, інші українські церкви також зображували «Оранту» в консі апсиди: Михайлівська церква в Острі (1098 р.), хрещальня Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові (XII ст.), головна апсида Успенського храму Києво-Печерської лаври (кін. XI ст.) [46, с. 384].

Образ Богородиці «Оранта» зустрічаємо на рельєфах XIII-XIV ст. та 1470 р. з Успенського храму Києво-Печерської лаври, на печатках українських архієреїв. Її зображення присутнє на шитві єпитрахилі, ймовірно, київського митрополита Кирила II (1224-1236 рр.). Богородицю «Оранту» можна побачити на металевих хрестах (енколпіонах) та медальйонах княжого часу, знайдених на території Галича. На іконах образ «Оранти» зустрічається рідко, ця іконографія більш характерна для монументального живопису та металевої пластики XI-XV ст. [46, с. 384].

Образ Богородиці «Оранта» – поширений мотив в українському мистецтві Нового часу. Його можна зустріти на гравюрах стародруків, де вона зображена над образами святих Антонія і Теодосія Печерських, а також на окремих гравюрах з Акафісту Богородиці. Іконографія «Оранти» стала основою для розвитку сюжету Покрову Богородиці, який здобув велику популярність на українських землях. Ікони з цим сюжетом відомі з XIII століття.

Впродовж XX століття художники української діаспори не раз зверталися до образу Богородиці «Оранти» з київського Софійського собору. Їхні твори свідчать про неперервність культурного зв'язку українців, розкиданих по світу, з історичною Батьківщиною та її духовною спадщиною. З відродженням церковного мистецтва в Україні протягом 1990-2010 років образ Оранти знову з'явився у стінописах окремих храмів. Це свідчить про повернення до княжої традиції, яка підкреслює роль Богородиці як заступниці й покровительки українського народу [4, с. 240].

Після «Оранти», «Влахернська» ікона – другий найпоширеніший тип зображення Богоматері. Цей образ сягає корінням ранньохристиянських часів, адже вперше його можна зустріти у розписах катакомб. «Влахернська» ікона зображує Богородицю з молитовно піднятими до плечей руками. На її лоні фронтально розміщено поясне зображення Спаса Еммануїла. Цей тип ікони наголошує на молитовному заступництві Богородиці за людство та на єднанні людської та божественної природи в Ісусі Христі [29, с. 56].

Остаточне формування іконографічного типу «Влахернської» Богородиці відбулося протягом IX-X століть, в післяіконоборську епоху. У Візантії цей образ шанували не лише як «Влахернську», але й як Велику Панагію. XI-XII століття стали періодом розквіту цього типу ікони у візантійському мистецтві. «Влахернську» Богородицю часто розміщували в консі вівтарної апсиди церков, підкреслюючи її роль як заступниці та покровительки [13, с. 392].

Підняті руки Богородиці та зображення Еммануїла на Її грудях розкривають глибинний зміст «Влахернської» ікони. Цей образ символізує: молитву за весь світ: Богородиця підносить руки до Бога, молячись за спасіння людства, а також свідчення про втілення Божественного Логосу: Зображення Еммануїла нагадує про те, що Бог став людиною, щоб спасти світ. «Влахернська» ікона – це не просто красиве зображення, а й потужний символ віри та надії. Вона нагадує нам про безмежну любов Бога до людей та про Його постійну заступництво за нас [37, с. 288].

«Одигітрія», що в перекладі з грецької означає «Провідниця», – це тип ікони, де зображена Богородиця з Немовлям Ісусом. Цей тип іконографії має багату історію, що сягає корінням у раннє християнство. Найдавнішою відомою іконою «Одигітрії» є енкаустична ікона V століття. Проте остаточно тип ікони сформувався лише у IX столітті. Класична схема «Одигітрії» передбачає фронтальне поясне зображення Марії. Її голова злегка нахилена в бік маленького Христа, який сидить на її лівій руці, злегка повернувшись до глядача. Правою рукою Марія вказує на Христа, як на шлях до спасіння, а він у свою чергу благословляє правою рукою, а в лівій тримає сувій. Іконографія «Одигітрії» мала значний вплив на розвиток інших типів ікон Богородиці, зокрема, Богоматері Єлеуси.

Війна – це невід’ємна частина історії людства. І в часи лих люди шукали заступництва та підтримки у вищих сил. У Візантії, а згодом і на Русі, однією з найшанованіших ікон, яка супроводжувала військо у походах, була «Одигітрія». Суворий образ Богородиці на цій іконі відповідав настрою того періоду. Вона не лише дарувала духовну підтримку воїнам, але й служила символом єднання та віри у перемогу. «Одигітрія» – це не просто ікона, це символ стійкості та мужності. Її присутність на полі бою нагадувала воїнам про їхню високу місію – захищати свою землю та свою віру [34, с. 389].

Образ Богородиці «Одигітрії» бере свій початок від ікони, що зберігалася у Константинополі. За переказами, її написав сам євангеліст Лука, а до Константинополя ікону привезли зі Святої Землі у V столітті. З IX століття

вона знаходилася у храмі Одигон, звідки й отримала свою назву. У цій іконографії «Одигітрії» Діва Марія тримає Немовля Ісуса Еммануїла на своїй лівій руці, а правою рукою вказує на нього. Ісус, зображений як Суддя та Спаситель, не дивиться на Богородицю, а тримає сувій у лівій руці, а правою рукою благословляє [22, с. 112].

Хоча оригінал чудотворної ікони «Одигітрії» з Константинополя не зберігся, існує безліч її реплік, які також прославилися чудотворними діями і отримали власні назви. Серед відомих реплік константинопольської «Одигітрії» на українських землях можна виділити Белзько-Ченстоховську ікону, яка була повністю перемальована у XIV столітті. Копія ікони «Одигітрії» була подарована візантійським імператором Костянтином Мономахом своїй дочці Анні, яка виходила заміж за сина Ярослава Мудрого. Ця подія відбулася в 1046 році. Збереглася копія тієї ікони, відома під епітетом «Богородиця Смоленська». Одним із варіантів константинопольської «Одигітрії» є чудотворна ікона XIII – початку XVI століть, яка до 1946 року зберігалася в Домініканському костелі у Львові. Переказ свідчить, що дана ікона (або її давніший варіант, який, ймовірно, походив з Галича), відіграла роль у коронації Данила Галицького, що відбулася в 1253 році. В історичній літературі вона відома як «Палладіум Данила Галицького». До списку варіантів константинопольської «Одигітрії» можна додати чудотворну ікону Богородиці Зимненської, що знаходиться в Зимненському монастирі на Волині [26, с. 232].

На західноукраїнських теренах, ймовірно, у таких містах, як Галич, Перемишль чи Львів, існувала копія чудотворної ікони «Одигітрії» з Константинополя. Про це свідчать численні її репродукції XV-XVI століть, які мають схожий рисунок і походять з намісних ярусів іконостасів. Відмінною рисою місцевих ікон цього типу є те, що вони зображують Богородицю з похвалою – пророками та піснетворцями, які провіщали та оспівували народження Месії від Діви, а також з її батьками – Йоакимом та Анною. Однією з найдавніших таких ікон вважається ікона з Підгородців XV

століття. На ранніх іконах Богородиці «Одигітрії» з похвалою зображено 12 пророків у повний зріст, переважно з сувоями, на яких написані фрагменти їхніх пророцтв про народження Христа та приснодівство Богородиці. Атрибути, які тримають пророки в руках, також пов'язані з втіленням Христа та непорочністю Богородиці [22, с. 112].

На іконах Богородиці «Одигітрії» з похвалою часто зображують пророків та піснеспівців, які провіщали та оспівували Її. Першими двома парами пророків зазвичай є Мойсей та Арон, а також Давид та Соломон. Також зображують Якова з драбиною, Єзекиїла з вратами, Гедеона з руном, Даниїла з каменем, Ісаю з кліщами з жаринкою та інших пророків на вибір. Унизу зображують чотирьох піснеспівців Нового завіту: Івана Дамаскина, св. Стефана, св. Козьму Маюмського та св. Йосифа. У центрі між ними зображають батьків Богородиці. На іконах XVI століття пророків зазвичай менше, ніж 12, і вони можуть бути зображені півфігурно. Свято Похвали Богородиці у східній церковній традиції припадає на Акафістову суботу в п'ятий тиждень Великого посту [29, с. 56].

На іконах Богородиці «Одигітрії» XV-XVI століть апостолів зображують по-різному, як на іконах з Малнова, Жогатина XV століття, Сушиці Великої, Терла XVI століття. Існують також ікони Богородиці «Одигітрії» без похвали. Іконографія Богородиці «Одигітрії» з похвалою характерна для українського іконопису і не мала поширення у Візантії та на Балканах. До XVII століття «Похвала» була поширена на намісних іконах «Одигітрії», але потім, з утвердженням пророчого ярусу іконостасу та під впливом західноєвропейської іконографії, вона втратила популярність.

Ікони Богородиці «Елеуса», які з'явилися у Візантії в VI столітті, мають різні композиції, але найчастіше Її зображують з Немовлям на руці, щокою до щоки. Цей ніжний жест підкреслює материнську любов і єднання Богородиці з Ісусом. Ісус, у свою чергу, обіймає матір за шию або тримає край Її мафорію, символізуючи Їхню духовну близькість [22, с. 112].

Ця іконографія несе в собі глибокий богословський зміст. Вона підкреслює не лише людську природу Христа, але й знання про майбутні страждання, які Їм обом судилося пережити. Тому ікони «Елеуса» інколи називають Богородиця Страсна. Мотив милування, який лежить в основі цієї іконографії, належить до ліричних емоційних зображень Богородиці з Ісусом. Ці зображення, наповнені ніжністю, любов'ю і співчуттям, здобули широке поширення у візантійському мистецтві XII-XV століть. Ікони «Елеуса» користувалися великою шаною у віруючих. Їм молились про зцілення від хвороб, про душевний спокій, про допомогу в скорботах і печалях. І донині ці ікони залишаються одними з найулюбленіших у православній традиції.

До іконографічного типу «Елеуса» належить ікона Богородиці Вишгородської-Володимирівської, датована початком XII століття. На ній зображена Марія, яка тримає Ісуса на своїй правій руці. Цей тип ікон має назву «Праворучиця», що в перекладі з грецької мови означає «Дексіократуса».

Як вже згадувалося, ікона Богородиці Вишгородської-Володимирівської мала багато чудотворних реплік, серед яких:

- Богородиця Ігорівська: Ця ікона була подарована князем Ігорем Святославичем Путивльському перед його походом на половців у 1185 році. Вона вважається покровителькою українського війська.
- Богородиця Білозерська: Ця ікона була привезена з Царгорода до Білозерського монастиря в XII столітті. Вона вважається покровителькою хворих і знедолених.
- Богородиця Донська: Ця ікона була написана наприкінці XIV століття для Дмитрія Донського. Вона вважається покровителькою Московського князівства.

Окрім цих, існують й інші варіанти іконографії «Елеуси», до яких належать:

- Ікона Богородиці Корсунської: Ця ікона була привезена з Корсуня до Києва в XI столітті. Вона вважається покровителькою мореплавців.

- Ікона Богородиці тронної: Ця ікона датується XIII століттям. Вона зображує Богородицю, яка сидить на троні з Немовлям Ісусом на руках.
- Ікона Богородиці Петрівської: Ця ікона була написана в XIV столітті для митрополита Петра. Вона вважається покровителькою Московської митрополії.

Всі ці ікони об'єднує спільний мотив – щира материнська любов і єднання Богородиці з Ісусом. Їх шанують віруючі за чудотворну силу та моляться їм про зцілення, душевний спокій, допомогу в скорботах і печалях. Ікони «Елеуса» й донині залишаються одними з найулюбленіших у православній традиції [4, с. 240].

Хоча в XV-XVI століттях в українському мистецтві переважала ікона Богородиці «Одигітрії», зображення Богородиці «Елеуси» також траплялися, хоч і рідко. Справжня популярність цієї іконографії настала у другій половині XVII-XVIII століть, в епоху бароко, коли емоційні зображення стали більш поширеними [22, с. 112].

Українське мистецтво того часу знало різні варіанти іконографії «Елеуси», одним з яких є зображення, де Богородиця й Ісус тримаються за руки. До відомих чудотворних ікон «Елеуси» другої половини XVII століття належать: Богородиця Лоп'янська, Богородиця Верхратська-Крехівська, Богородиця Хлопчицька, Богородиця Братська Київська. Ці ікони, як і інші зображення Богородиці «Елеуси», підкреслюють щире материнську любов і єднання Богородиці з Ісусом. Їх шанують віруючі за чудотворну силу та моляться їм про зцілення, душевний спокій, допомогу в скорботах і печалях. Ікони «Елеуса» й донині залишаються одними з найулюбленіших у православній традиції [37, с. 288].

Чудотворна ікона Богородиці Почаївської, написана, за переказом, грецьким майстром у XVI столітті, належить до типу «Елеуси». Її відрізняє зображення Богородиці з білою хустиною, що символізує оплакування нею мертвого сина. Ця деталь іконографії має страсний контекст. Взагалі,

тримання Богородицею краю одежі або хустини в іконографії «Елеуси» символізує оплакування [34, с. 389]

Ікона Звеселення Дитяти – це динамічний і експресивний тип ікони, який виник у XIII-XVI століттях у грецькому та балканському мистецтві. На ній зображена Богородиця з Дитям Ісусом, який може бути одягнений лише в білу сорочку, мати оголені руки й гомілки, пручатися на руках матері, тримати сувій або закидати руки вгору. Ісус може торкатися Богородиці за щоку, тримати за підборіддя або мати неприродно закинута голову. Він зображений у типі Еммануїла з дорослими рисами, а Богородиця має сумний вираз лику. Деталі іконографії (червоний сувій, німб) мають страсний контекст. В Україні ця іконографія не набула популярності. Її прикладами є ікона XV століття з церкви в Довгому та чудотворна Богородиця Самбірська XVII століття. Ікона з Довгого написана на червоному тлі, що підкреслює страсну символіку. Ікони Звеселення Дитяти акцентують на людській природі Христа. Ці ікони користувалися великою шанною у віруючих і їм молились про зцілення, душевний спокій, допомогу в скорботах. Ікони Звеселення Дитяти й донині залишаються одними з найулюбленіших у православної традиції [22, с. 112].

«Агіосоритиса» (Деїсусна) – це тип ікони, де Богородиця зображена без Дитини Ісуса. Вона стоїть у повний зріст (рідше півфігурно), повернута на три четверті, з піднятими до обличчя руками в молитовному жесті. Найчастіше фігура Марії повернута праворуч. Її моління спрямоване до Христа, який зображений півфігурно в сегменті неба у верхньому правому куті композиції. На деяких іконах біля Богородиці або в її руці намальований розгорнутий сувій з молитвою. Ікона «Агіосоритиси» схожа на зображення Богородиці в чині Моління, але відрізняється більшим нахилом голови й нижче піднятими руками. Це пов'язано з тим, що Христос зображений у центрі чину, переважно на одному рівні з пристоячими. Ікони «Агіосоритиси» підкреслюють роль Богородиці як заступниці перед Богом. Ці ікони користувалися великою шанною у віруючих і їм молились про

зцілення, душевний спокій, допомогу в скорботах. Ікони Агіосоритиси й донині залишаються одними з найулюбленіших у православної традиції [22, с. 112].

Найдавнішою іконою «Агіосоритиси» вважають чудотворну римську ікону VI століття. На ній Богородиця зображена півфігурно й дивиться на глядача. Розвиток іконографії «Агіосоритиси» відбувся у візантійському мистецтві VIII-IX століть. Її першовзірцем вважають ікону з Халкопратійської церкви в Константинополі, де зберігався у святій скриньці пояс Богородиці. Звідси й походить назва ікони – з грецької «агіос сорос».

В українському мистецтві іконографія «Агіосоритиси» з'являється вже у XI столітті, маючи візантійське коріння. Найвідомішим раннім прикладом є київська ікона XI-XII століть, згодом вивезена Андрієм Боголюбським. Зображення Богородиці в цьому типі також зустрічається в Ізборнику Святослава 1073 року, ймовірно, скопійоване з мозаїки Десятинної церкви в Києві (кінець X століття). Інші приклади: Мозаїчна ікона XIII століття (ймовірно, візантійська) у монастирі кларисок у Кракові та образи на хрестах – енкалпіонах XII-XIV століть. Пізніше іконографія «Агіосоритиси» практично не використовується як самостійне зображення, але її вплив можна простежити в композиції Покрову Богородиці [29, с. 56].

Іконографія «Агіосоритиси» та «Оранти» стали основою для розвитку композиції Покрову Богородиці. Ці ікони підкреслюють роль Богородиці як заступниці перед Богом. Їм молились про зцілення, душевний спокій, допомогу в скорботах. Ікони «Агіосоритиси» й донині залишаються одними з найулюбленіших у православної традиції [13, с. 392].

«Нікопеї» з'явилася не пізніше VI століття. Її назва походить від міста Нікеї (нині Ізнік) у Малій Азії, де вона, ймовірно, зберігалася протягом багатьох століть. Ікона «Нікопеї» вважається чудотворною. Згідно з візантійськими джерелами, перед нею молились за дарування перемог над ворогами. Існує переказ, що сама ікона «Нікопеї» супроводжувала візантійську армію у походах. Вона мала значний вплив на іконографію

Богородиці в усьому православному світі. Її вплив можна простежити в іконах Богоматір Оранта, Володимирська, Почаївська та інших [29, с. 56].

Ікона «Нікопеї» здавна шанувалася на Русі. Її копії та списки зустрічаються в багатьох храмах і монастирях. Найвідомішим з них є ікона Богоматір Печерська (Свенська), що зберігається в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Вона зображує Богородицю в повен зріст, що тримає на руках Дитину Ісуса. Богородиця одягнена в мафорій (одяг) і покрита головним убором. Дитина Ісус одягнений у хітон (одяг) і лорос (плащ). Ікона має багатий символізм. Богородиця символізує Церкву, а Дитина Ісус – її Главу. Мандола, в якій іноді зображується Дитина Ісус, символізує світ [22, с. 112].

Ікона «Асунта» зображує Богородицю фронтально з піднятими до грудей руками, долонями до глядача. Її часто ототожнюють з іконою «Оранти», але це не вірно. Ікона символізує піднесення Діви Марії на небо після Успіння. Її руки, підняті до грудей, символізують моління і заступництво за людство. Долоні, розкриті до глядача, символізують дарування Божої благодаті. «Асунта» відрізняється від ікони «Оранти» тим, що на ній не зображено Дитину Ісуса. Цей тип іконографії є одним з найважливіших образів Богородиці в католицькому світі. Її шанують як заступницю і покровительку.

Символічні зображення Богородиці. Символ Неопалимої Купини походить з біблійної легенди про палаючий терновий кущ, який не згоряв. У ньому Бог Яхве з'явився Мойсею, давши йому наказ вивести ізраїльський народ з Єгипту до землі обітованої [29, с. 56].

Християнська традиція вбачає в Неопалимій Купині прообраз Діви Марії. Її чистота і непорочність символізує палаючий кущ, що не згорає, який пронизало Божественне світло. Терновий кущ символізує грішний світ, але Діва Марія, народившись на грішній землі, сама залишилась непідвласною гріху. Народження Ісуса Христа символізується появою Бога в палаючому кущі.

Живоносне джерело – це символ віри, надії і спасіння. Вона нагадує нам про те, що Богородиця завжди готова заступитися за людей і дарувати їм зцілення від хвороб, як духовних, так і тілесних. Замкнений сад – На іконі «Закритий сад» зображена Богородиця з немовлям на руках. Вони знаходяться в садочку, обнесеному парканчиком. Марія та Ісус одягнені в багате царське вбрання та корони на головах. Корону Богородиці підтримують два янголи. Ця ікона символ віри, надії і спасіння. Вона нагадує нам про те, що Богородиця – це заступниця людства, яка веде нас до Царства Небесного [22, с. 112].

Коронування Богородиці – кульмінаційний момент в оповіданні про життя Діви Марії. Ця сцена зображує її вознесіння на небо після Успіння і проголошення Царицею Небесною. Богородиця символізує Церкву, а її коронування – це прославлення Церкви як Царства Небесного на землі. Ісус Христос, надягаючи корону на Богородицю, визнає її роль як заступниці людства і Матері Церкви. Корона – це символ царської гідності Богородиці, її перемоги над гріхом і смертю. Сюжет Коронування Богородиці з'явився в готичному мистецтві XIII століття. Спочатку його використовували в скульптурному оздобленні соборів, а згодом він перейшов до живопису.

На іконі «Похвала Богородиці» зображена Діва Марія без немовляти. Її оточують пророки з розгорнутими сувоями, де написані перші рядки кондаків – коротких піснеспівів, що прославляють Богородицю. Ікона «Похвала Богородиці» – це вираження глибокої шани і поваги до Діви Марії. Вона нагадує про її важливу роль в історії спасіння людства і про її заступництво перед Богом [29, с. 56].

Богородиця з мечем у серці: Символ Скорботи. Цей тип ікони походить з католицької іконографії і зображує «Mater Dolorosa» (Скорботну Богоматір). Меч у серці символізує глибокий біль Богородиці, який вона відчувала протягом життя, переживаючи страждання та смерть свого сина Ісуса Христа. Сюжет «Богородиця з мечем у серці» з'являється в православній традиції в епоху бароко, запозичений з західних гравюр. Не завжди митці

розуміли теологічний зміст цієї композиції, тому в ортодоксальній іконографії сім мечів часто замінюють на один [22, с. 112].

Різноманіття іконографії Богородиці відображає Її багатогранну роль у християнстві. Мистецтвознавчі джерела допомагають нам зрозуміти еволюцію іконографії Богородиці протягом століть, даючи уявлення про вплив на неї історичних, культурних та богословських факторів. Вивчення типології зображень Богородиці збагачує наше розуміння християнської віри та духовності, а також дає можливість по-новому оцінити красу та глибину іконописного мистецтва.

Незважаючи на багатство інформації, тема іконографії Богородиці потребує детальнішого вивчення. Існують білі плями, такі як вплив локальних традицій, еволюція символізму, зв'язок з богословськими текстами та вплив на духовність. Це дослідження служить початковим кроком для більш детального вивчення різноманітності іконографії Богородиці, спонукаючи до подальших роздумів та досліджень у цьому напрямку. Детальний аналіз цих аспектів допоможе краще зрозуміти богословське розуміння Богородиці, оцінити іконописне мистецтво та зберегти цінну культурну спадщину. Вивчення іконографії Богородиці має значний потенціал для збагачення нашого розуміння християнства, мистецтва та духовності.

1.2. Іконографічний образ «Одигітрія»

Ікони Богородиці «Одигітрія» ведуть свою історію від знаменитої чудотворної ікони Діви Марії, що колись зберігалася у Константинопольському монастирі Одигон. Цей монастир був заснований у V столітті імператором Феодосієм II на честь чудотворної ікони, яка, за переказами, була написана євангелістом Лукою.

Назва «Одигітрія» в перекладі з грецької мови означає «Провідниця», «Дорогуказиця». Вона пов'язана з одним із чудес, що приписують цій іконі – зціленням двох сліпих. Імператор Лев VI Мудрий (886-912 р.) молився перед іконою про зцілення своїх хворих очей. Після зцілення він на знак вдячності переніс ікону з палацу до монастиря, який згодом отримав назву «Одигон».

Іконографія «Одигітрія» має свої особливості. Богородиця зображена по пояс, тримаючи на руках Немовля Ісуса. Ісус благословляє правою рукою, а в лівій тримає сувій або книгу. Богородиця рукою вказує на Ісуса Христа, як на єдиний шлях до спасіння. Обличчя Христа зображується зрілим, що свідчить про Його вічне існування, як Божого Слова. Високе чоло є символом мудрості. Богородиця одягнена в пурпуровий омофор, що символізує царську гідність. Три зірки на голові та на обох раменах означають дівоцтво Марії [18, с. 195-202].

Іконописна композиція Богородиця «Одигітрія» відіграла надзвичайно важливу роль у становленні та розвитку українського іконопису. Її популярність та вплив на українських майстрів протягом століть важко переоцінити. В Східних Церквах існує особливий тип ікони Богородиці, який називають «Одигітрія», що в перекладі з грецької мови означає «Та, що вказує шлях». Ця композиція вважається оригінальною, адже вона підкреслює роль Богородиці як заступниці та провідниці на шляху до спасіння.

Найвідоміша ікона «Одигітрія», за легендою, походить з Константинополя, столиці Візантійської імперії. Ця ікона мала значний вплив на роменських стратилатів, візантійських воїнів, які молилися перед нею в

похідній церкві. Саме від назви цієї церкви, «Теос Одіоз», що означає «Храм володарів», ікона отримала свою назву [39, с. 368].

Середньовічне мистецтво звеличувало апостола Луку, одного з чотирьох євангелістів, у панагіричних творах, приписуючи йому авторство найвидатніших ікон того часу. Наприклад, ікона «*Salus Populi Romani*», що в перекладі означає «Спасіння римських народів», вважалася творінням рук Луки. Цей образ мав велике значення для віруючих і вважався чудотворним [18, с. 195-202].

З часів хрещення Київської Русі у 988 році іконографія «Одигітрія» здобула надзвичайну популярність на українських землях. Українські майстри, дотримуючись візантійських стилів та жанрів, створили численні шановані ікони цього типу, такі як Вишгородська (Володимирська), Гошівська, Станіславівська (Івано-Франківська), Белзька (Ченстоховська), Богородчанська, Самбірська та інші. Всі ці ікони написані за канонами візантійських «Єрміній» – іконописних правильників. Проте, західноукраїнські ікони «Одигітрія» свідчать про те, що канон не був догматично жорстким, а допускав певні варіації та творчі інтерпретації [20, с. 320].

Українські майстри ретельно дотримувалися візантійських правил іконопису, зображуючи Богородицю з Немовлям Ісусом на руках, де рука Богородиці вказує на Христа як на шлях до спасіння. Водночас, в західноукраїнських іконах «Одигітрія» можна помітити певні локальні особливості, такі як використання більш м'яких кольорів, більш витончених ліній та більш емоційних виразів облич. Ікони «Одигітрія» в Україні створювалися в різних стилях, від суворого візантійського до більш вільного та народного. Ці ікони мали не лише естетичне, але й глибоке духовне значення для українців. Їх шанували як заступниць та покровительок, вірили, що вони можуть допомогти у скрутні часи.

Іконографічний канон Східних Церков чітко визначає особливості зображення ікони «Одигітрія». Фронтальне зображення Богородиці

підкреслює її роль як заступниці та покровительки, яка веде молільника до спасіння. Її прямий погляд на глядача створює відчуття особистого зв'язку та діалогу. Легкий поворот голови Богородиці вліво символізує її покірність та смирення перед Богом. Це також може тлумачитися як її готовність вислухати молитви віруючих. Розташування голови Христа на рівні плечей Богородиці підкреслює Його божественну природу та єднання з Богородицею. Прямо спрямовані погляди Богородиці та Христа символізують їхню любов і заступництво. Права рука Богородиці, притиснута до тіла і вказує на Спасителя, є ключовим елементом іконографії «Одигітрія». Нарукавники на одязі Богородиці символізують її служіння Церкві та віруючим. Німб навколо голів Богородиці та Христа символізує їхню святість. Євангеліє в руках Ісуса Христа символізує Його вчення та нову заповідь любові. Золоте тло ікони символізує Царство Небесне, до якого веде Богородиця та Христос [15, с. 240].

Важливо зазначити, що канон не є догматично жорстким. Це свідчить про те, що іконографія «Одигітрія» не втрачала своєї актуальності протягом століть, а й розвивалася, збагачуючись новими художніми прийомами. Ікони «Одигітрія» – це не просто зображення Богородиці та Немовляти. Це символи віри, надії, заступництва та спасіння. Їх шанують протягом століть за їх духовну силу, красу та глибину богословського значення.

Існує багато різних варіантів іконографії «Одигітрія», які відрізняються деталями композиції, стилем та кольоровою гамою. Ця ікона зображувалася на фресках, мозаїках, мініатюрах та інших видах мистецтва, що свідчить про її широку популярність та шанування [39, с. 368].

Серед найвідоміших ікон Східного християнства, які з'явилися завдяки вищеописаним принципам, можна виділити Іверську ікону Богородиці, шановану ікону з Афонського Іверського монастиря; Казанську ікону Божої Матері, одну з найвідоміших ікон, відому численними чудесами; Тихвінську ікону Богородиці, чудотворну ікону з Тихвінського Богородицького монастиря; Смоленську ікону Божої Матері. «Троєручицю» – ікону з

зображенням Богородиці з трьома руками, символом заступництва та допомоги; Ксенофонську ікону Богородиці, шановану ікону з Афонського Ксенофонтського монастиря; Зографську ікону Матері Божої, чудотворну ікону з Афонського Зографського монастиря; «Перивлепту» – «Прекрасного вигляду» – ікону з витонченим та красивим зображенням Богородиці. Всі ці ікони написані за канонами іконописного типу «Одигітрія» [15, с. 240].

Ікону Богородиці «Одигітрія» можна віднести до символічно-догматичного жанру сакрального мистецтва. Цей жанр характеризується концептуальним типом образу святого чи святої, де суб'єктивне та об'єктивне перебувають у тісному єднанні. На відміну від іконографічного типу «Оранта», «Одигітрія» є суб'єктивованою. Це означає, що образ Богородиці в ній не підкреслює її роль як заступниці та покровительки, а натомість сфокусований на особистих переживаннях чи емоціях [11, с. 208].

Ікона «Богоматір з Ісусом» з села Космач, що належить до жанру прославлених богородичних ікон, вирізняється своїми особливостями. По-перше, «Одигітрія» зображена не традиційно в повний зріст, а по пояс. Її сірувато-білий хіто та не яскраво червоний мафорій прикрашені квітковим орнаментом, що надає іконі витонченості. Неповторним елементом є чотирираменний хрест на ланцюжку, який символізує спасіння і не зустрічається в канонічних візантійських іконах [18, с. 195-202].

Лівою рукою Богородиця підтримує Ісуса Христа, який тримає книгу. Він одягнений у світло-сірий хітон і червоний плащ, а на голові має корону, що підкреслює Його царську гідність. Два ангели, розташовані у верхній частині ікони, підтримують корону Божої Матері, символізуючи Її небесне покровительство. Написи ліворуч і праворуч від Пресвятої Богородиці та Дитятка-Ісуса, виконані за давньою візантійською традицією, окреслюють назву ікони. Зображення обрамлене накладними фігурними планками, що підкреслює його урочистість. Сріблястий фон ікони, орнаментований жовтим кольором, не є типовим для жанру «Одигітрія». Цей незвичайний елемент надає іконі особливого сяйва та підкреслює Її божественне походження.

Всі ці особливості роблять ікону «Богоматір з Ісусом» з с. Космач цікавим та унікальним прикладом західноукраїнського іконопису XVIII століття. Її неканонічні елементи свідчать про творчий підхід іконописця та його прагнення до вираження власного бачення образу Богородиці. Ця ікона має не лише естетичну цінність, а й глибокий духовний зміст. Вона є свідченням віри та благочестя українського народу, а також його прагнення до заступництва та покровительства Пресвятої Богородиці.

Культове малярство України кінця XVIII – початку XIX століть пережило значні зміни під впливом європейських стилів Ренесансу та Бароко. Цей вплив порушив традиційний «канонічний процес» стилетворення, що призвело до переродження старих жанрів і стилів у нові. З'явилися нові сюжети, не властиві візантійській традиції, зображення ставали більш реалістичними. Впровадження світлотіні, перспективи, анатомії робило ікони більш об'ємними [6, с. 448].

Поряд з традиційними іконами з'являються портрети церковних діячів, мирян, а також ікони з портретними рисами. Пейзажі стають не просто фоном, а й самостійними жанрами. З'являються натюрморти з релігійною символікою. Варто зазначити, що вплив європейських стилів не призвів до повного витіснення традиційних українських канонів. Навпаки, відбулося їх синтезування, що дало поштовх до розвитку нового, унікального стилю.

Стильова трансформація українського культового живопису кінця XVIII – початку XIX століть стала важливим етапом його розвитку. Вона збагатила його новими формами та виразними засобами, не втративши при цьому самобутності. Цей період характеризується появою нових жанрів, сюжетів, технічних прийомів, що свідчить про динамічний розвиток українського мистецтва та його прагнення до єднання з європейськими культурними традиціями [8, с. 160].

Іншим іконографічним зразком є Ікона Богородиця «Одигітрія» з с. Кремидів зображує Богородицю по пояс, злегка розвернуту вправо. Її овальне обличчя з м'якою усмішкою схилене до лівого плеча. Очі Її великі, карі, з

темними віями. Ніс невеликий, акуратний. Губи трохи підкреслені, що надає Її обличчю виразу доброти та милосердя. Лівою рукою Богородиця підтримує Ісуса Христа, який сидить на Її лівому передпліччі. Ісус одягнений у золотий хітон і темно-синій гіматій. Його права рука піднята для благословення, а в лівій Він тримає темно-синю сферу з золотим хрестом. Богородиця одягнена в синю туніку, розбілену на бганках, та яскраво-червоний мафорій з золотим подвійним клавієм. На Її голові – золотий вінець з трьома зірками: одна на лобі та дві на плечах. Розворот Богородиці праворуч відхід від канонічних фронтальних зображень, що може символізувати Її заступництво за український народ. Овальне усміхнене обличчя еволюція іконографії, відсутність суворості, підкреслення Її материнської любові. Сфера в руці Ісуса Христа символ бажання українців отримати незалежність, замість канонічного Євангелія. Золочене тло з різьбленими галузками вплив ренесансно-барокового мистецтва, що підкреслює величність та святість зображення. Гладко сплавлені шари фарби майстерність іконописця, прагнення до досконалості. Оливково-зеленкуваті тіні відхід від канону, де тіні не зображуються, підкреслення об'єму та реалістичності [18, с. 195-202].

Ікона Богородиця «Одигітрія» з с. Кремидів є цінним пам'ятником українського іконопису XVIII століття. Вона поєднує в собі традиційні візантійські канони та нові елементи, що відображають культурні та історичні особливості того часу. Ікона використовувалась для молитов, прохань про заступництво, благословення та зцілення. Ікона демонструє еволюцію іконографічного канону, де з'являються нові елементи, не властиві візантійській традиції. Вона також свідчить про вплив ренесансно-барокового мистецтва на український іконопис [18, с. 195-202].

Ікона Богородиця «Одигітрія» – це не лише цінний художній твір, але й джерело для дослідження еволюції іконографії, впливу ренесансу, духовності та прагнення українського народу до незалежності в XVIII столітті.

XIX століття в українському сакральному мистецтві стало періодом синтезу, поєднання різних стилів і традицій. Цей процес ґрунтувався на багатовікових традиціях візантійської іконографії, але також відчував вплив західноєвропейського бароко [2, с. 608]. Яскравим прикладом такого синтезу є ікона «Богородиця-Одигітрія – квіт нев'янучий», написана А. Котаськовським для храму Святого Миколая в селі Уїзд на Івано-Франківщині.

Ікона зображує Богородицю фронтально, злегка схиленою головою. Вона тримає в правій руці білу лілію – символ непорочності та духовної чистоти. Лівою рукою Богородиця притримує Ісуса Христа, який сидить на Її лівому передпліччі. На Богородиці темно-синя туніка, розбілена на бганках, та червоний мафорій, оздоблений квітами та зіркою на правому плечі. Обличчя Богородиці та Ісуса не аскетичні, а з рум'янцем, що відповідає бароковій стилістиці. Ісус благословляє правою рукою, а в лівій тримає темно-синю сферу. Він одягнений у сірий хітон (замість канонічного золотого або білого) та світло-коричневий плащ з жовтуватим відтінком. Тло ікони гладке, темно-синє, що характерно для іспанського бароко [23, с. 640].

Ікона «Богородиця-Одигітрія – квіт нев'янучий» є цінним прикладом сакрального мистецтва XIX століття. Вона свідчить про відступ від канонічних правил у зображенні обличь, німбів, одягу та тла. Вплив барокового стилю проявляється у динамічності композиції, світлотіньових моделюваннях, емоційності образів. Духовність українського народу: ікона використовувалась для молитов, прохань про заступництво, благословення та зцілення [18, с. 195-202].

На основі наведених прикладів можна зробити висновок, що протягом XVIII-XIX століть відбулося значне відхилення від усталених візантійських норм. Іконописний канон, який ґрунтувався на середньовічній традиції та церковних джерелах, не був статичним. З плином часу він еволюціонував, зазнаючи змін та трансформацій.

Східні Церкви дотримуються чітких правил щодо зображення Богородиці на іконах. Ці правила ґрунтуються на постановах трьох Вселенських соборів: 73-му, 82-му і 100-му правилах Трулльського (Константинопольського) церковного собору 692 року та іконографічних постановах Сьомого вселенського (787 р.) собору. Ці правила визначають походження та утвердження іконописних правил для маріологічних зображень візантійського стилю, а також забороняють будь-які відступи від них. За нехтування цими правилами передбачено покарання. Східна Церква таким чином підкреслює важливість іконографії та чітко окреслених правил для зображення Богородиці. Ці правила допомагають зберегти вірність традиції та уникнути будь-яких спотворень в іконописі [18, с. 195-202].

На прикладі творів з Музею мистецтв Прикарпаття можна зробити висновок, що українські іконописці XVI-XIX століть не відступали від богословсько-естетичної основи, закладеної в середньовічну візантійську традицію. Усі зміни, які відбувалися в іконописі цього періоду, стосувалися стилістичних та жанрових особливостей. Ці зміни були зумовлені впливом епохи та нових мистецьких течій.

Канони Трулльського і Сьомого Вселенського соборів є основою для іконографії типу «Одигітрія» в Східних Церквах. Ці правила, відомі як «візантійський канон» або «візантійський стиль», були сформовані після іконоборства під впливом Візантійської Церкви. Саме цей декалог канонів є чинним для Українських Східних Церков, де поширена практика іконографічного малярства. Визначення канонічних норм для богородичних ікон ґрунтується виключно на іконографічних постановах церковних соборів та коментарях до них авторитетних отців Церкви [42, с. 240].

Ікона «Одигітрія» – це не просто поширений та шанований образ Богородиці, але й символ віри, що веде віруючих до спасіння. Її канонічні норми, сформовані на основі постанов Вселенських соборів, роблять цю ікону унікальним та богословськи вивіреним твором мистецтва. Богородиця на іконі зображена як заступниця та провідниця, що веде віруючих до Ісуса

Христа. Її погляд сповнений любові та турботи, а жест руки вказує на Спасителя як на єдиний шлях до спасіння. Ікона «Одигітрія» використовується для молитов, прохань, благословення та зцілення. Вона є свідченням віри в допомогу Богородиці та багатства Східних Церков. Ця ікона – джерело натхнення та зв'язок між минулим, сьогоденням і майбутнім. Вона з'єднує віруючих з багатством візантійської традиції та актуальністю християнської віри.

1.3. Опис та дослідження стану роботи

Відновлення картин – це не просто майстерне володіння пензлем, а й кропіткий процес, що ґрунтується на глибокому аналізі та розумінні твору мистецтва. Цей етап стає фундаментом для реставратора, адже завдяки знанням про всі нюанси та проблеми картини він може розпочати її реставрацію з максимальною ефективністю. Ретельне дослідження та опис дозволяють реставратору зануритися в історію картини, вивчити її матеріали, техніку виконання, а також ступінь зношення та пошкоджень. Кожна картина унікальна, тому знання про її особливості дають можливість підібрати оптимальні методи відновлення, які не зашкодять твору мистецтва.

Реставрація повинна бути максимальною щадною, щоб зберегти оригінальність картини. Опис та дослідження допомагають реставратору зробити все можливе, щоб зберегти автентичність твору. Фіксація стану картини до та після реставрації дозволяє зафіксувати всі зміни, що з нею відбулися, а також оцінити результати реставраційних робіт. Документування стану роботи – це перший крок на шляху до її успішного відновлення. Це ключ до розуміння масштабу та характеру пошкоджень, стійкості пігментів та фарб, що використовувалися у творі. Детальний аналіз ліній, фактури та структури полотна дає реставратору чітке уявлення про майбутню роботу та дозволяє заздалегідь визначити ділянки, які потребують особливої уваги та обережного підходу.

Вивчення творів мистецтва, як і живопису – це багатогранний процес, що поєднує в собі різні методи. Деякі з них, як формальний аналіз, не потребують спеціальних знань, натомість інші, як аналіз іконографії, потребують освіти та досвіду. Комплексне застосування цих методів дає основу до розуміння твору, адже досліджується не лише його форма, а й символічний зміст, матеріали, техніка виконання, авторська манера, стиль, напрямок, епоха, а також контекст створення та зв'язок з історичними та культурними подіями. Жоден з методів не є самодостатнім, лише комплексне дослідження дає цілісне уявлення про твір мистецтва [12].

Природничо-наукові та технологічні методи дослідження творів мистецтва, окрім глибоких знань з історії мистецтва, потребують ще й розуміння хімії та фізики. Ці методи дають можливість встановити авторство, дати, школу живопису, оригінальність твору, а також його стан збереженості та художній рівень. Важливо, що завдяки цим методам реставратор може зберегти автентичність та історичну цінність твору, роблячи висновки про те, як і чому він потребує реставрації [5, с. 320].

Аналіз стану картини сягає далеко за рамки технічного опису, занурюючись у глибини її культурологічного значення. Знання історії твору, технік та стилів того періоду дають реставратору можливість не лише відновити зовнішній вигляд полотна, але й зберегти його духовну цінність. Встановлення художнього контексту може розкрити вплив видатних майстрів чи стилів на дану картину, роблячи її ще більш цікавою для вивчення та реставрації.

Реставрація, що ґрунтується на розумінні художнього контексту, дає ключ до збереження не лише естетичної краси картини, але й глибинного сенсу, емоцій та ідей, які вона несе. Завдяки такому підходу, що враховує культурологічний фон, твір мистецтва перетворюється на ще більш цінний артефакт, що здатен розповісти про минуле та його культурні особливості. Виявлення впливів та зв'язків з іншими творами дає можливість поглянути на еволюцію мистецтва, стильові особливості та творчий задум автора. Реставрація, що фокусується на ґрунтовному дослідженні стану картини, стає актом збереження не лише твору мистецтва, але й цілої епохи, її цінностей та культурних кодів. Цей підхід дає можливість розкрити не лише те, що лежить на поверхні, але й те, що приховано від очей при першому погляді. Це може бути підтекст, закладений автором, або ж непомітні на перший погляд пошкодження, що виникли з часом, через неправильне зберігання чи неякісні матеріали. Знання про всі нюанси стану картини дозволяють підібрати методи реставрації, які максимально відповідають потребам твору мистецтва і не завдадуть йому шкоди [27, с. 360].

Слушно буде зауважити, що іноді достатньо лише пильного погляду. Гострий зір досвідченого фахівця може багато розповісти про картину. Навіть побіжний огляд у ковзному світлі може виявити порушення живописних шарів, що свідчать про грубі втручання та переробки. Однак можливості людського зору обмежені. Набагато більше інформації можна отримати, досліджуючи картину в інфрачервоному та ультрафіолетовому спектрі.

Під впливом ультрафіолетового світла стає видимим інтегральне світіння лаку, фарбового шару та ґрунту. Це дає можливість оцінити стан збереження картини, виявити втрати та реставраційні втручання, згаслі написи та підписи, зроблені залізо-галловими чорнилами, а також ртуть та залізовмісні пігменти. Завдяки ультрафіолету можна визначити «датуючі» пігменти, адже різні історичні епохи характеризуються використанням певних пігментів. Наприклад, наявність цинкових білил свідчить про те, що картина написана не раніше XVIII століття [24, с. 400].

Інфрачервоне світло дозволяє побачити підмальовок (початковий малюнок, зроблений художником перед нанесенням фарб), виявити зміни в структурі картини, які неможливо розгледіти неозброєним оком, а також відрізнити оригінальні фарби від реставраційних. Дослідження картин в інфрачервоному та ультрафіолетовому спектрі дає цінну інформацію про їх історію, стан збереження та авторство [32, с. 288].

Результати досліджень додатково перевіряються даними мікроскопії. Це дозволяє вивчити структуру фарбового шару, виявити дрібні деталі, недоступні неозброєному оку. Ідентифіковані в ультрафіолеті пігменти уточнюються результатами хімічного аналізу. Це дає можливість встановити точний склад фарб, які використовував художник, а також дату їх виготовлення. Важливим етапом дослідження є інфрачервона спектроскопія. Завдяки цьому методу можна побачити шари живопису, розташовані нижче видимої поверхні, виявити композиційні зміни, записи, реставраційні втручання, підготовчий рисунок і масштабну сітку [14, с. 240].

Інфрачервоне дослідження картин дає можливість дослідникам зазирнути під поверхню твору мистецтва та отримати цінну інформацію про його походження, авторство та техніку виконання. Цей метод використовується для виявлення фальсифікацій, визначення авторства картин, а також для вивчення складу фарб та інших матеріалів, що використовуються художником. Інфрачервоні промені дозволяють чітко бачити такі чорні пігменти, як сажа, вугілля, графітний олівець та туш, роблячи лак та забруднення невидимими. Найцінніша інформація міститься в підмальовуванні, яке є авторським почерком майстра. Вільний рисунок з правками та композиційними змінами свідчить про автентичність твору, а жорсткий рисунок з окресленням світлотіні та контурів, а також масштабна сітка, часто вказують на копію. Порівняння індивідуальних рис рисунку з еталонними зразками дає вагомий аргумент для атрибуції картини [12].

Відносно нескладний метод макрозйомки – це ключ до розуміння живопису. Цей доступний метод дозволяє дослідникам отримати детальні фотографії картин, розкриваючи таємниці авторської манери, техніки та послідовності роботи. Завдяки макрозйомці можна не лише оцінити стан збереження твору, але й розрізнити прийоми живопису, характерні для певного часу і школи. Цей метод використовується для атрибуції картин, виявлення фальсифікацій, вивчення технології живопису та реставрації творів мистецтва. Макрозйомка дає можливість не лише помилуватися красою живопису, але й зазирнути в його глибини, розкриваючи секрети творчого процесу [17, с. 160].

Мікроскопічний аналіз – метод дослідження, подібний до макрографії, але більш інформативний, дозволяє детально вивчити картину реставраційних втручань. Він дає можливість з максимальною точністю визначити ступінь реставрації, розпізнати старі тонування і записи, які неможливо виявити в ультрафіолеті через нашарування лаку, а також відрізнити реставраційні тонування і записи від авторського шару за складом пігментів, ступенем прозорості та рельєфом залягання. Мікроскопічне

дослідження – це незамінний інструмент для реставраторів, який дає можливість отримати вичерпну інформацію про стан твору мистецтва та його історію.

Мікроскопічний аналіз дає чітку картину нанесення підпису. Завдяки значному збільшенню дослідники можуть розрізнити нюанси, які неможливо побачити неозброєним оком. Це дозволяє з високою точністю визначити, чи був підпис зроблений одночасно з основним шаром картини, чи пізніше, а також чи наносився він поверх дефектів, таких як кракелюр, забруднення, механічні пошкодження або реставраційні вставки. Таким чином, мікроскопія стає незамінним інструментом для дослідження автентичності підписів та їх місця в історії твору мистецтва [14, с. 240].

Метод рентгенографії, який ми звикли бачити в медицині, використовується і в дослідженні картин. Він діє як рентгенівський апарат, просвічуючи полотно наскрізь і дозволяючи нам побачити те, що знаходиться під верхнім шаром. Рентгенографія – це не лише медичний інструмент, але й потужний помічник в експертизі картин. Завдяки рентгену експерт може оцінити стан збереження твору, побачити зображення, що ховаються під видимим шаром, виявити правки та композиційні зміни, а також дослідити авторські прийоми нанесення ґрунту, побудови живописного шару та характер мазка. Рентгенівські промені дають можливість не провести аналог хімічного аналізу без потреби в фізичних втручань та аналізів, адже різні матеріали по-різному пропускають та відбивають їх. Вся ця інформація відіграє важливу роль в описі та реставрації картин [5, с. 320].

Після вище сказаного варто відзначити, що жоден з перерахованих вище способів не передбачає прямого втручання в шари фарби, ґрунт або основу картини і не вимагає будь-якого ступеня пошкодження. Наприклад, при проведенні хімічного аналізу необхідно зібрати зразки – дрібні фрагменти з шарів фарби і ґрунту. Зразки зазвичай беруть із «незначних ділянок», таких як краї зображення та ділянки, закриті рамою.

Хімічний аналіз дає змогу дослідити «датуючі матеріали» картини, такі як лаки, ґрунти, клеї, пігменти та в'язучі речовини. Ці матеріали еволюціонували з часом, тому їх тип може допомогти визначити історичний період, коли була створена картина. У складних випадках, коли датування є особливо важливим, дослідники можуть використовувати радіовуглецевий аналіз. Цей метод дає досить точну інформацію про історичний проміжок, у якому з'явилася картина [45, с. 240].

Світ експертизи творів мистецтва постійно еволюціонує. Цей процес стимулюється не лише науковими інтересами. Зростання популярності колекціонування веде до збільшення попиту на «автентичні» твори, що, в свою чергу, стимулює розвиток «науки» фальсифікації. Таким чином, наукова експертиза розвивається під впливом двох потужних факторів: наукового та комерційного.

З плином часу до експертизи живопису залучаються все більш сучасні технології та методи. Одним з таких методів є нейтронна радіографія з автоматичною фіксацією результатів. Для проведення подібних досліджень в Берлінському центрі нейтронного опромінення була створена установка В8. Ця установка дозволяє не лише отримувати знімки розташування живописних шарів, але й проводити аналіз елементного складу пігментів. Таким чином, установка В8 може виконувати задачі майже всіх вище перелічених методів експертизи одночасно [12].

У сучасному світі, де високі технології та наукові досягнення йдуть рука об руку з реставрацією творів мистецтва, опис та дослідження стану картини набувають особливого значення. Сучасні методи аналізу дозволяють не лише визначити хімічний склад фарб та точний рік створення твору, але й розкрити раніше невидимі шари картини. Це дає можливість відновити аспекти твору, які раніше вважалися втраченими. Образотворче мистецтво, подібно до всесвіту, не має меж – воно завжди таїть у собі нові відкриття.

Детальний аналіз та ретельне вивчення стану картини дають реставратору можливість сформулювати всебічний план реставрації та гарантувати його

бездоганне втілення. Ігнорування цього ключового етапу може призвести до ризику втрати або некоректної реставрації оригінального твору, що може негативно вплинути на його стан та цінність. Тому важливість опису та дослідження стану картини перед реставрацією важко переоцінити, адже вони визначають подальший успіх роботи та збереження історичного значення реставрованого зображення.

Враховуючи всі вище перелічені культурологічні та технічні аспекти можна скласти опис стану пам'ятки при надходженні на реставрацію. Твір на реставрацію поступив з приватної колекції. Робота є одним з типів іконографії Божої матері, а саме «Одигітрія». На іконі «Одигітрія» зображена Діва Марія з немовлям Ісусом. Цей тип іконографії володіє унікальними рисами, що відрізняють її від інших типів ікон Богородиці. Богородиця тримає немовля Ісуса на лівій руці, а правою рукою вказує на нього, символізуючи його як шлях до спасіння. Ісус сидить на лівій руці Богородиці, тримаючи в руці книгу або сувій, що символізує його вчення. Обличчя Богородиці та Ісуса сповнені ніжності та любові одне до одного. Її очі великі та виразні, вона дивиться прямо на глядача, ніби запрошуючи його до спілкування з Ісусом. Між обличчями Богородиці та Ісуса зображено хрест. Богородиця одягнена в традиційний одяг візантійських жінок: мафорій (покривало) та хітон (довга туніка). Ісус одягнений у хітон. Фон ікони «Одигітрія» зазвичай золотий або пурпурний, символізуючи небесну славу. На ньому можуть бути зображені ангели, апостоли або святі. На даній іконі на фоні зображено фігури, написані золотою фарбою [18, с. 195-202].

Ікона написана на полотні, олійними та золотистою фарбами, розмір полотна 72x105. Підрамник глухий. Деревина підрамника в поганому стані, видно отвори від жука точильника, нижня планка зламана, основа для подальшої експлуатації не придатна і підлягає повній заміні. Полотно льняне, фабричне, середньої товщини, щільне та дрібнозернисте. Плетіння ниток саржеве, рівномірне. Має хвилеподібну форму, що найбільше виражена в нижній частині роботи. Сліди попередніх реставрацій: на обороті полотна

виконано дублювання за допомогою марлі. Оборот полотна покритий невизначеним захисним складом зеленого кольору. На роботі видні тонування, як на місцях втрат живопису (без підведення ґрунту), так і на самому живописі перекриваючи його оригінальний вигляд.

Фарбовий шар: робота виконана в техніці лесування. Зв'язок фарби з основою поганий, по всьому периметру роботи, має форму лусочок з піднятими краями та потребує подальшого укріплення. Присутні осипання та кракелюр. Поверхневі забруднення від пилу по всій поверхні, також присутні скупчення сміття і пилу між картиною і планками підрамника.

В світлі вищезгаданого можна зробити висновок, який визначає суттєву роль опису стану картини перед початком реставраційних робіт. Зазначений висновок, що стосується стану іконографії Діви Марії у творі «Одигітрія», наочно демонструє критичний ступінь пошкодження та аварійності твору. Це вказівка на необхідність негайної та фахової уваги для відновлення цього цінного твору мистецтва.

Детальний опис роботи, зокрема її дефектів та пошкоджень, вирізняється як ключовий елемент в даному контексті. Ця інформація не тільки розкриває природу та обсяг пошкоджень, але й стає фундаментальною для розробки ефективного плану відновлення. Відданість такому плану може виявитися вирішальною для того, щоб врятувати картину від подальшого погіршення та зберегти її як важливий культурний артефакт. Такий підхід до реставрації дозволяє не лише відновити твір, а й забезпечити його тривале та якісне збереження.

РОЗДІЛ 2

ПРОБЛЕМИ РОЗЧИСТКИ ТА РЕСТАВРАЦІЇ КАРТИНИ З ДЕФОРМАЦІЄЮ ПОЛОТНА

2.1. Аналіз причин деформації полотен; види пошкоджень та їх усунення

Вивчення причин деформації полотен – це цікаве завдання, адже воно зачіпає безліч факторів, що впливають на фізичний стан матеріалу. Розуміння цих причин є ключовим для розробки дієвих методів запобігання та виправлення деформацій, які істотно впливають на естетику та термін служби полотен.

Збереження живопису – це не лише про реставрацію, а й про розуміння та запобігання руйнуванню. Реставратор не просто «ремонтує» картину, а й досліджує причини її деградації, щоб створити оптимальні умови зберігання та зупинити процес руйнування. Для цього важливо знати всі фактори, що впливають на збереження конкретного твору мистецтва. Розуміння причин та наслідків деградації дозволяє реставратору підібрати правильні методи реставрації та консервації. Одним з ключових факторів є матеріальні властивості тканини. Різні типи тканин мають різну структуру та характеристики, що впливають на їхню стійкість до розтягування, стискання та зносу. Співвідношення волокон у тканині також відіграє важливу роль у рівномірному розподілі напруження, і будь-які відхилення від оптимального співвідношення можуть призвести до деформації [44, с. 42].

Міцність та стійкість полотна залежать від якості швів та обробки матеріалу. Недоліки у швах або неякісна обробка тканини можуть призвести до деформації. Крім того, неправильний крій під час виготовлення може спричинити нерівномірне розтягування полотна під час експлуатації, що, в свою чергу, змінить форму та розміри виробу.

З часом всі матеріали руйнуються. Цей процес може бути викликаний хімічними реакціями, що розщеплюють матеріал, або ж різними факторами,

що прискорюють його деградацію. Ці фактори поділяють на дві групи: природні та антропогенні. В залежності від стану та походження матеріалу, деградація може проявлятися по-різному. Ці фактори руйнують об'єкти різними способами. Хімічні фактори, як-от забруднення, вогкість та солі, руйнують матеріали. Пил та пилок накопичуються на поверхні, спричинюючи механічні пошкодження та деградацію. Мікроорганізми, такі як грибки, розмножуються у вологому середовищі, посилюючи руйнування. Висока температура та надмірне освітлення також шкодять об'єктам [19, с. 74].

Забруднення повітря у містах та промислових зонах значно шкодить історичним об'єктам. Шкідливі хімічні сполуки, такі як вуглекислий газ, чадний газ, сірководень та оксиди азоту, руйнують матеріали. Найбільш небезпечним є діоксид сірки, який перетворюється на триоксид сірки. При контакті з водою, наприклад, з атмосферними опадами, він утворює сірчану кислоту. Ця кислота руйнує природні матеріали, з яких зроблені історичні об'єкти. Можуть також відбуватися й менш значні хімічні реакції, такі як окислення цвяхів, які використовуються для фіксації тканини. Верхній шар заліза на цвяхах перетворюється на оксид заліза, що може призвести до пошкодження тканини [44, с. 42].

Кліматичні фактори, такі як вологість, температура та сонячне світло, також можуть призвести до фізичної деградації творів мистецтва. Ці фактори не змінюють хімічний склад матеріалів, але можуть суттєво змінити їх властивості. Наприклад, деревина може розтріскуватися під впливом вологості або втрачати міцність під впливом високих температур. Тканина може втрачати еластичність або вицвітати під впливом сонячного світла.

Біологічна деградація – це руйнування матеріалів, з яких виготовлені історичні об'єкти, комахами та мікроорганізмами. Ці шкідники можуть жити або харчуватися матеріалом, що призводить до погіршення його характеристик, таких як вага, міцність, стійкість, зовнішній вигляд та інші. Шкоду, спричинену біологічною деградацією, називають біодеградацією.

Вона може бути значною, і історичні об'єкти, які не захищені від біологічних шкідників, можуть бути повністю зруйновані [3, с. 28-46].

Неорганічні матеріали, такі як метал, скло, камінь та кераміка, мають мінеральне походження. Їх руйнування може бути спричинене різними факторами, що діють поодиноці або в поєднанні. Поєднання декількох факторів руйнування може значно пришвидшити процес деградації. Наприклад, мікроорганізми можуть жити та розмножуватися у вологому середовищі, що значно полегшує їм руйнування матеріалів. Шкідливі комахи також можуть жити та харчуватися органічними матеріалами, що призводить до їх пошкодження [48, р. 320].

На жаль, людський фактор відіграє значну, якщо не домінуючу, роль у руйнуванні творів мистецтва. Вплив людини може бути як непрямим, так і прямим. До непрямого впливу належить неправильне зберігання творів, наприклад, постійне паління тютюнових виробів у приміщенні, де знаходяться картини. Це може призвести до пошкодження картин через потемніння, тріщини та інші фактори. Прямий вплив людини може бути більш руйнівним. Війни, наприклад, часто призводять до руйнування будівель, а разом з ними і творів мистецтва. Також картини можуть бути викрадені або навмисно пошкоджені.

Пошкодження полотна можуть бути різними, їх викликають як особливості матеріалу, так і зовнішні фактори. Від цього залежить і ступінь деформації. Не завжди деформацію можна виправити звичайним натягуванням. Іноді зморшки з'являються через збільшення об'єму полотна (розтягування) лише в певних місцях, набувають стійкої форми, і при будь-яких спробах натягу полотна не зникають, а лише переміщуються. У таких випадках потрібен більш складний і відповідальний метод їх усунення [50, р. 312].

Виникає потреба ущільнити волокна та нитки полотна, «посадити» їх на свої місця, зменшити об'єм і одночасно розгладити. Для цього на ділянку деформації за допомогою осетрового клею наноситься профілактична латка з

цигаркового паперу, після чого картину пропрасовують не сильно нагрітою праскою в місцях заклеєних складок, спостерігаючи за їх станом. Прасування проводиться через паперову прокладку і фторопластову плівку. Після операції ділянку поміщають під прес [44, с. 42].

З часом пряжа та полотно втрачають свою міцність, стаючи більш схильними до розриву та деформації. Це явище, відоме як природне старіння, робить старе полотно більш крихким. Льняне полотно беззаперечно лідирує серед виборів художників, що свідчить про його значні переваги над іншими типами. Цей матеріал володіє унікальним хімічним складом, що робить його ідеальним для живопису. Льон складається з 64% целюлози, 17% геміцелюлози, 2% пектину та 2% лігніну. Целюлоза, основний компонент льону, має кристалічні та аморфні області, що дає йому необхідну міцність. Лігнін надає жорсткість, а геміцелюлоза – еластичність. Льон може бути схильний до руйнування під впливом певних факторів. Гідроліз може розірвати глікозидні зв'язки целюлози, а окиснення – первинні та вторинні спиртові групи. Деполімеризація часто супроводжує часткове окиснення целюлози. Ультрафіолетове світло розриває ланцюги молекул і пришвидшує окиснення. Атмосферні забруднювачі, такі як діоксид сірки, оксид та діоксид азоту, також можуть негативно впливати на льон. Незважаючи на свою схильність до руйнування, льон залишається чудовим вибором для художників. Знаючи про фактори, що шкодять льону, художники можуть вжити заходів для захисту своїх картин [19, с. 74].

Нанесення на полотно клею, ґрунту та фарби ще більше посилює його жорсткість та крихкість. Особливої уваги потребує натяжка полотна на підрамок. Розподіл напруження завжди нерівномірний, особливо в кутах, де напрямки прикладеного навантаження не збігаються з головними вісьми. У більшості полотен, що використовуються в живописі, жорсткість ниток основи вища, ніж жорсткість ниток утоку. Це пояснюється меншою звивистістю ниток основи.

В Європі було проведено ряд експериментів з вивчення механічних властивостей тканин, що використовуються в живописі, зокрема, полотен XIX століття. Результати показали, що зістарене полотно стає більш крихким, ніж нове. Випробування на розтягнення нового та старого полотна (як одноосьове, так і двовісне) показали, що загальна форма кривих деформації для ниток основи та утку однакова для всіх досліджених матеріалів, включаючи льон, бавовну, поліефірну вітрильну тканину та поліефірну мононитку. Необроблене полотно можна вважати ортотропним матеріалом. У всіх випадках спостерігалось певне зниження напруги та гнучкості з часом. Нелінійність, гнучкість та релаксація цих характеристик корелюють зі ступенем звивистості ниток. За звичайних умов навантаження, реакція необробленого полотна на розтягнення не є лінійною. Це пов'язано з поєднанням звивистості та подовження пряжі. Зі зростанням натягу, деформація стає переважно розтягуванням нитки, і настає лінійна еластична область. Двовісні випробування на розтягнення показали, що для полотна типові навантаження нижчі, ніж передбачалося попередніми одноосьовими випробуваннями [19, с. 74].

Перехід від скорочення до подовження волокон у полотні – це складний процес, на який впливає багато факторів. Серед них тип переплетення, товщина ниток, їх щільність та метод плетіння. У картинах на цю деформацію накладається вплив фарби та інших процесів обробки. Підготовка полотна до живопису також може істотно змінити його властивості [47, р. 240].

Превентивна консервація, або презервація, – це комплексний підхід до збереження картин, який ґрунтується на запобіганні їх пошкодженням та руйнуванню. Вона включає в себе ряд заходів, спрямованих на захист творів мистецтва від впливу зовнішніх факторів, старіння матеріалів та невірною догляду. Превентивна консервація фокусується на профілактиці, передбачаючи та усуваючи потенційні проблеми, які можуть виникнути з

часом. Її важливість полягає в збереженні культурного надбання для майбутніх поколінь [49, р. 241].

У другій половині ХХ століття значно зросла увага до впливу довкілля на збереження картин. Гарольд Плендерлейт, піонер у цій сфері, у 1978 році згадував, що картини Національної галереї в Лондоні, які під час Другої світової війни зберігалися в шахті Фестініог, де вологість була 50%, а температура 15°C, не лише не пошкодилися, але й навіть покращили свій стан. Реставраторам практично не було роботи [19, с. 74].

З 1930-х років все більше уваги приділялося питанням збереження картин. З'являлося все більше публікацій про вплив забруднення, поведень, пожеж, експозиційних матеріалів, транспортування, шкідників, освітлення та вологості на стан творів мистецтва. Наприкінці 1980-х років термін «превентивна консервація» став широко вживатися. Це поняття охоплювало комплекс заходів, спрямованих на запобігання пошкодженням картин та збереження їх для майбутніх поколінь. Все більше музеїв почали використовувати регулятори температури та вологості, прагнучі створити оптимальні умови для зберігання картин. Превентивне збереження стало важливою частиною роботи музеїв, а також темою конференцій, професійної діяльності та навчальних програм для музейних фахівців та реставраторів [19, с. 74].

Живопис, особливо на тканинній основі, дуже чутливий до змін температури та вологості. Коливання цих показників може призвести до деформації полотна, розтріскування та осипання фарби. Контроль температури та вологості є важливим не лише для збереження картин, але й для процесу реставрації.

Температурний режим у реставраційній майстерні відіграє надзвичайно важливу роль. Для успішної реставрації та збереження матеріалів необхідно підтримувати постійну температуру в приміщенні. Рекомендований діапазон температури зазвичай становить 18-22°C. Перевищення цього діапазону може призвести до підвищення вологості, що, в свою чергу, пришвидшить

старіння матеріалів. Занадто низька температура також несе ризики, роблячи матеріали більш крихкими. Різкі коливання температури також негативно впливають на процес реставрації [3, с. 28-46.].

Контроль вологості є невід'ємною частиною процесу реставрації живопису. Для збереження та реставрації творів мистецтва важливо підтримувати оптимальний рівень вологості, який зазвичай становить 45-55%. Перевищення цього діапазону може призвести до погіршення стану поверхні картини, розм'якшення або деформації полотна, а також сприятливих умов для розвитку плісняви та шкідливих мікроорганізмів. Нестача вологи може спричинити появу зморшок, зміщення або лущення фарби, а також зробити матеріали більш крихкими. Важливо регулярно відстежувати та регулювати температуру й вологість у приміщенні, де проводиться реставрація. Постійний контроль мікроклімату в реставраційній майстерні є запорукою успішного відновлення творів мистецтва [44, с. 42].

Для вимірювання цих параметрів використовуються спеціальні прилади, такі як гігрометри та термометри. Регулярний моніторинг дозволяє вчасно виявити будь-які зміни та вжити заходів для підтримки сприятливих умов зберігання. Ідеальним діапазоном вологості для зберігання живопису вважається 40-60%, з оптимальним значенням близько 50% +/- 5%. Важливо підтримувати стабільну вологість, адже різкі коливання можуть негативно вплинути на стан картин. При вологості вище 67% існує ризик розвитку цвілі, а при вологості нижче 40% деревина та інші органічні матеріали можуть втрачати гнучкість, деформуватися та розтріскуватися. У холодних кліматичних умовах, де температура тривалий час знаходиться значно нижче нуля, допустима відносна вологість може бути нижчою за 40% [19, с. 74].

Після нормалізації середовища полотно може мати деформації, які потребують виправлення. Розтяжка полотна виконується за допомогою клинців підрамника. Клинці обережно підбиваються молотком, щоб не пошкодити полотно. Якщо результат розтяжки не задовільний, полотно

знімають з підрамника, зволожують тильну сторону і перетягують наново [48, р. 320].

Перед вибором оптимальної температури для зберігання творів живопису важливо врахувати фактори, які впливають на мікроклімат у приміщенні. Одним із ключових факторів є передбачуване використання приміщення. Слід брати до уваги те, як часто люди будуть знаходитися в приміщенні. Якщо в ньому щодня або навіть щогодини відбуваються такі заходи, як інвентаризація, екскурсії, прибирання, технічне обслуговування, переміщення картин, кураторські дослідження, то рекомендується підтримувати більш комфортну температуру. Важливо також врахувати додаткові витрати на охолодження в теплих кліматичних умовах або можливість економії коштів у холодних. Застосування спеціалізованих систем опалення, кондиціонування та вентиляції може допомогти контролювати температуру та вологість у реставраційній майстерні. Ці системи забезпечують стабільні умови середовища та допомагають уникнути різких коливань температури та вологості. Контроль температури та вологості є важливою складовою реставраційного процесу, адже сприятливі умови допомагають зберегти та відновити твори живопису з максимальною точністю та ефективністю. Забезпечення оптимальних умов середовища сприяє збереженню матеріалів, кольорів та структури твору на тривалий термін. Вибір температурного режиму для зберігання картин залежить від багатьох факторів, таких як передбачуване використання приміщення, економічні міркування та наявність спеціальних систем. Контроль мікроклімату є важливим для збереження та реставрації картин, адже сприятливі умови допомагають зберегти їх на тривалий термін [19, с. 74].

Освітлення приміщень, де зберігаються або експонуються твори мистецтва, потребує ретельного підбору, адже воно впливає на сприйняття картин глядачами та їх збереження. Двома основними джерелами освітлення картин є денне та штучне світло. Керівники музеїв часто надають перевагу денному світлу, вважаючи, що воно найкраще передає оригінальні естетичні

задуми художників. Проте, денне світло містить ультрафіолетове випромінювання, яке може пошкодити матеріали, з яких виготовлені картини. Це може призвести до пожовтіння, розкладання та вицвітання кольорів. Тому важливо використовувати освітлення, яке не містить ультрафіолетового випромінювання. Це можна зробити за допомогою спеціальних фільтрів, штор або штучного освітлення. Штучне освітлення дає можливість контролювати спектр випромінювання та захищати картини від ультрафіолетового впливу. Проте, воно може неточно передавати оригінальні кольори картини. Важливо також обмежувати доступ прямого сонячного світла до картин. Це можна зробити, розміщуючи їх у приміщеннях зі штучним освітленням або в спеціально спроектованих музейних залах, де вікна розташовані так, щоб уникнути прямого попадання ультрафіолетового випромінювання. Висока вологість також може прискорювати процес фотоокиснення, який руйнує картини. Тому важливо контролювати рівень вологості в приміщеннях, де зберігаються або експонуються твори мистецтва [47, р. 240].

Очищення повітря та контроль забруднень відіграють важливу роль у збереженні картин. Специфікація фільтрації повітря повинна враховувати місцеві атмосферні умови, включаючи тверді частки, озон, органічні кислоти, хлор та сірку. Важливо також контролювати надходження пилу в приміщення. Рекомендується використовувати електростатичні килимки на всіх входах, а також стежити за чистотою всіх поверхонь. Методи прибирання приміщень слід ретельно розглядати та контролювати. Слід мінімізувати використання вологої швабри на користь модакрилових швабр для сухого прибирання шириною 600 мм. Якщо потрібне періодичне вологе прибирання, слід уникати мийних засобів з хлором і аміаком і мінімізувати кількість води. Прибирання пилососом є ефективним методом боротьби з пилом і брудом. Необхідно використовувати спеціальні пилососи з якісною фільтрацією, які регулярно чистити та ретельно обслуговувати. Більшість

побутових пирососів, особливо вертикальні та ручні з акумуляторною батареєю, не фільтрують пил належним чином. [3, с. 28-46.].

Якщо вже картину не вдалося зберегти від забруднень в місці її експлуатації її слід як най швидше віддати на реставрацію. Перед початком реставрації на невеликих ділянках картини проводять тести, щоб підібрати оптимальний для неї склад. Видалення забруднень роблять обережно, ватним тампоном, змоченим у спеціально підбраному розчиннику. Тампоном прокочують по поверхні без натиску, щоб зняти шар бруду [50, р. 312].

Зберігання картин, які не експонуються, потребує ретельного підходу, адже протягом тривалого часу вони можуть бути пошкоджені випадково або через псування. Фарбовий шар та основа картини з часом деградують, тому окрім постійного моніторингу стану твору мистецтва, важливо забезпечити йому безпечне місце зберігання [3, с. 28-46.].

Продумане зберігання дає можливість зменшити псування картин від впливу світла, коливань температури та вологості, а також від пошкоджень, спричинених контактом відвідувачів. Реставратори співпрацюють з колекціонерами та менеджерами колекцій, щоб збалансувати збереження творів мистецтва та забезпечення доступу до них під час експонування. Важливо контролювати умови зберігання, використовувати захисні заходи під час експонування, а також едукувати та інформувати відвідувачів. Відповідальне зберігання та ретельне планування експонування – це запорука збереження творів мистецтва та забезпечення доступу до них для широкої публіки [19, с. 74].

Збереження творів мистецтва – це складне завдання, яке потребує комплексного підходу. Превентивна консервація та інтервенційна реставрація – два ключові напрямки, які, хоч і мають різні методи, поділяють спільну мету збереження культурної спадщини для майбутніх поколінь. Консервація – це система міждисциплінарних заходів, спрямованих на створення оптимальних умов для зберігання творів мистецтва. Цей підхід дає можливість зупинити процеси руйнації та запобігти появі нових

пошкоджень. Завдяки консервації можна гарантувати безпеку та стабільність не одного, а одразу багатьох творів мистецтва. Інтервенційна реставрація, натомість, передбачає пряме втручання реставратора в об'єкт. Цей метод використовується, коли консервація не дає бажаного результату, або коли твір мистецтва потребує термінового відновлення. Робота реставратора має бути максимально щадною та етичною, адже будь-яке втручання несе ризик пошкодження твору. Важливо розуміти, що консервація – це більш довгостроковий підхід, який дає можливість запобігти руйнації творів мистецтва. Проте, на даний момент існує безліч творів, які потребують реставраційного втручання. Збереження творів мистецтва – це баланс між мінімальним втручанням та максимальною ефективністю. Робота реставраторів та інших фахівців у цій сфері дає нам можливість зберегти культурну спадщину для майбутніх поколінь.

2.2. Етапи та важливість проведення повторної реставрації

Терміни «реставрація» та «повторна реставрація» тісно пов'язані між собою і описують важливі аспекти збереження та відновлення культурної спадщини. Глибоке розуміння цих понять є ключовим для фахівців, які досліджують, застосовують або просто цікавляться реставраційними практиками.

Реставрація виступає невід'ємним елементом збереження та відновлення культурної спадщини, охоплюючи широкий спектр методів та заходів. Її головним завданням є повернення до життя первісного вигляду та стану об'єктів мистецтва, архітектурних пам'яток та інших артефактів культурної спадщини, які зазнали пошкоджень чи руйнувань внаслідок дії часу, природних стихій, воєн або людської діяльності. Ретельний аналіз стану об'єкта стає першим і ключовим кроком у реставраційному процесі. Він включає в себе оцінку ступеня пошкодження, вивчення структурної цілісності та виявлення потенційних проблем. Завдяки ґрунтовному дослідженню реставратори отримують розуміння історії об'єкта та формують стратегію втручання. Наступним етапом стає планування та підготовка, де розробляється детальний план дій. Спеціалісти визначають необхідні матеріали та інструменти, обирають стратегію відновлення та визначають аспекти об'єкта, які потребують особливої уваги. Також на цьому етапі збирається інформація про історію об'єкта, що є важливим для збереження його автентичності. Процес реставрації ґрунтується на застосуванні комплексу технік та методів, ретельно підібраних відповідно до індивідуальних потреб об'єкта. До них може належати відновлення художніх елементів, очищення поверхонь від забруднень, консервація та реставрація пошкоджених фрагментів. Однак, важливо підкреслити, що будь-які реставраційні дії повинні ґрунтуватися на принципах поваги до автентичності та історії об'єкта, не порушуючи його первісну сутність. Контроль та оцінка результатів реставрації складають завершальний етап процесу. На цьому етапі фахівці ретельно досліджують відновлений об'єкт,

перевіряючи відповідність результатів попередньо визначеним стандартам та критеріям. Окрім того, після завершення реставрації може проводитися моніторинг стану об'єкта протягом певного періоду часу з метою оцінки ефективності проведених робіт та виявлення можливих проблем [41, с. 224].

Важливо підкреслити, що реставрація не завжди має на меті повне відновлення об'єкта до його первісного вигляду. У деяких випадках збереження певного рівня деформації чи зносу може бути виправданим, адже вони є частиною історії та свідчать про автентичність об'єкта.

Відновлення культурної спадщини – це тривалий процес, і повторна реставрація відіграє в ньому важливу роль. Це означає повторне втручання в уже відреставрований об'єкт з метою його вдосконалення, уточнення або виправлення попередніх робіт. Повторна реставрація стає необхідною, коли з'являються нові можливості для покращення, або коли зміни в стандартах, технологіях чи наукових підходах роблять корекцію попередньої реставрації виправданою або необхідною. Важливим аспектом повторної реставрації є врахування новітніх наукових досягнень, які можуть суттєво вплинути на якість та ефективність реставраційних робіт. Розвиток нових технологій, аналітичних методів та методик дослідження відкриває для реставраторів нові можливості для більш глибокого та детального вивчення об'єктів, виявлення раніше невідомих деталей та потенційних аспектів, що робить можливим більш точне та ефективне втручання. Негативні зміни, що виникають після попередньої реставрації, також можуть стати підставою для повторного втручання. Знос, вплив навколишнього середовища, поява нових пошкоджень – все це може потребувати повторної реставрації з метою виправлення чи запобігання подальшому руйнуванню об'єкта. Важливо пам'ятати, що зміни в умовах зберігання або нові відкриття в ході історичних досліджень можуть вплинути на розуміння значення та стану об'єкта, роблячи повторну реставрацію виправданою [43, с. 304].

Окрім вищезазначених причин, повторна реставрація може бути зумовлена етичними міркуваннями або суперечностями, що виникають через

зміну суспільних цінностей або нові підходи до представлення культурної спадщини. Наприклад, зростаюча увага до інклюзивності та представлення різних культур та гендерних груп може потребувати додаткового втручання для адаптації об'єкта до сучасних стандартів [16, с. 320].

Повторна реставрація – це відповідальне завдання, яке потребує не лише високого рівня технічної майстерності, але й глибокого розуміння історії та значення об'єкта. Важливо, щоб нові реставраційні роботи гармонійно поєднувалися з попередніми втручаннями, а автентичність та цінність об'єкта залишалися неушкодженими [31, с. 240].

Порівнюючи терміни «реставрація» та «повторна реставрація», важливо чітко розмежувати їхні цілі та підходи. Реставрація спрямована на відновлення первісного вигляду та стану об'єкта, максимально зберігаючи його автентичність. Натомість повторна реставрація може мати на меті подальше вдосконалення об'єкта, яке спричинили зміни, що відбулися після попередньої реставрації. Під час реставрації використовуються наукові дослідження, методи та матеріали, доступні на момент втручання. Повторна ж реставрація може ґрунтуватися на новітніх технологіях, вдосконалених методах та враховувати історичні відкриття, які розширюють наше розуміння об'єкта [38, с. 368].

Більшість творів мистецтва з багатою історією, які зберігаються в музеях або приватних колекціях, зазнавали реставрації – як одноразової, так і багаторазової. Нереставрована картина володіє унікальною властивістю: вона зберігає всю «незайману» інформацію про свою первинну структуру, що має цінність сама по собі та є необхідною для повноцінної ідентифікації картини, а саме – для визначення її автентичності та авторства. Такі роботи, незважаючи на їхню можливу зовнішню непривабливість, характеризуються високою «інформативністю». Їхня художня та наукова цінність (змістовність) визначається мірою збереження первинної матеріальної структури – від цвяхів, якими закріплене полотно на підрамник, до фарбового шару, який зберігає стилістичні особливості «своєї» епохи або певної художньої школи,

специфічні риси індивідуальної манери письма або особливості техніки живопису конкретного художника [33, с. 448].

Нереставрований твір точніше ідентифікується, оскільки містить максимум інформації про свою «первородну» структуру і, насамперед, про мальовниче зображення. Інші збережені свідчення «життя» картини, такі як особливості пошкоджень основи або фарбового шару, написи на тильній стороні полотна або підрамника, штампи та печатки тощо, також дають цінну інформацію про історію картини та стають важливим компонентом експертного дослідження [28, с. 228].

Питання реставрації тісно пов'язане з проблемою автентичності твору мистецтва, адже воно може вплинути на збереження його первісних характеристик, які несуть цінну інформацію про його походження та історію. Після реставрації твір може втратити частину своєї «біографії». Наприклад, за бажанням власника або без його відома, авторство твору може бути змінено, або ж його можуть «приписати» до певного історичного періоду.

У випадку картин з «ім'ям» або «віком», які мають значну музейну чи антикварну цінність, факт реставрації можна розглядати як опосереджений доказ їх автентичності. Звичайно, реставрація – це крайній захід, до якого вдаються лише у виняткових випадках. Проте, часто саме реставрація рятує твір мистецтва від руйнування та робить його доступним для поціновувачів.

Зберігаючи життя картині, реставратор змушений втручатися в її первісну структуру. Рівень цього втручання визначається мінімальними необхідними заходами, які дозволять продовжити життя твору, що, звичайно, призводить до змін в його матеріальній структурі. Глядач може навіть не помітити таких втручань, як, наприклад, зміцнення основи або фарбового шару картини. «Наукова» реставрація проводиться згідно з реставраційним планом, складеним на основі попередніх досліджень. Цей вид реставрації характеризується мінімальним втручанням в структуру твору, особливо в зображення, яке не завжди візуально помітне і, в ідеалі, повинне бути виключено з процесу реставрації. «Комерційна» реставрація більш помітна

неозброєним оком. Її основна мета – надати роботі привабливий, «товарний» вигляд. Зазвичай вона характеризується тотальними відновлювальними записами, що надають картині «свіжий» вигляд [43, с. 304].

Вибір методів дослідження визначається складністю реставрації об'єкта. Існує два способи виявити наявність або відсутність, масштаби та характер реставраційного втручання: візуальний огляд твору та його технологічне дослідження з використанням спеціальних інструментів (мікроскопа, ультрафіолетової, інфрачервоної лампи) та методів (рентгенографії, хімічного аналізу). Перший спосіб – візуальний огляд – є найбільш доступним і швидким. Якщо його проводити послідовно і системно, його результатів може бути достатньо для виявлення факту реставрації [31, с. 240].

Реставрація впливає на різні складові твору мистецтва: основу, ґрунт, фарбовий та покривний шари. Ознаками реставрації можуть бути новий підрамник, сліди на звороті та кромках основи. Деякі методи дослідження, такі як бічне освітлення та рентгенографія, допомагають виявити приховані сліди реставрації, наприклад, шви, наклейки, зображення авторського полотна під дублюванням. Важливо зазначити, що для остаточної оцінки автентичності та реставраційної історії твору може знадобитися комплексний підхід, який включає в себе різні методи дослідження [35, с. 400].

Крім того, на звороті картини можуть бути присутні латки, якими замасковані розриви основи. При цьому авторський підрамник може зберегтися. Іноді картини дублюють, тобто наклеюють на нову основу для кращої збереження фарбового шару. В такому випадку добре видно чисте дублювальне полотно, яке зазвичай має більш крупне плетіння, ніж авторське. Важливо зазначити, що дублювання не завжди є сучасною технологією. Ця операція могла виконуватися й у минулі століття, наприклад, у XVIII або XIX. В такому випадку зворотний бік картини, потемнілий від часу та забруднень, може ввести в оману, адже дублювання на нову основу не завжди візуально очевидне. Щоб відрізнити авторське полотно від дубльованої основи, необхідно знайти місце їх стику. Це досить

просто зробити, якщо збереглися кромки картини (частина полотна, яка загортається на планки і закріплюється на підрамнику). У разі відсутності кромки знайти стик складніше. Іноді зустрічається двійчасте дублювання, яке зазвичай можна побачити на «старих» картинах з попереднім дублюванням. Розпізнати його досить складно. Нерідко дублюються лише кромки картини. В цьому випадку кромки зміцнюються на смузї дубльовальної основи, що полегшує та робить більш надійним натягування полотна на підрамник. Дубльовальну основу під кромками зазвичай добре видно. Зрідка трапляється й авторське дублювання кромки, яке відразу розпізнати вельми складно. Проте, воно не є свідченням реставрації [16, с. 320].

Відсутність або нерівномірно обрізані кромки картини, а також загорнута на торець підрамника частина зображення замість звичайних загорнутих з ґрунтом країв, можуть свідчити про реставрацію. Це може означати, що під час реставрації були обрізані краї картини (можливо, й частина зображення), а потім на торець підрамника загорнули вже сам живопис. Внаслідок цього могли бути змінені як первинний розмір, так і формат твору. У нереставрованій картині на кромках полотна, загорнених на підрамник, не повинно бути отворів, крім тих, що використовуються для кріплення до підрамника. Якщо ж на кромках є «зайві» отвори, вони повинні співпадати з отворами на підрамнику. На картинах, які не перетягувалися після реставрації, можна побачити хвилеподібні викривлення ниток полотна («затягування» або «гірлянда натягнення»), що виникають через провисання полотна між цвяхами. Різнокольоровий ґрунт також може свідчити про реставрацію: якщо на деяких ділянках картини (в основному по периметру) ґрунт білий, а на кромках – сірий (через забруднення, потертості та втрати), це може бути «підґрунтовкою», яка використовується для заповнення втраченого первинного ґрунту та слугує основою для нанесення «реставраційного» живопису на місце зруйнованого [31, с. 240].

Виявлення реставраційних втручань у фарбовий шар, що є головною складовою живописного твору, є найскладнішим завданням. Для його

виконання рекомендується оглядати картину при сильному штучному освітленні, змінюючи кут падіння світла. Найкраще використовувати пряме та бічне освітлення під кутом 30-45 градусів до поверхні картини. Також можна проводити огляд при хорошому денному освітленні. Зовнішній вигляд нереставрованої картини з часом змінюється. Першим маркером реставрації можуть бути видимі забруднення на поверхні картини. У разі «комерційної» реставрації, коли весь живопис переписується, невідповідність між «свіжим» живописом та забрудненнями, старінням зворотного боку полотна, забрудненнями на краях та залишками старого пігменту (іноді іншого кольору) на них, які відрізняються від «свіжого» живопису, стає особливо очевидною. Наприклад, при первинному візуальному огляді реставрації на іконі Богородиці «Одигітрія» були помітні тонування. Ідентифікація реставраційних втручань у фарбовий шар, який є головною складовою живописного твору, є найскладнішим завданням. При тотальній реставрації наявність оригінального зображення можна встановити за рельєфом його тріщин та кракелюрної сітки – він зазвичай добре проглядається під видимим живописом. Інакше кажучи, структура рельєфу авторського живопису не співпадає з видимою реставраційною. Більш того, у лакунах верхнього фарбового шару та на краях завжди видно залишки фарби нижчого шару, іншої «твердості» (що залежить від ступеня висихання зв'язуючого в фарбі), а іноді й іншого кольору [33, с. 448].

Виявлення локальної реставрації, коли живопис оновлюється лише на певних ділянках, може бути складним завданням. Ознаками такої реставрації можуть бути тонування на місцях латок зворотного боку картини, які, як правило, помітні й на лицьовому боці. Тонування на інших ділянках, не пов'язаних з пошкодженнями основи, знайти складніше. Їх відмінність від основного зображення полягає в дещо піднятому рельєфі, іншій насиченості та тональності кольору, більшій щільності (криючі здатності) фарби, а також в інакшій дисперсності (мірі помелу) пігментів. Складність виявлення тонувань залежить від їх розміру та техніки нанесення (лесування чи

перекриваючі шари). Для остаточної ідентифікації реставрації може знадобитися використання мікроскопа. Нові шари фарби, нанесені під час реставрації, відрізняються тим, що приховують тріщини (кракелюри) та випадання (лакуни) первинного шару, а іноді й нитки полотна. Фарба тонувань може виходити за межі зображення, накриваючи забруднення та старий пігмент на краях. Для ретельного вивчення фарбового шару та виявлення реставрації необхідне мікроскопічне дослідження. Воно дозволяє не лише розпізнати тонування, але й побачити записи, зроблені в різний час, визначити їх розміри та характер, адже реставрація може призвести до змін у деталях та сюжеті твору [41, с. 224].

Стан лакової плівки може свідчити про реставрацію. Нерівномірне видалення лаку під час розчищення без належної кваліфікації призводить до «хвилеподібного» рельєфу лакової плівки через різну товщину її шару на різних ділянках. Подібний ефект спостерігається й після нового нанесення лаку, наприклад, після промивання фарбового шару. Така структура лакової плівки добре помітна при косому освітленні [31, с. 240].

Авторський підпис, якщо він справжній, є важливим свідченням авторства твору. Проте для його автентифікації необхідно ретельно дослідити його зовнішній вигляд та стан. Підпис може бути виконаний «в тесті» фарбового шару, в напівсухих фарбах або «по сухому» на вже просохлій поверхні. Підпис, зроблений одночасно з живописом або з невеликим часовим розривом, буде нести всі ознаки старіння картини: потертості, тріщини кракелюру, втрату окремих букв через осипання фарби. Нерідко підпис може бути пошкоджений реставратором, наприклад, при промивці фарбового шару. Фарба букв може «затікати» в тріщини, створюючи ілюзію "новизни" реставрації та імітуючи авторський підпис. Трапляється, що підпис змивається під час розчищення [43, с. 304].

Під час огляду картини першим кроком є вивчення фарбової поверхні: чи виглядає вона новою, «свіжою», чи має сліди старіння. Далі слід оцінити ступінь забруднення та наявність пошкоджень – потертостей, подряпин,

осипань фарби та ґрунту. Важливо визначити їх характер: чи є вони численними, різноманітними, з'явилися в різний час. Необхідно також звернути увагу на рельєф фарбового шару: чи виконано зображення рідкими чи пастозними мазками, чи присутні на картині ділянки відкритого ґрунту. Якщо так, то слід оцінити його характер: щільний ґрунт, що маскує фактуру полотна, чи чітко проглядається структура ниток. На завершення огляду слід визначити матеріал, на якому виконано твір – полотно, дерево, фанера, картон тощо [28, с. 228]. Узагальнюючи результати застосування методів для визначення слідів попередніх реставрацій можна зробити висновок про те, що на іконографії Діви Марії «Одигітрія» присутні сліди колишніх реставрацій. Причому варто відмітити, що саме сліди попередніх реставрацій нанесли найбільший збиток картині. Видалення слідів попередніх реставрацій стало головною метою дипломної роботи.

2.3. Прийоми та особливості розчистки тильної сторони образу «Одигітрія» у процесі реставрації

Картина – це не просто зображення на полотні, а складна система, яка потребує ретельного догляду з усіх боків. Тильна сторона картини, яка часто залишається поза увагою, вимагає такої ж турботи та уваги, як і лицева. Якщо не приділяти належної уваги звороту картини, він може стати вразливим для багатьох негативних впливів, що з часом можуть призвести до серйозних пошкоджень та втрати художньої цінності твору.

Найбільшу загрозу для тильної сторони картини становить пил і кіптява, які безперервно накопичуються на її поверхні. З часом ці забруднення перетворюються на стійкий бруд, що закріплюється на полотні та може бути вкрай важко видалити. У вологих умовах цей процес значно прискорюється, оскільки вологість сприяє агресивному впливу пилу на матеріали картини. Згодом, під впливом високої вологості, пил проникає глибше в структуру полотна, руйнуючи його тканину та основні компоненти.

Окрім цього, вологість створює ідеальні умови для розвитку грибків і плісняви. Ці мікроорганізми швидко розмножуються в умовах підвищеної вологості, завдаючи значної шкоди полотну. Грибки та пліснява можуть не лише погіршити зовнішній вигляд картини, утворюючи плями і змінюючи кольори, але й послабити структуру полотна, роблячи його крихким і ламким. Це, в свою чергу, значно ускладнює реставраційні роботи і може призвести до незворотних втрат.

Не менш серйозною загрозою для тильної сторони картини є механічні пошкодження. Без належного захисту вона стає вразливою до різного роду ударів, подряпин і інших фізичних впливів, що можуть призвести до деформації полотна або його розривів. Ці пошкодження не лише погіршують зовнішній вигляд картини, але й можуть вимагати складних і дорогих реставраційних робіт.

Таким чином, догляд за тильною стороною картини є невід'ємною частиною збереження художніх творів. Регулярне очищення від пилу,

контроль за рівнем вологості в приміщенні, а також забезпечення механічного захисту допоможуть зберегти картину в належному стані на довгі роки. Без належної уваги до цієї важливої частини картини її художня цінність може бути безповоротно втрачена [36, с. 512].

Дбайливе ставлення до картин потребує регулярного очищення та захисту їх зворотного боку. Це можна зробити за допомогою різних матеріалів, наприклад, картону або клейонки, які створюють ефективний бар'єр проти шкідливих впливів. У разі наявності бруду його слід ретельно видаляти, уникаючи механічних пошкоджень та зберігаючи цілісність твору мистецтва [10, с. 208].

Під час детального огляду іконографічного образу Діви Марії «Одигітрія», що піддавався процесу реставрації, було виявлено кілька значущих аспектів, які стосуються розчистки тильної сторони та майбутніх реставраційних заходів. Уважно досліджене полотно виявило явно виражені сліди попередньої реставрації, а сама картина була піддана процедурі дублювання. Проведене дублювання полотна виявилось важливим, оскільки відсутність цього процесу могла призвести до розсипання оригінального полотна, яке перебувало в незадовільному стані. Також важливо відзначити, що внаслідок цієї попередньої реставрації структура полотна стала жорсткою, а через неналежне зберігання підрамник був повністю зруйнованим, що спричинило хвилеподібну деформацію полотна, особливо виражену в його нижній частині. Через ці аспекти було вирішено в першу чергу вирівняти полотно. Сухою щіткою було прибрано весь сухий пил зі звороту полотна, після цього за допомогою прасування тильного боку картини через змочену тканину проводилося його вирівнювання, цей етап потрібно було виконувати з надмірною обережністю, щоб запобігти осипанню фарбового шару який на той момент був в поганому стані. Даний метод добре себе показав, під дією вологи та тепла картина набула плоскої форми. Так як полотно жорстке та зовсім не еластичне, було прийнято відповідне рішення провести дублювання ікони на дерев'яну основу, але

перед цим в обов'язковому порядку потрібно провести розчистку тильної сторони.

Перш ніж розпочати розчистку, картину ретельно готують. Її заклеюють цигарковим папером, щоб захистити фарбовий шар під час очищення. Це делікатний матеріал, який легко пропускає повітря, але затримує пил та інші дрібні частинки [40, с. 392]. Потім картину кладуть лицевою стороною вниз на рівну поверхню. Це може бути мармурова плита або спеціальний реставраційний стіл. Важливо, щоб поверхня була абсолютно рівною, щоб не деформувати полотно. Пил з тильного боку картини видаляють жорсткою щіткою або пилососом. Зворотний бік авторського полотна розчищають скальпелем, також для більшої ефективності використовувалось дитяче мило з низьким вмістом рН, яке наносилось на тильну сторону за допомогою кісточки, та разом з брудом, обережно, в декілька етапів вичищалося скальпелем. Цей процес потребує великої обережності та досвіду, адже лезо скальпеля може легко пошкодити полотно. Напрямок ходу скальпеля відповідає ниткам полотна. Це важливо, адже таким чином лезо скальпеля ковзає по ниткам, не розрізаючи їх.

Процес розчищення зворотного боку картини потребує уваги та обережності. Він виконується невеликими ділянками, щоб реставратор мав можливість постійно спостерігати за станом профілактичного заклеювання на фарбовому шарі. Під час розчищення можливе відставання цигаркового профілактичного паперу від фарбового шару. Це може бути спричинено:

1. Зайвим натиском скальпеля: Сильний тиск на лезо може пошкодити папір, розірвати його або призвести до його відшарування.

2. Дуже швидким рухом скальпеля: Різкі та неконтрольовані рухи можуть пошкодити папір, а також призвести до розтріскування фарбового шару.

3. Крихкістю лаку на картині: З часом лак може втрачати свою еластичність і ставати крихким. Це робить папір більш схильним до відставання.

Якщо папір почав відставати, його зволожують водою. Це можна зробити за допомогою губки або підклавши під оброблювану ділянку лист зволоженого фільтрувального паперу. Зволоження знижує силу поверхневого натягнення клею і паперу, що сприяє їх кращому зчепленню. Цього часто вистачає для відновлення адгезії. Відставання мікалентного профілактичного паперу відбувається значно рідше, оскільки мікалентний папір є більш міцним і стійким до пошкоджень [30, с. 320].

Реставрація картин з фактурним живописом є надзвичайно тонким і відповідальним процесом, який вимагає від майстра не лише високого професіоналізму, але й виняткової делікатності. Фактурний живопис характеризується нерівною поверхнею, створеною опуклими мазками фарби, яка легко піддається пошкодженням. Тому кожен етап реставраційних робіт має бути проведений з максимальною обережністю. Одним з найважливіших аспектів реставрації фактурних картин є очищення полотна від забруднень. Під час цього процесу реставратору необхідно бути надзвичайно уважним, особливо коли використовується скальпель. Тиск на інструмент повинен бути мінімальним, щоб уникнути осипання фарби з рельєфних ділянок. Незначне зусилля може призвести до незворотних пошкоджень, тому важливо діяти дуже обережно [21, с. 240].

Деякі реставратори використовують бормашину з корундовими фрезами для видалення забруднень з поверхні картини. Цей інструмент дозволяє проводити роботу з великою точністю, однак потребує особливої майстерності. Важливо, щоб рухи були плавними та рівномірними, що дозволить уникнути пошкоджень фактури живопису. Окрім цього, необхідно використовувати лише гострі фрези, адже тупі інструменти можуть пошкодити поверхню полотна, що призведе до втрати художньої цінності твору. Реставраційні роботи мають проводитися при хорошому освітленні. Від цього залежить можливість майстра краще бачити деталі картини та контролювати свої дії. Правильне освітлення допомагає уникнути непередбачених помилок і забезпечує більш точне виконання роботи.

Важливо розуміти, що реставрація картин з фактурним живописом потребує значного терпіння та неквапливості. Цей процес не терпить поспіху, оскільки кожен рух має бути ретельно обдуманим і виваженим. Лише завдяки терпінню та обережному підходу можна досягти успішного результату [21, с. 240].

Після попередніх етапів реставрації, перед дублюванням, важливо вирівняти поверхню картини. Цей процес потребує ретельної роботи та уваги до деталей, адже від нього залежить якість й довговічність кінцевого результату. За допомогою гострого скальпеля акуратно зрізаються всі нерівності на поверхні картини, такі як шви та нитки. Далі, наждачним папером з дрібним зерном шліфується вся поверхня картини, щоб згладити будь-які шорсткості й зробити її максимально гладкою. Для запобігання відшарування полотна від дублювальної основи, після шліфування поверхню картини проклеюють глютиновим клеєм.

Глютинові клеї, отримані з тваринної або риб'ячої сполучної тканини, вже століття залишаються невід'ємною частиною традиційної та найпоширенішої практики у відновленні станкового масляного живопису. Особливо високу популярність здобуває осетровий клей, який виробляється шляхом виварювання хорд і плавальних міхурів осетрових риб. Цей матеріал, зберігаючи свій рН-нейтральний характер, залишається стійким до змін свого хімічного складу протягом тривалого періоду [40, с. 392].

Незважаючи на ці очевидні переваги, клей з осетрового хряща не лишений недоліків, з найсуттєвішим серед них – крихкість, яка визначається недостатніми деформаційними властивостями. Гідрофільність глютинового клею означає його здатність утримувати в структурі вільну та зв'язану воду. Рівень вільної вологості залежить від умов навколишнього середовища, в той час як втрата зв'язаної вологи є необоротною. Це призводить до зменшення об'єму та повної втрати еластичності матеріалу, що, в свою чергу, може негативно вплинути на процес реставрації та відновлення творів мистецтва. Під час реставрації іконографії Діви Марії «Одигітрія» використовувався

шести відсотковий желатиновий клей. Він наносився тонким й рівномірним шаром за допомогою пензля.

Вирівнювання поверхні картини перед дублюванням є критичним етапом у процесі реставрації, що приносить багато важливих переваг. Передусім, гладка і рівна поверхня сприяє кращій адгезії клею, який використовується для з'єднання оригінального полотна з дублювальною основою. Це значно підвищує міцність та стабільність з'єднання, забезпечуючи довговічність реставраційних робіт. Однією з основних проблем, які можуть виникнути при недосконалому вирівнюванні поверхні, є утворення так званих «повітряних мішків» під полотном. Ці порожнини можуть залишатися непомітними на перший погляд, але з часом вони стають серйозною загрозою для картини. Повітряні мішки можуть спричинити відставання полотна від дублювальної основи, що призводить до його поступового руйнування. Вирівнювання поверхні дозволяє уникнути цих проблем, забезпечуючи рівномірний розподіл клею і запобігаючи утворенню порожнин [30, с. 320].

Крім того, гладка поверхня сприяє більш рівномірному натягу полотна, що є важливим для збереження його структури та запобігання деформаціям. Нерівності на поверхні картини можуть спричинити нерівномірний розподіл напруги, що може призвести до розтягнення або стискання окремих ділянок полотна. Це, у свою чергу, може викликати утворення тріщин і інших пошкоджень, що знижують художню цінність твору. Вирівнювання також полегшує подальші реставраційні роботи. Коли поверхня картини рівна і гладка, реставратору легше наносити нові шари фарби або лаку, а також проводити інші необхідні процедури. Це сприяє більш якісному виконанню реставраційних робіт і збереженню автентичного вигляду картини. Рівна поверхня дозволяє точніше відтворити оригінальні кольори та текстури, що є надзвичайно важливим для збереження художньої цінності твору. Вирівнювання поверхні перед дублюванням допомагає захистити картину від подальших пошкоджень. Рівномірне нанесення клею та відсутність повітряних мішків зменшують ризик виникнення нових тріщин або

відшарувань. Це особливо важливо для старовинних картин, які можуть мати тендітну структуру і бути більш вразливими до механічних пошкоджень.

Цей метод розчистки, використаний для ефективного видалення забруднень, що накопичилися на образі іконографії Діви Марії «Одигітрія», виявився надзвичайно ефективним та безпечним. Завдяки цій техніці очищення вдалося досягти успішного результату без жодного пошкодження ікони. Цей підхід дозволяє зберегти непорушену красу та автентичність образу, надаючи йому нове життя і зберігаючи його відмінні художні якості, релігійну та історичну цінність. Таким чином, використання даної технології розчистки виявляється не тільки як практично необхідна процедура для виведення ікони у стан чистоти, але й як ефективний спосіб збереження та відновлення цінних художніх творів без жодних негативних наслідків.

ВИСНОВКИ

У цій роботі проведено всебічне дослідження, яке включає детальний аналіз типології зображень Богородиці, зокрема іконографічного образу «Одигітрія». Особливу увагу приділено опису та дослідженню стану конкретної ікони, що перебуває на стадії реставрації. Вивчено значення кожного типу зображень Богородиці, спираючись на мистецтвознавчі джерела, що дозволяє глибше зрозуміти культурно-історичний контекст і значущість цієї роботи.

Робота також містить аналіз проблем, пов'язаних із деформацією полотен, різними видами пошкоджень та методами їх усунення. Детально розглянуто основні причини виникнення деформацій, що є важливим для визначення подальших кроків реставрації. Описано етапи повторної реставрації, що підкреслює важливість систематичного підходу до відновлення іконографічних зображень. Особлива увага приділена методам розчистки тильної сторони образу «Одигітрія», що є невід'ємною частиною загального процесу реставрації.

Докладний аналіз типології зображень Богородиці розпочинається з історичного огляду виникнення та розвитку іконографії. Образ «Одигітрія» розглядається не тільки як релігійний символ, але й як витвір мистецтва, що відображає культурні і соціальні аспекти свого часу. Ікона аналізується з точки зору композиції, колористики та техніки виконання, що допомагає виявити особливості стилю та майстерності її автора.

Особливу увагу приділено реставраційним заходам, необхідним для збереження ікони. Вивчаються сучасні методи діагностики стану полотен, такі як рентгенографія, інфрачервона спектроскопія та мікроскопічний аналіз. Ці методи дозволяють виявити приховані пошкодження, старі нашарування фарби та інші дефекти, які не видно неозброєним оком. Отримані результати аналізу допомагають розробити оптимальну стратегію реставрації, яка забезпечить збереження оригінальної структури ікони.

Детально розглянуто питання деформації полотен, включаючи фізичні, хімічні та біологічні фактори, що спричиняють пошкодження. Важливими аспектами є вивчення впливу навколишнього середовища, таких як вологість, температура та світло, на стан ікон. Визначено ефективні методи запобігання та усунення деформацій, зокрема використання стабілізаційних технік та спеціальних матеріалів для зміцнення полотен.

Етапи реставрації детально описані, включаючи процеси очищення поверхні, видалення старих лаків, закріплення фарбового шару та нанесення захисних покриттів. Особлива увага приділена розчистці тильної сторони ікони, що є важливим етапом у відновленні її цілісності. Використання сучасних реставраційних технологій дозволяє зберегти автентичність ікони та її художню цінність.

Таким чином, проведені дослідження не лише сприяє збереженню культурної спадщини, але й розширює знання у галузі мистецтвознавства та реставрації. Робота демонструє, що усунення деформації полотна та правильне розчищення тилового боку іконографічних образів є складним, але необхідним процесом, що вимагає ґрунтовного підходу та застосування спеціалізованих методик. Це дослідження може служити корисним посібником для фахівців у сфері реставрації та мистецтвознавства, сприяючи подальшому розвитку цих галузей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович В. Богородиця в українському народному іконописі. Київ: Спалах, 2010. 232 с.
2. Антонович Д. Історія українського мистецтва. Київ: Наукова думка, 1991. 608 с.
3. Босенко А. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: *збірник наукових праць «Проблем сучасного мистецтва» АМУ*, 2005. Вип. 2. С. 28-46.
4. Голейко О. Богородиця в українському іконописі. Київ, 2018. 240 с.
5. Голик, І. В. Мистецтво реставрації. Київ: Либідь, 2017. 320 с.
6. Голубець М. Українська ікона: 1000 років християнства. Київ: Мистецтво, 2000. 448 с.
7. Горбачов Д. Богородиця в українському фольклорі та етнографії. Київ: Наукова думка, 2009. 360 с.
8. Горошко О. Ікона Богородиці Одигітрія: історія, іконографія, шанування. Київ: Свічадо, 2015. 160 с.
9. Грицак Я. Богородиця в українській культурі: Історія та сучасність. Київ: Критика, 2006. 447 с.
10. Гуцал, О. І. Реставрація та консервація творів текстилю. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2010. 208 с.
11. Гудзь В. Богородиця Одигітрія: іконографія та символіка. Львів: Логос, 2004. 208 с.
12. Експертиза: як розкривають таємниці живопису веб-сайт URL: <https://plomin.club/examination-of-painting/> (дата звернення: 05.03.2024).
13. Жолтовський П. Богородиця: Образ і символ в українському мистецтві. Київ, 2004. 392 с.
14. Іванов, С. О. Сучасні методи реставрації картин. Київ: АртЕк, 2020. 240 с.
15. Івченко Л. Одигітрія: Богородиця Провідниця. Київ: Дух і Літера, 2019. 240 с.

16. Коваленко, Л. І. Реставрація творів образотворчого мистецтва. Київ: Вища школа, 1980. 320 с.
17. Коваленко, О. В. Реставрація: посібник для початківців. Київ: Грамота, 2018. 160 с.
18. Козінчук В. Трансформація іконографічного канону на прикладі українських маріологічних ікон типу “Одигітрія” XVIII–XIX століть. // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. С. 195-202.
19. Козловський О.С. Специфіка реставрації олійного живопису на полотні (на прикладі «Натюрморту з виноградом» кін. XIX – поч. XX ст.) / Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістра за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», освітньо-наукова програма «Реставрація станкового і монументального живопису». Київ : НАОМА, 2023. 74 с.
20. Корнелюк О. Іконопис: теорія, історія, практика. Львів: Свічадо, 1994. 320 с.
21. Корнієнко, О. В. Технологія та практика реставрації творів живопису. Харків: Харківська державна академія дизайну та мистецтв, 2014. 240 с.
22. Косів Р. Українська іконографія Богородиці. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2021. 112 с.
23. Крижанівська О. Словник української іконографії. Київ, 1993. 640 с.
24. Лаптев, І. П. Діагностика та консервація творів мистецтва. Київ: Видавничий дім "АДЕФ-Україна", 2015. 400 с.
25. Логвин Г. Богородиця в українській літературі. Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2007. 74 с.
26. Маєвська Н. Богородиця в українському іконописі XVI-XVII століть. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2012. 232 с.

27. Михайлов, Б. П. Старі майстри: дослідження та реставрація картин. Київ: Наукова думка, 2019. 360 с.
28. Москаленко, Г. В. Реставрація та консервація творів текстильного мистецтва. Київ: Наука, 2020. 288 с.
29. Оляніна С. В. Іконографія конспект лекцій. Київ: КПП ім. Ігоря Сікорського, 2020. 56 с.
30. Остапенко, Л. І. Матеріали та методи реставрації творів мистецтва. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2015. 320 с.
31. Петренко, О. В. Реставрація та консервація творів мистецтва з паперу. Київ: Академія, 2018. 240 с.
32. Петрова, О. М. Реставрація картин: теорія та практика. Київ: Міленіум, 2017. 288 с.
33. Реставрація творів мистецтва: український та міжнародний досвід За ред. Н. М. Яковенко. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. 448 с.
34. Свенцицька Л. Богородиця в українській народній обрядовості. Київ: Наукова думка, 2002. 389 с.
35. Светличко, І. М. Реставрація та консервація творів мистецтва. Київ: Наукова думка, 2000. 400 с.
36. Сидоренко, В. І. Реставрація та консервація творів образотворчого мистецтва. Київ: Академвидав, 2013. 512 с.
37. Сидоренко О. Богородиця в українському сакральному мистецтві. Київ: Мистецтво, 2008. 288 с.
38. Сидоров, В. А. Реставрація та експертиза творів стародавнього українського живопису. Київ: Мистецтво, 2014. 368 с.
39. Скиба О. Історія української ікони. Київ: Наукова думка, 2003. 368 с.
40. Смирнова, Т. М. Реставрація та консервація творів мистецтва: теорія та практика. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2012. 392 с.

41. Станкевич, Н. В. Технологія реставрації станкового живопису. Київ: Світогляд, 2010. 224 с.
42. Степовик Д. Богородиця в українському іконописі. Київ: Либідь, 1995. 240 с.
43. Стецюк, О. О. Реставрація та консервація творів декоративно-ужиткового мистецтва. Київ: Основи, 2012. 304 с.
44. Тимченко Т. Р. Методи захисту основ станкового живопису: історія та сучасні технології. Київ, 2015. 42 с.
45. Філіппова, В. І. Технологія реставрації творів живопису. Київ: Світогляд, 2014. 240 с.
46. Яковенко Н. Образ Богородиці в українській культурі. Київ: Критика, 2004. 384 с.
47. Bishop, J. C.. *Picture Restoration: A Practical Guide*. London: A&C Black Publishers, 2000 240 p.
48. Durrant, M.. *The Conservation of Paintings: Theory and Practice*. London: Archetype Publications, 2012 320 p.
49. Feller, D. W.. *Painting Restoration: A Scientific Approach*. London: Archetype Publications, 2007 241 p.
50. Mills, J. F., & White, R.. *The Science of Picture Conservation*. London: Butterworths, 1974 312 p.