

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

АНТОНЕНКОВА НАТАЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 7.072.5:7.025.4:75.046:27-526.62] (477.51)

ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕСТАВРАЦІЯ ТА ЕКСПЕРТИЗА ІКОНОПИСУ СТАРОДУБ'Я У
КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Спеціальність 023 — Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня Доктора філософії (Ph.D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____Н.О. Антоненкова

Науковий керівник: Долуда Анатолій Олександрович, кандидат технічних
наук, доцент

Харків — 2025

АНОТАЦІЯ

Антоненкова Наталія Олександрівна. Реставрація та експертиза іконопису Стародуб'я у контексті розвитку художньої культури України – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2025.

Дисертація присвячена комплексному дослідженню художніх, техніко-технологічних та стилістичних особливостей іконописної традиції Стародубщини другої половини XVII–XIX століть. У межах роботи здійснено розробку методики достовірної атрибуції іконописних творів зазначеного регіону, що ґрунтується на системному аналізі матеріалів: технологічних та художніх прийомів, а також стильових характеристик, сформованих під впливом історичних, етнографічних та економічних чинників у контексті розвитку художньої культури України. Окрему увагу зосереджено на формуванні чітких, систематизованих і структурованих принципів наукової реставрації, спрямованих на збереження автентичності та мистецької цінності пам'яток сакрального живопису.

Мета дослідження: Виявити художні особливості стародубської школи іконопису для формування ознак автентичності та атрибуції творів, а також техніко-технологічні особливості, що впливають на стан збереження та методику їх реставрації.

Об'єктом дослідження є ікони Стародубського регіону другої половини XVII–XIX століть.

Предмет дослідження: Визначення впливу історичних, географічних та етнографічних чинників на формування стилістичних, іконографічних і техніко-технологічних особливостей Стародубського іконопису, що лежать в основі його атрибуції, збереження та реставрації.

Перший розділ дослідження присвячений аналізу історіографії питання, зокрема вивченню основних наукових праць, що стосуються іконопису Стародубщини. У ньому розглянуто ключові методологічні засади, що застосовуються в атрибуції та реставрації іконописних творів, обґрунтовано вибір дослідницьких підходів, визначено джерельну базу. Окрему увагу приділено уточненню та систематизації спеціальної термінології, що використовується в межах дослідження.

Другий розділ зосереджений на комплексному аналізі іконографічних та художніх особливостей, розглянутих у контексті розвитку української художньої культури, а також техніко-технологічних аспектів іконопису Стародубщини другої половини XVII–XIX століть. Визначено основні стилістичні напрями професійного іконопису (південний, центральний, північний), а також характерні особливості народного іконопису, що поділяється на «малярські» ікони та «народні примітиви». Проаналізовано твори, створені під впливом західноєвропейської художньої традиції, та встановлено відмінності між професійними та народними іконами цього напрямку. Досліджено матеріали та методи, що застосовувалися професійними іконописцями та народними майстрами, зокрема типи деревини (осика, липа, вільха, сосна), ґрунтові шари (клеє-крейдяний левкас, «побіл» у народному іконописі), види зв'язувальних речовин (яєчна темпера, ляна олія), пігменти (кіновар, ультрамарин, малахіт, свинцевий сурик, свинцеві білила) та покривні матеріали (ляна оліфа, шелак, дамарний лак). Встановлено вплив техніко-технологічних факторів на стан збереження пам'яток, що є важливим для їхньої атрибуції та реставрації.

Третій розділ присвячено дослідженню стану збереження творів стародубської іконописної традиції, виявленню типологічних руйнацій та розробці науково обґрунтованих підходів до їхньої атрибуції та реставрації. Проаналізовано основні фактори пошкоджень, що охоплюють усі конструктивні шари ікон, зокрема біологічне ураження (діяльність жуків-

точильників, пліснява), механічні деформації (короблення, тріщини), нестабільність вологообміну, деградацію ґрунтового та фарбового шарів (відшарування, кракелюри, вицвітання пігментів) та зміну захисних покриттів (пожовтіння, лущення, потемніння). Визначено характерні особливості руйнувань у професійному та народному іконописі. Отримані дані стали основою для формування методики достовірної атрибуції.

На основі здобутих результатів розроблено комплексний алгоритм реставрації, який включає стабілізацію основи, зміцнення ґрунтового та фарбового шарів, усунення біопшкоджень, застосування оптимальних реставраційних матеріалів і технік. Запропоновані методи успішно апробовані на низці ікон («Св. Великомучениця Варвара», «Тихвинська Богородиця», «Суражська Богородиця», «Богоматір з Немовлям», «Вибрані святі»), що підтвердило їхню ефективність у збереженні художньої та історичної цінності творів стародубського іконопису. Впровадження розробленої методики сприяє збереженню іконописної спадщини Стародубщини та може бути застосоване в науковій реставраційній практиці для аналогічних творів релігійного мистецтва.

Ключові слова: релігійне мистецтво, ікона, іконопис, стародубський іконопис, старообрядництво, українське мистецтво, іконографія, народна ікона, техніка, технологія, техніко-технологічні особливості, орнамент, реставрація, експертиза, атрибуція, стилістичні особливості, методика реставрації.

ABSTRACT

Antonenkova Nataliia Oleksandrivna. Restoration and Expertise of Starodub Icon Painting in the Context of the Development of Ukrainian Artistic Culture – Qualification Work as a Manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D) in specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration.

Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2025.

The dissertation is dedicated to a comprehensive study of the artistic, technical-technological, and stylistic features of the iconographic tradition of Starodubshchyna in the second half of the 17th–19th centuries. Within the framework of the research, a methodology for the reliable attribution of iconographic works from the specified region has been developed, based on a systematic analysis of materials: technological and artistic techniques, as well as stylistic characteristics shaped under the influence of historical, ethnographic, and economic factors in the context of the development of Ukrainian artistic culture. Particular attention is given to the formation of clear, systematized, and structured principles of scientific restoration aimed at preserving the authenticity and artistic value of sacred paintings.

The aim of the study is to identify the artistic characteristics of the Starodub school of iconography in order to establish the criteria for authenticity and attribution of works, as well as to determine the technical-technological features that influence their preservation and restoration methodology.

The object of the study: icons of the Starodub region from the second half of the 17th–19th centuries.

The subject of the study is the influence of historical, geographical, and ethnographic factors on the formation of stylistic, iconographic, and technical-technological characteristics of Starodub iconography, which serve as the basis for its attribution, preservation, and restoration.

Structure of the Dissertation

The first chapter of the study is devoted to analyzing the historiography of the subject, particularly the examination of key scholarly works related to the iconography of Starodubshchyna. It explores fundamental methodological principles applied in the attribution and restoration of iconographic works, substantiates the choice of research approaches, and defines the source base.

Special attention is given to clarifying and systematizing specialized terminology used within the study.

The second chapter focuses on a comprehensive analysis of iconographic and artistic features, examined in the context of the development of Ukrainian artistic culture, as well as the technical-technological aspects of the iconography of Starodubshchyna in the second half of the 17th–19th centuries. The main stylistic directions of professional iconography (southern, central, northern) are identified, along with the distinctive features of folk iconography, which is divided into "painterly" icons and "folk primitives." The study analyzes works created under the influence of Western European artistic traditions and establishes differences between professional and folk icons in this style. It also examines the materials and methods used by professional icon painters and folk artists, including types of wood (aspen, linden, alder, pine), ground layers (glue-chalk levkas, "whitewash" in folk iconography), types of binding media (egg tempera, linseed oil), pigments (cinnabar, ultramarine, malachite, lead red, lead white), and finishing materials (linseed oil varnish, shellac, dammar varnish). The influence of technical-technological factors on the preservation state of the artifacts is established, which is crucial for their attribution and restoration.

The third chapter examines the preservation state of works belonging to the Starodub iconographic tradition, identifies typological damages, and develops scientifically grounded approaches to their attribution and restoration. The main factors of deterioration affecting all structural layers of icons are analyzed, including biological damage (woodborer beetles, mold), mechanical deformations (warping, cracks), moisture instability, degradation of the ground and paint layers (flaking, craquelure, pigment fading), and alterations in protective coatings (yellowing, peeling, darkening). The specific patterns of damage in both professional and folk iconography are determined. The obtained data serve as the basis for developing a methodology for reliable attribution.

Based on the findings, a comprehensive restoration algorithm has been developed, including stabilization of the support, consolidation of the ground and paint layers, removal of biological damage, and application of optimal restoration materials and techniques. The proposed methods have been successfully tested on a number of icons (*St. Great Martyr Barbara, Tikhvin Mother of God, Surazh Mother of God, Virgin and Child, Selected Saints*), confirming their effectiveness in preserving the artistic and historical value of Starodub iconography. The implementation of the developed methodology contributes to the preservation of the iconographic heritage of Starodubshchyna and can be applied in scientific restoration practice for similar works of religious art.

Keywords: Religious art, icon, iconography, Starodub iconography, Old Believers, Ukrainian art, iconographic tradition, folk icon, technique, technology, technical-technological features, ornamentation, restoration, expertise, attribution, stylistic features, restoration methodology.

Список опублікованих праць за темою дисертації.

1. Antonenkova N. Doluda A., Kovalova M., Terekhov M. Icon-painting with time transgressive layers in Sloboda Ukraine in the centuries. *International Journal of Conservation Science*. 12. №3. 2021 pp. 467-476.
2. Наталія Антоненкова, Анатолій Долуда, Олександр Смирнов. Дослідження та реставрація чернігово-сіверської ікони «Богоматір з немовлям» невідомого автора другої половини XVIII ст. *Актуальні питання гуманітарних наук* № 79, Т. 1. 2024. С. 42-48.
3. Антоненкова Н.О. Художні та техніко-технологічні особливості іконопису Стародубщини. *Український мистецтвознавчий дискурс* № 3, 2024. С. 6-13.
4. Антоненкова Н.О., Долуда А.О. Історико-етнографічний аспект у формуванні Стародубського іконопису. *Український мистецтвознавчий дискурс* № 4, 2024. С. 8-14.

Апробація результатів дослідження.

1. Антоненкова Н.О. «Реставрація ікони Тихвинська Богородиця» XXVII Міжнародна наукова конференція «Могилянські читання». 2021.
2. Антоненкова Н.О., Соколова Д.К. «Розробка методики реставрації творів з пошкодженням фарбового шару, спричиненого термічними чинниками» XI Міжнародна науково-практична конференція молодих вчених «Пам'яткоохоронні традиції Слобожанщини». Харків. 2021.
3. Соколова Д.К., Антоненкова Н.О. «Богоявленська церква в с. Обознівка Глобинського району. Проблема збереження та реставрація храму» Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: національна специфіка та європейський контекст. Львів. 2023.
4. Антоненкова Н.О. «Реставрація творів мистецтва з наслідками некваліфікованого зміцнення на прикладі ікони Богородиці Суражської

- невідомого автора другої половини XIX ст.» *XXX Міжнародна наукова конференція «Волинська ікона: дослідження та реставрація»*. Луцьк. 2024.
5. Антоненкова Н.О. «Особливості біологічних уражень ікон Чернігівського регіону» *XIX Українсько-Ізраїльська наукова конференція «Сучасні досягнення в науці та освіті»*. Нетанія (Ізраїль). 2024.
 6. Антоненкова Н.О. «Реставрація Чернігівської народної ікони «Свята Великомучениця Варвара» *Науково-практична конференція ЛНГМ імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: мистецтво і ментальне здоров'я*. Львів. 2024.
 7. Антоненкова Н.О., Литвиненко В.С. Вплив графічних зображень на розповсюджені іконографічні сюжети на Чернігівщині. *30 років кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Збірник матеріалів міжнародної конференції*. Харків: ХДАДМ, 2024.
 8. Антоненкова Н.О., Погрібна М.А. Результати дослідження стану, техніки та стилістики ікони «Охтирська Богоматір» невідомого автора XIX ст. Порівняння Охтирської та Самарської (Новокодацької) ікони. *30 років кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Збірник матеріалів міжнародної конференції*. Харків: ХДАДМ, 2024.
 9. Антоненкова Н.О., Максименко Л.С. Результати дослідження та реставрація ікони «Успіння Пресвятої Богородиці» *30 років кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Збірник матеріалів міжнародної конференції*. Харків: ХДАДМ, 2024.

ЗМІСТ

Анотації.....	2
Перелік умовних скорочень	12
Вступ	14
Розділ 1. Історіографія, джерельна база, методологія й термінологія дослідження	20
1.1. Історіографія і джерельна база дослідження.....	20
1.2. Методологія дослідження.. ..	32
1.3. Термінологія дослідження.....	42
Висновки до 1 розділу.....	53
Розділ 2. Художні та техніко-технологічні особливості іконопису Стародубщини другої половини XVII-XIX століть	55
2.1. Іконографічна та сюжетна будова творів іконопису.....	55
2.1.1. Іконографічна та сюжетна будова творів старообрядницького професійного іконопису Стародуб'я.....	55
2.1.2. Іконографічна та сюжетна будова творів народного іконопису Стародубщини.....	59
2.2. Регіональні технологічні відмінності іконопису.....	63
2.3. Особливості живописного моделювання ликів.....	87
2.4. Особливості зображення тла, орнаментів.....	98
Висновки до 2 розділу.....	110
Розділ 3. Збереження, атрибуція та реставрація іконопису Стародуб'я: характерні пошкодження, методики та апробація реставраційних підходів.....	112
3.1. Характерні пошкодження творів іконопису Стародубщини другої половини XVII-XIX століть.....	112
3.2. Методика атрибуції.	128
3.3. Методики реставрації.....	138
3.4. Апробація розроблених методів реставрації ікон Стародубщини.....	157

Висновки до 3 розділу.....	173
Висновки.....	175
Список використаних джерел.....	178
Том II	
Додатки (окремий том).....	196
Додаток А. Таблиці.....	197
Додаток Б. Список ілюстрацій.....	206
Додаток В. Ілюстрації.....	228

Перелік умовних скорочень

д. – дерево

др. – другий

ік. – ікона

іл. – ілюстрація

ім. – імені

ін. – інший

ІЧ – інфрачервоний

кін. – кінець

м. – місто

мч. – мученик

мц. – мучениця

НМЗ – Національний музей-заповідник

НАІЗ «Чернігів стародавній» – Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній», м. Чернігів

НСІКМЗ – Новгород-Сіверський історико-культурний музей-заповідник

НХМУ – Національний художній музей України

НЦНК – Національний центр народної культури ім. Івана Гончара

обл. – область

пер. – перший

ПВА – Полівінілацетат

ПВБ – Полівінілбутераль

ПВС – Полівініловий спирт

ПБМА – Полібутилакрилат

пол. – половина

р. – рік

рр. – роки

р-он – район

РЕТМ – Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва

РФА – Рентгенофлуоресцентний аналіз

с. – селище

сер. – середина

СОХМ – Сумський обласний художній музей

см. – сантиметр

сmt. – селище міського типу

ст. – століття

св. – святий

УФ – ультрафіолет

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ЧІМ – Чернігівський історичний музей

ЧОХМ – Чернігівський обласний художній музей

ЧС – Чернігів Стародавній

ШДКМ – Шосткинський краєзнавчий музей

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Стародубський іконопис є значним пластом української художньої культури, що почав своє формування ще у XVII столітті. Втім, ця мистецька традиція залишається малодослідженою, а системний аналіз Стародубських іконописних майстерень як єдиного художнього феномену досі не здійснювався.

Особливу актуальність дослідження визначає не лише маловивченість питання, а й необхідність наукового розмежування культурно-історичних впливів та обґрунтування української ідентичності Стародубського іконопису. Упродовж тривалого часу цей художній осередок помилково відносили до білоруської Ветки або російських іконописних традицій, що суттєво ускладнювало його атрибуцію та зумовлювало спотворене сприйняття українського культурного надбання. В умовах сучасної війни та інформаційного протистояння проблема коректної атрибуції українських мистецьких пам'яток, зокрема тих, що перебували під впливом різних художніх шкіл, набуває не лише наукового, але й важливого культурно-політичного значення.

Актуальність дослідження обумовлена необхідністю наукового обґрунтування українських етнічних витоків Стародубського іконопису, визначення його специфічної художньої мови та взаємозв'язків із іншими іконописними осередками. Важливим є також розроблення чіткої методики атрибуції, що сприятиме збереженню цих пам'яток та їхньому належному музейному позиціонуванню.

Окрім того, у сфері реставраційної науки досі відсутня усталена методика консервації та реставрації Стародубських ікон, що зумовлює необхідність адаптації сучасних реставраційних практик з урахуванням регіональної іконописної специфіки.

Таким чином, дослідження Стародубського іконопису є важливим для мистецтвознавства, історії, культурології, реставраційної та експертної

діяльності, а також для музейної, антикварної та митної справи в аспекті наукової атрибуції пам'яток.

Мета дослідження: Виявити художні особливості стародубської школи іконопису для формування ознак автентичності та атрибуції творів, а також техніко-технологічні особливості, що впливають на стан збереження та методику їх реставрації.

Завдання дослідження:

Здійснити комплексний аналіз історіографії проблеми, визначити джерельну базу та методи дослідження;

Провести натурні дослідження пам'яток іконопису Стародуб'я, що зберігаються в церквах, музеях і приватних колекціях;

Ввести до наукового обігу нові пам'ятки іконопису Стародуб'я;

Сформулювати типологічні ознаки творів Стародубської іконописної традиції;

Визначити сукупність чинників, що зумовили формування іконописної традиції у контексті еволюції художньої культури України;

Виявити осередки іконописних майстерень;

Виявити характерні техніко-технологічні особливості, що впливають на стан збереження ікон;

Скласти і обґрунтувати алгоритм проведення атрибуції;

Розробити та впровадити загальні методики наукової реставрації для творів стародубської школи іконопису;

Визначити перспективи подальших досліджень.

Об'єкт дослідження: ікони Стародубського регіону другої половини XVII–XIX століть.

Предмет дослідження: Визначення впливу історичних, географічних та етнографічних чинників на формування стилістичних, іконографічних і техніко-технологічних особливостей Стародубського іконопису, що лежать в основі його атрибуції, збереження та реставрації.

Хронологічні межі дослідження: іконопис Стародуб'я другої половини XVII-XIX ст.

Територіальні межі дослідження: визначені специфікою дисертаційної роботи і охоплюють територію Стародубського полку, який у XVII-XVIII ст. входив до складу Гетьманщини, а згодом був включений до Чернігівської губернії. Дослідження охоплює населені пункти, що історично належали до цього адміністративного утворення, зокрема міста Стародуб, Погар, Мглин, Новгород-Сіверський, а також навколишні містечка та села, де збереглися пам'ятки іконопису.

Окрім території самого Стародубського полку, у дослідженні враховуються зв'язки цього регіону з іншими частинами Лівобережної України, а також взаємодія з мистецькими осередками сусідніх Севського, Новгород-Сіверського, Суражського та Чернігівського повітів.

Матеріали дослідження: ікони з музейних, церковних та приватних колекцій, фотографії пам'яток церковного живопису та ікон, альбоми та каталоги зібрань українських музеїв, архівні документи, історичні джерела.

Новизна дослідження: Дисертаційна робота є першим комплексним дослідженням художніх, техніко-технологічних та стилістичних особливостей іконопису Стародубщини другої половини XVII-XIX століть у взаємозв'язку з методикою достовірної атрибуції та принципами наукової реставрації.

Основні аспекти наукової новизни:

- Встановлено специфічні типологічні ознаки творів регіону на основі вперше проведеного комплексного аналізу художніх і техніко-технологічних характеристик стародубського іконопису
- Розроблено новий підхід до атрибуції іконописних творів Стародубщини, заснований на встановлених техніко-технологічних та художніх ознаках.

- Систематизовано основні типи руйнувань стародубських ікон, встановлено їхні причини та закономірності, що стало основою для розробки ефективної методики реставрації.
- Розроблено та апробовано комплексний алгоритм реставрації, який включає стабілізацію основи, зміцнення ґрунтового та фарбового шару, усунення біопшкоджень, застосування оптимальних реставраційних матеріалів і технік з урахуванням специфіки різних стилістичних груп.
- Запропоновано науково обґрунтовані реставраційні методи для іконопису Стародубщини, що враховують специфіку матеріалів, технологій виконання та типологію пошкоджень, що сприяє їхньому довготривалому збереженню.

Результати дослідження доповнюють сучасну науку про український іконопис, сприяють збереженню його художньої спадщини та можуть бути використані у музейній, реставраційній та атрибуційній практиці сакрального мистецтва.

Теоретична цінність. Результати дисертаційного дослідження можуть бути інтегровані в освітні програми, зокрема в лекційні курси з історії українського мистецтва, іконографії, техніки та технології живопису, а також у спеціалізовані дисципліни з теорії та методології реставрації іконописних творів.

Практична значення отриманих результатів. Результати дослідження сприяють достовірній атрибуції іконописних творів Стародубщини. Розроблена методика атрибуції має цінне значення для наукової експертизи у музейній та митній сфері.

Запропоновані реставраційні підходи, забезпечують ефективну консервацію та збереження мистецької спадщини Стародубщини. Отримані результати мають практичне значення для музейної та реставраційної діяльності.

Апробація і впровадження результатів дослідження.

Основні тези та висновки дисертації були апробовані на 9 наукових конференціях. Зокрема: на XXVI Міжнародній науковій конференції «Могилянські читання» (Київ, 2021), де було розглянуто питання реставрації ікони «Тихвинська Богородиця». На XI Міжнародній науково-практичній конференції молодих вчених «Пам'яткоохоронні традиції Слобожанщини» (Харків, 2021) у співавторстві з Д. К. Соколовою було представлено розробку методики реставрації творів з пошкодженням фарбового шару, спричиненого термічними чинниками. Проблематика збереження стародубських ікон розглядалася під час XXX Міжнародної наукової конференції «Волинська ікона: дослідження та реставрація» (Луцьк, 2024), де було проаналізовано наслідки некваліфікованого зміцнення на прикладі ікони Богородиці Суражської другої половини XIX століття. На XIX Українсько-Ізраїльській науковій конференції «Сучасні досягнення в науці та освіті» (Нетанія, Ізраїль, 2024) було представлено доповідь, присвячену особливостям біологічних уражень ікон Чернігівського регіону. У межах науково-практичної конференції «ЛНГМ імені Б. Г. Возницького й музейництво в Україні: мистецтво і ментальне здоров'я» (Львів, 2024) було висвітлено особливості реставрації Чернігівської народної ікони «Свята Великомучениця Варвара». Під час Міжнародної наукової конференції «30 років кафедрі реставрації та експертизи творів мистецтва».

Збірник матеріалів міжнародної конференції. Харків: ХДАДМ, 2024. у співавторстві з В. С. Литвиненком було розглянуто вплив графічних зображень на формування іконографічних сюжетів на Чернігівщині. У співавторстві з М. А. Погрібною проведено порівняльний аналіз стану, техніки та стилістики ікони «Охтирська Богоматір» невідомого автора XIX століття, що дало змогу зіставити Охтирську та Самарську (Новокодацьку) ікони. Окрім цього, разом із Л. С. Максименко представлено результати дослідження та реставрації ікони «Успіння Пресвятої Богородиці».

Структура та обсяг роботи: Дисертація містить анотацію, вступ, основну частину, що складається з трьох розділів із висновками до кожного, загальні висновки, список використаних джерел та додатки з таблицями, списком ілюстрацій та ілюстративним матеріалом. Дослідження викладене на 309 сторінках, зокрема: основний текст займає 177 сторінок, бібліографічний список налічує 175 позиції, а загальна кількість ілюстрацій становить 263.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДОЛОГІЯ Й ТЕРМІНОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія і джерельна база дослідження.

Історіографія регіону Стародуб'є охоплює майже три століття. Стародуб'є (вона ж Стародубщина) – це територія на стику сучасної Чернігівщини, Брянщини та Гомельщини, що українськими істориками розглядається як українська етнічна територія, що ототожнюється з адміністративними кордонами земель, що входили до Стародубського полку Війська Запорізького, що за часів свого існування (1663-1782 рр.) був одним із найбільших і найзнаменитіших (іл. 1, 2). В історію церковної культури Стародуб'є увійшло як земля «чернігівських розкольникських слобід», одна з найяскравіших сторінок культури старообрядництва.

У роботі мистецтвознавців Н. Морозової та Г. Потащенко [81, с 115-147.] аналізуються причини виникнення на досить малозаселених у Середньовіччі територіях Стродуб'я яскраво вираженої церковної культури, яка до того ж йшла у розріз з офіційною державною російською церквою. Цими причинами стали наступні історичні події: спочатку реформа богослужбових книг та обрядової практики, здійснена патріархом Никоном у 1650-ті рр., розколола суспільство на два непримиренних табори: прихильників та противників церковних нововведень. Потім виправлення Нікона були затверджені в 1667 р. на соборі в Москві, цей же собор 13 травня суворо засудив противників нововведень, наклавши на них анафему, і закликав державу до цивільного переслідування «розкольників». Суворі гоніння, що послідували за цим, змусили старовірів рятувати своє життя, святі книги та ікони в місцях, недосяжних для московської влади – на тодішніх околицях країни або за її межами. Фактично відразу після початку реформ, у другій половині XVII ст., старовіри, переважно з північно-західних

регіонів Московії, рушили на захід – у Річ Посполиту, васалами якої були також Курляндія та східно-балтійські володіння Швеції [81, с. 116].

Вчений М. Лілеєв наводить докладні дані щодо заселення краю. Так, перші послідовники старої віри почали заселятися саме в Стародуб'ї наприкінці 1660-х-початку 1670-х років [64, с. 24]. Ці місця, вкриті непрохідними лісами та болотами, були надійним притулком для супротивників царської влади, що зазнавали жорстоких переслідувань, і нововведень патріарха Никона. Між 1682-84 рр. з'явилася слобода Ветка на однойменному острові річки Сож. Активне заселення Стародуб'я продовжилося і пізніше, особливо після 1685 р., коли було видано дванадцять статей царівни Софії, спрямовані на боротьбу з «розкольниками» [64, с. 27].

У сучасному мистецтвознавстві зберігається певна термінологічна плутанина. Так, у російському та білоруському мистецтвознавстві найчастіше все розмаїття пам'яток північного старообрядницького краю називають терміном «ветківська ікона», без поділу на окремі райони чи різні слободи [141, с. 10]. При цьому не береться до уваги, що на території цих духовних центрів існували іконописні майстерні у багатьох посадах та слободах, як у Ветці, так і в Стародуб'ї. І хоча техніко-технологічні прийоми іконописців різних духовних центрів багато в чому схожі, оскільки спочатку мали загальні витoki і коріння, існувало і чимало відмінностей, особливо стилістичних. Зокрема, іконописці Стародубщини створювали життєрадісніші твори, тісно пов'язані з народним мистецтвом (на відміну від професійної Ветки) і в них дуже помітно вплив українських традицій [13].

Вивчення архівних документів та мемуарної літератури дозволяє стверджувати, що розквіт іконописного промислу у Стародуб'ї відбувався у XIX ст. Проте, жорстка ідеологічна політика царської влади, що ставила до 1905 р. під загрозу існування самої Старообрядницької Церкви, загалом мало сприяла розвитку старообрядницького іконопису. Крім двох розгромів у XVIII ст. слободи Ветка царськими військами, всю історію церковної

культури Стародубщини супроводжувало масове закриття старовірних храмів і монастирів, заборона іконописних майстерень, (особливо в роки правління Миколая I – черговий великий погром прийшовся на 1850 р.), загибель або забуття багатьох творів церковного мистецтва, які осідали або в «ніконіанських» храмах та монастирях, або в приватних збірках [81, с. 119; 13].

У роботах дослідниці М. Кочергіної [57; 58.] наводяться дуже важливі для історіографії іконопису в Стародуб'ї дані: імена місцевих майстрів, які становили цілі спадкові династії, документи та їх особисті спогади, що розкривають особливості та умови їхньої творчості.

З цих документів стає ясно, що заняття іконописом у другій половині XIX ст. для старообрядців було досить ризикованою справою. Старообрядці допускалися до вступу в іконописні цехи тільки з дозволу міністра внутрішніх справ Російської імперії, а якщо іконописець-старообрядник приховував свою приналежність до розколу і домагався прийняття до іконописного цеху без дозволу міністра внутрішніх справ, то його штрафували у розмірі від 25 до 100 рублів. Лише на межі XIX-XX століть стала відроджуватися старообрядницька культура і стабілізуватися міжконфесійні відносини. Прийнятий 17 квітня 1905 року як поступка першої російської революції указ Миколая II «Про зміцнення початків віротерпимості» істотно змінив правове становище старообрядців, дозволив їм займатися іконописом і утворювати свої іконописні цехи [58, с. 292].

Але слободи Стародубщини і в цей час зберігали економічну та культурну незалежність від державної влади. Тут склалися династії іконописців, із цього мистецького центру походили ікони рідкісних іконографічних сюжетів [57]. Історія донесла до нас імена деяких стародубських іконописців. Так, в українських архівах збереглися імена іконописців XVIII ст. Степана та Михайла Іванових, синів Бобильових [136, с. 171, 208, 225-226, 230, 241.]. У першій половині XIX ст. працював «майстер

письмовий» (ізограф) Ісайя Платонович Казмін [57]. Зі Стародуб'я походить династія іконописців Родіонцевих – батько Андрій та син Василь (автор цінних мемуарів) з м. Новозибкова. Іконописні майстерні розташовувалися у Клинцях, Новозибкові, Злинцях, Воронці, Мітьківці. Усього вченими виявлено не менше 67 імен іконописців Стародубщини [57].

Традиція іконопису у Стародуб'ї зберігалася й у XX столітті. Незважаючи на переслідування з боку Радянської влади, до 1930-х років біля посади Воронок знаходилися старообрядницькі скити. У другій половині XX ст. у Воронці жили та працювали іконописці Масляєв, Карталаков, Яків Дєєв із синами. У 1972 р. у Новозибкові помер іконописець Семен Харчевніков, який працював до самої смерті [58, с. 294].

Таким чином, традиція іконопису на Стародубщині була безпервною протягом XVIII-XX ст. та зберігалася до 70-х років XX століття [58, с. 286; 14]. І в наш час там мешкає значна частина старообрядницького населення.

Наукове вивчення традицій іконопису у Стародуб'ї має давню історію. У XIX ст. про «розкольницькі слободи» писали дослідники Ф. Буслаєв, І. Алексєєв (Стародубський) [7], Д. Ровінський, М. Лілеєв [64; 65; 66], протоієреї офіційної церкви І. Бухарєв та Т. Верховський [58], А. Шапов [144]. Особливо слід відмітити опубліковану у Києві 1995 р. монографію М. Лілеєва «Из истории раскола на Ветке и Стародубье XVII–XVIII ст.» [65], в якій проведено найбільш повний на кінець XIX століття аналіз історичних документів щодо культури Стародубського регіону. У праці Н. Могилевського, опублікованій на початку XX століття [79], приводяться побіжні факти про використання стародубськими іконописцями кольорових лаків.

У XX та XXI ст. стародубсько-ветківською іконою займалися мистецтвознавці Г. Нечаєва [87; 88], Р. Перекрестов [89], М. Чернов [141; 142], Л. Корнюкова [56].

Спробу класифікації стародубських ікон зробила мистецтвознавець І. Злотнікова [50]. На теренах Стародуб'я вона розрізняє декілька видів ікон – умовно «професійні» (вони ж «малярські»), які писали невеликі артілі і в яких особливо яскраво проявили себе українські народні мистецькі традиції; і народні — «примітиви, які тяжіють до провінційного академізму», що писали богомази-самоуки. Втім, в окремий підрозділ І. Злотнікова виділяє так звані «стародубські ікони-підкладниці», але в якості ілюстрацій до тези приводить фотографії підкладниць з іншого іконописного центру – слободи Борисівки на Слобожанщині. Більш правильною вважається її теза виділити в окремий підрозділ стародубські ікони з ярко вираженою відповідністю не православним, а католицьким культурним канонам.

А. Адруг у своїх наукових працях [1–4] досліджував розвиток живопису Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст., спираючись на велику кількість архівних та опублікованих джерел. На прикладі окремих пам'яток було проаналізовано ключові особливості цього періоду. Значну увагу дослідник зосередив на таких відомих іконах, як «Іллінська Богоматір» та «Любецька Богоматір». Окремо він вивчив історію чудотворного образу Чернігівської Єлецької Богородиці, розглянувши її композиційну побудову та специфіку архітектурних мотивів у нижній частині твору. На основі проведеного аналізу він висунув достатньо обґрунтоване датування ікони в межах 1690 – 1698 рр. [2; 3].

У публікаціях С. Акименка розглядаються процеси формування та розвитку старообрядницьких громад на території Чернігівщини у кінці XVII – XIX столітті, що дозволяє глибше зрозуміти історичний контекст існування та функціонування іконописних осередків у регіоні [5].

Монументальну працю по дослідженню стародубсько-чернігівського народного іконопису провели мистецтвознавці О. Травкіна, О. Романів-Тріска, О. Молодий, А. Кісь [84]. Зокрема, Ольга Травкіна виділяє характерний тип стародубської народної ікони – поясні зображення святих,

оздоблені у верхній, інколи і в середній частині стилізованими крупнопелюстковими квітами; виділяє домінуючі кольори, що відрізняють колорит чернігівських ікон від колориту народних ікон інших регіонів. Перевагу жовтих кольорів у іконах з Новгород-Сіверщини, Стародубщини, м. Семенівки О. Травкіна пояснює тим, що інтер'єр домівок північних районів здебільшого був темний, тому світлі кольори виділяли ікони на тлі темного інтер'єру. Вона також припускає, що жовте орнаментоване тло народних ікон імітувало позолочене рельєфне тло професіональних барокових творів XVII-XVIII ст., а стилізовані квіти – барокові розети їхніх же рам [84, с. 14] Ілюструючи тезу, що чернігівські іконописці намагались доступними їм засобами досягнути колориту та пишноти позолоти церковних ікон «козацького бароко», О. Травкіна [84, с. 34] застосовує термін «імітаційність», застосований дослідником Олександром Найденом щодо хатніх ікон Наддніпрянщини [83]. В іншій роботі О. Найдена, «Образ воїна в українському фольклорі» [82], аналізується вплив фольклорних чинників на українську культуру, що знайшло відображення і в іконописі Стародуб'я.

Різноманітна орнаментика, переважно рослинного штибу, взагалі характерна для ікон Стародуб'я. У праці М. Селівачова [105] детально розбираються особливості орнаментики, за якими можна визначити походження ікони – адже в кожному регіоні України рослинний візерунок набував місцевих художньо-стильових ознак, і Стародубщина не стала винятком. На стародубсько-чернігівських іконах найбільш помітним засобом орнаментики є дуже широке використання зображення стилізованих квітів – їм відводили чільне місце навколо німбів, розміщуючи від двох до чотирьох яскравих квіток вишневого або темно-рожевого кольору в оточенні зелених листків. Використанню зображення квітів як орнаментального мотиву в українській культурній спадщині присвячена праця дослідниці Марини Юр [153], квітам стародубсько-чернігівських ікон там приділяється належна увага.

О. Травкіна цім самобутнім квітам призначає термін «чернігівська троянда». Вона ж виокремлює декілька типів квітково-орнаментальної стилізації: «кучеряві квіти», написані закрученими штрихами-волютами й завитками різних форм; «шестилисткові квіти», помережаних розміреними світлими штрихами «ялинкою»; а також «трикутний орнамент» – громіздкий геометризований орнамент, складений з трикутників, що частково нагадують промені [84, с. 35].

Орнаментиці приділено увагу і в присвяченому українській іконографії дослідженню В. Пуцко [96]. Також В. Пуцко аналізує стилістичні особливості ікон Новозибкова, центрального та північного Стародуб'я, використання кольорових лаків при написанні стародубських ікон.

Знайшлося місце для Стародубщини і в дисертації Л. Попової, присвяченої українській народній іконі взагалі [93]. Зокрема, Л. Попова виокремлює три стильових напрями в іконописі Стародубщини, відповідних зонам географічного розселення слобід певними згодами старообрядців: «північний», «центральний» – властиве ревнителю попівського спрямуванню, і «південний» – із переваженням безпопівців. Ікони «південного напрямку», за її думкою, найбільше зібрали у собі вплив української культурної традиції і складають найбільш поширену та впізнавану групу. Також у дослідженні аналізуються характерні особливості стародубського личного письма.

Часткова Л. Попова приводить і техніко-технологічні відмінності стародубських ікон: деякі матеріали та характеристики основ [93, с. 44], фарб та пігментів [93, с. 45-46]. Побіжно техніко-технологічні особливості стародубських ікон приводяться і в роботах вже згадуваної М. Кочергіної [57; 58].

Дослідниця Т. Гребенюк у своїх роботах у загальних рисах висвітлює окремі техніко-технологічні та стилістичні особливості стародубсько-ветківських ікон. [26; 27; 28]. Зокрема, вона зазначає, що паволоки на

північній Стародубщині клеїли ляні, пізніше бавовняні промислового виробництва, виготовлені на місцевих мануфактурах, іноді із малюнком. І полотно, і промислові тканини паволок були тонкі, дрібнозернисті, полотняного переплетення, рідше саржового, з малюнком і без нього. Папір не застосовувався, на відміну від, наприклад, холуйських старообрядницьких ікон. При цьому на південній Стародубщині паволоки застосовувалися рідко.

Також Т. Гребенюк частково розглядає характерні стилістичні деталі стародубсько-ветківської ікони, зосереджуючись переважно на зображеннях квітів та букетів, а також декоративних елементах у вигляді вінків і гірлянд, що розміщуються на тлі, полях ікони та подекуди на архітектурних елементах. У «личному письмі» відмінними рисами стародубсько-ветківських ликів дослідниця називає сильні висвітлення навколо рота і підборіддя, а також форму верхньої губи, що нависає над припухлою роздвоєною нижньою, виділення яскравою кіновар'ю міжгуб'я та межі нижньої губи [28].

Окрему роль у дослідженні зіграли роботи Ю. Горбунова [23; 24]: самі по собі вони присвячені культурі іншого українського іконописного осередку – липованській школі, проте містять у собі цінні висновки про характерні особливості старообрядницького мистецтва взагалі – передумови виникнення самобутності стилю, окремі техніко-технологічні прийоми, загальну еклектичність.

Також був використаний 5 том з багатотомної збірки документів «Городские поселения в Российской империи» [25], в якому як раз опубліковано статистичні документи зі Стародубського регіону. В цих документах приводяться дані про пігменти і пензлі місцевих іконописців, інструменти для золочення тощо. Окремої уваги заслуговують дані, з яких виходить, що як і в інших іконописних центрах з масовим виробництвом, на Стародубщині широко використовувалися прописи – іконні композиції на паперових аркушах, малюнок з яких перекладався на дошки. Зразки прописів

передавалися з покоління до покоління, майстерні мали зразків на папері до 700 аркушів (іл. 3).

Попри значну кількість історичних та мистецтвознавчих досліджень, присвячених іконопису Стародубщини, техніко-технологічні та реставраційні аспекти цих пам'яток залишаються мало вивченими. У спеціалізованій літературі загальні питання реставрації іконопису та дослідження історії реставраційної справи України зробила та Т. Тимченко [120-127], яка проаналізували ключові етапи її становлення. Окрему увагу історії розвитку музейної консервації приділила І. Марченко [70-73], зокрема розглянувши використання тваринних клеїв у реставраційній практиці. У своїх працях вона критично оцінює їхні переваги та недоліки, пропонуючи аналіз ефективності застосування цих матеріалів у консерваційних заходах [71]. Водночас теоретичні проблеми реставрації вивчали В. Цитович [137-140] та О. Рішняк [99-102], які розглядали питання методології та концептуальних підходів до реставрації. Серед дослідників, які комплексно проаналізували реставраційні аспекти іконопису України, була М. Хребтенко [132-135], проте її дослідження лише частково охоплює іконописні традиції Чернігівщини, зосереджуючись переважно на лівобережному регіоні України, без детального аналізу локальних особливостей іконописних осередків.

Серед дослідників українського сакрального мистецтва значний внесок зробила Л.Д. Соколюк, яка у своїх працях аналізувала художньо-стилістичні особливості монументального іконопису [109-112; 157; 160]. Зокрема, її дослідження демонструють вплив візантійських та народних іконописних традицій на українське мистецтво [109-112], що є важливим для розуміння еволюції іконопису. Її методологічний підхід до вивчення мистецької спадщини також може бути застосований у дослідженні технології виконання ікон. Варто відзначити, що вивчення методологій іконописних традицій є також предметом досліджень З.І. Алфьорової, яка розглядає візуальне мистецтво як складову крос-культурного діалогу [8; 9; 157]. Її праці щодо

морфології сфери візуального мають значний вплив на сучасне осмислення образотворчого мистецтва.

Окремої уваги заслуговують роботи В.В. Шуліки, який досліджує техніко-технологічні аспекти іконопису, особливо в контексті реставрації [147-151]. Зокрема, його аналіз іконостасів Слобожанщини дозволяє виявити паралелі між традиціями стародубського та інших регіональних іконописних осередків.

Крім того, у сучасних дослідженнях церковного мистецтва важливе місце займають праці М.К. Левицької, яка звертає увагу на культурні трансфери в українському іконописі XVII-XVIII ст. [60-62]. Зокрема, вона аналізує розвиток іконографії Непорочного Зачаття Богородиці та виявляє запозичення з європейських візуальних джерел, що дозволяє переосмислити процеси взаємодії українського мистецтва з латинською малярською традицією. Її праця також дозволяє переглянути питання ідентичності іконописної традиції України в контексті широкого культурного та мистецького впливу.

У свою чергу, Н.М. Ревенок зосереджується на питаннях етики реставраційної та експертної діяльності, що є надзвичайно актуальним у контексті збереження пам'яток сакрального мистецтва [97; 98; 159]. Вона розглядає проблеми атрибуції, реконструкції та відповідності реставраційних практик автентичному вигляду творів, що безпосередньо корелює з викликами, які постають у процесі дослідження та відновлення стародубських ікон.

Джерельна база дослідження. Дослідження художніх та техніко-технологічних особливостей іконопису Стародубщини потребує залучення різнопланових джерел, що комплексно висвітлюють як матеріально-технологічні аспекти створення ікон, так і історичні умови їхнього функціонування. Вивчення цих джерел дозволяє інтегрувати дані про мистецькі традиції регіону, особливості використаних матеріалів та

технологій, а також реставраційні підходи до їх збереження. Джерельну базу дослідження техніко-технологічних особливостей та реставраційних аспектів іконопису Стародубщини склали такі матеріали первинної інформації:

Найважливішими для даного дослідження є образотворчі джерела – ікони другої половини XVII–XIX ст., що походять з теренів Стародубщини й зберігаються у музейних колекціях України, а саме:

Ікони з фондів Чернігівського обласного художнього музею ім. Г. Галагана;

Ікони з колекції НАІЗ «Чернігів Стародавній». Тут зберігаються ікони другої половини XVII – XVIII ст. високого професійного рівня, які походять із Успенського собору Новгород-Сіверського (Чернігівщина);

Ікони з фондів Чернігівського обласного історичного музею ім. В.В. Тарновського;

Ікони з Спасо-Преображенського собору (м. Чернігів, входить до Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній»);

Ікони з Борисоглібського собору (м. Чернігів, входить до Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній»);

Ікони з Іллінської церкви (м. Чернігів, входить до Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній»);

Ікони з Катерининської церкви (м. Чернігів, входить до Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній»);

Ікони з Успенського Єлецького монастиря (м. Чернігів, входить до Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній»);

Ікони з П'ятницької церкви (м. Чернігів, входить до Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній»);

Ікони з фондів Новгород-Сіверського історико-культурного музею-заповідника «Слово о полку Ігоревім»;

Ікони з фондів Новгород-Сіверського краєзнавчого музею ім. Й. Бартоша;

Ікони з Спасо-Преображенського монастиря, м. Новгород-Сіверський;

Ікони з Успенського собору, м. Новгород-Сіверський;

Ікони з Миколаївської церкви, м. Новгород-Сіверський;

Ікони з фондів Шосткинського державного краєзнавчого музею;

Ікони з фондів Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького;

Ікони з фондів Сумського обласного краєзнавчого музею;

Ікони з кафедрального храму Різдва Пресвятої Богородиці, м. Путівль;

Ікони з Національного центру народної культури ім. Івана Гончара;

Ікони з Національного музею у Львові ім. А. Шептицького.

Як додаткові візуальні джерела використовувалися видання у вигляді альбомів і каталогів, що представляють музейні та приватні колекції як в Україні, так і за її межами [141; 45; 50], Каталоги виставок, спеціалізовані тематичні видання, зокрема альбоми-каталоги, присвячені іконопису, а саме альбом-каталог Чернігівського обласного художнього музею [49], «Православна ікона Росії, України, Білорусі» [95], «Українська ікона XI–XVIII ст.» [75], альбоми "Народна ікона Чернігівщини" [84], «Народна ікона Середньої Наддніпрянщини в контексті селянського культурного простору» [83].

Фактологічні дані, зокрема результати фізико-хімічного аналізу іконописних матеріалів, рентгенографічних досліджень, а також інформація щодо структури, стану збереженості пам'яток та застосованих методик їх реставрації, відображені у відповідній документації. Відтак, додатковими джерелами дослідження стали архів реставраційних паспортів та архів дипломних робіт кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ).

Сукупність наведених джерел надає можливість ґрунтовного дослідження технологічних характеристик, матеріалів та малярських прийомів іконопису Стародубщини другої половини XVII – XIX ст. у широкому контексті розвитку художньої культури України.

1.2. Методологія дослідження

Загальні методологічні засади дисертації базуються на використанні сукупності загальнонаукових, спеціально-історичних, мистецтвознавчих та техніко-технологічних методів і принципів, які дали змогу структурувати та глибоко проаналізувати основні проблеми та загальний стан розробки теми дослідження. Серед таких базових методів, застосованих у дослідженні, в першу чергу можна виділити загальнонаукові – методи теоретичного дослідження, методи емпіричного дослідження; і загальнофілософські – наприклад, діалектичний метод пізнання.

Але реставрація – це наука, яка охоплює і техніко-технологічний, і культурно-мистецтвознавчі аспекти, тому діапазон методів дослідження вельми широкий. Крім того, вирішення конкретних завдань по настільки широкій проблемі, яку розглянуто в наявній дисертації, самі по собі потребують застосування методу комплексного аналізу. Тому для досягнення поставленої мети дослідження застосовувалися як теоретичні, так і практичні методи дослідження. Окремо можна виділити методи, що використовуються на загальнотеоретичних рівнях дослідження – аналіз, синтез, індукція, дедукція тощо; окремо аналітичні методи мистецтвознавства – формально-стилістичний, типологічний, історико-порівняльний, історико-генетичний; і окремо вузькоспеціалізовані методи практичної реставрації – техніко-технологічні дослідження.

Обов'язковим для системного підходу є вирішення проблем визначення властивостей цілого на основі характеристик елементів, а також властивостей елементів на основі характеристик цілого. Матеріал дисертації досліджувався

на основі поєднання дедуктивного (виведення конкретних висновків з загальних положень) та індуктивного (побудування загальної теорії на часткових емпіричних даних) методів аналізу. Обидва методи застосовано для виявлення загальних закономірностей та тенденцій іконографічного та стильового розвитку ікон Чернігівщини та Стародубщини, через вивчення та конкретизацію окремих етапів і явищ художнього процесу. При визначенні іконографії та семантики образів використано дедуктивний принцип сходження від абстрактного до конкретного. Індуктивний метод аналізу застосовано при дослідженні основних принципів побудови житійних циклів ікон. Зазначений метод дозволив виокремити в пам'ятках типові ознаки і на основі поглибленого аналізу визначити мережу зв'язків і відносин між ними, тобто зі сукупності окремих елементів і параметрів вибудувати систематизовану, цілісну структуру. Отже, метод аналогій та індукційний метод дозволили визначити основні характеристики та особливості технології північноукраїнського іконопису.

Таким чином, в різних частинах дисертаційної роботи превалюють різні методологічні основи. В частинах, що мають історико–мистецтвознавчий характер, методологічною основою є принципи системності та історизму. Іконопис Чернігівщини та Стародубщини розглядається як явище національної культури, феномен певної культурно–історичної ситуації у взаємодії з соціальними, історичними та культурними факторами. Його об'єктивне висвітлення вимагало комплексного використання джерел та поєднання мистецтвознавчого, історико-культурного, джерелознавчого аналізу з притягненням архівних матеріалів, фотографій та опублікованих документів. Щоб досягти повноти й системності у розкритті теми, було узагальнено напрацьовані по кожній досліджуваній проблемі та опрацьовано шляхом накладання комплексу методологічних прийомів на проблемне поле дисертації.

Аналітичний метод дослідження слугував для виявлення спільних регіональних стилістичних особливостей трактування сакрального живопису, і дав змогу дослідити специфіку регіональних та міжконфесійних особливостей формотворення, їхній вплив на загальну картину розвитку жанру, а також виділити ключові тенденції та інновації в іконописі.

Метод аналізу також був застосований автором у роботі з джерелами, історіографічною літературою, при класифікації іконопису та формуванні висновків дослідження. Метод синтезу використовувався у роботі з джерелами та історіографією при систематизації матеріалів та виокремленні актуальних для дослідження джерел.

Серед підходів, які наближують дослідника до пізнання феномену церковного живопису, найбільш актуальним є метод герменевтики, що трактує твір мистецтва у контексті духовного життя й ментальності людини конкретної епохи та тяжіє до глибокого осягнення авторського задуму. В такій специфічній області, як релігійна культура старообрядництва, це занурення стає особливо важливим. Продуктивними виявилися й семіотичні дослідження, особливо у процесі вивчення обставин і способів функціонування образів та їх семантичної інтерпретації.

Методи мистецтвознавчого аналізу є для роботи реставратора-дослідника подекуди визначальними, оскільки в центр його дослідження поставлено образотворчий матеріал. Основна увага зосереджена навколо образотворчого матеріалу, тому, відповідно, логіка надсистемних принципів спроектована на принципи мистецтвознавства: єдності форми і змісту твору, співвідношення живописних і лінійних вирішень, диференціації та інтегративності знань про пам'ятки образотворчого мистецтва.

Значні прогалини у фактологічній базі історії українського іконопису вимагають її формування і звернення до таких методів мистецтвознавчого дослідження, як стилістичної реконструкції, систематизації, періодизації та класифікації. Висвітлення ролі місцевих осередків іконопису у розвитку

релігійного мистецтва українського старообрядництва у зв'язку з недостатньою фактологічною базою вимагало притягнення методу історичної реконструкції.

Дійсно, часто, досліджуючи давні пам'ятки, через брак матеріалу, вчений змушений робити висновки там, де логіка наукового аналізу вимагає подальших ґрунтовних досліджень. У цьому випадку виявляється актуальним метод історичного моделювання – гіпотетичного допущення і «реконструкції» відсутніх чи затемнених, через недостатність доказового матеріалу, проте, необхідних для усвідомлення цілісності художнього процесу, окремих ланок і аспектів мистецького явища. З метою заповнення існуючих у доказовій системі зазначеного явища лакун доводиться залучати значний фактологічний матеріал із суміжних дисциплін: історії, літератури, філософії, етнології.

Так методи історико-культурної реконструкції, систематизації та типологізації дозволили скласти загальну картину розвитку іконографічної традиції Чернігівщини та Стародубщини, виділити найбільш характерні явища та осмислити їхню релігійну та соціокультурну детермінованість.

Виявлення взаємозв'язку традиції і впливів не могло обійтися без порівняльного аналізу. Компаративістський метод застосовувався і при виявленні стильових рис стародубського іконопису, що визначають його регіональну специфіку, і при образно-стилістичному аналізі старообрядницьких ікон. Формально-стилістичний метод дав змогу виявити основні стійкі формальні, змістові та інші виразні якості предмета дослідження для цілісного розкриття естетичних особливостей сакрального живопису. Завдяки цьому методу визначені характерні риси колористики, стилю, композиційних рішень та технічних прийомів, що використовувалися митцями північної України.

Значення місця стародубського релігійного живопису серед інших регіональних шкіл України, його зв'язок із типологічно близькими явищами

вимагало застосування як синхронного (розглядання іконопису Стародубщини в конкретний історичний період, іноді з точністю до десятиліття), так і діахронного (розглядання іконопису Стародубщини за кілька століть в цілому, як феномен сакрального мистецтва) підходів. Таким чином, у дослідженні використовуються спеціальні історичні методи: хронологічний, синхронний, діахронний, історичного моделювання, що дало змогу вибудувати об'єктивний процес генези образної системи, іконографії і типології старообрядницьких ікон на тлі розвитку культури та релігії у регіоні.

При систематизації чернігівських та стародубських ікон за сюжетно-іконографічними ознаками доцільною виявилась формально-типологічна методика. Це дозволило визначити найголовніші іконографічні типи.

Іконографічний та фактографічний методи допомогли атрибутувати та систематизувати вже наявні та згодом отримані нові результати дослідження за означеною проблемою та численними художньо-естетичними критеріями. Іконографічний метод сприяв аналізу символіки та значення образів, тоді як фотографічний забезпечив точність у документуванні та класифікації творів.

Історично-порівняльний метод сприяв виявленню різних тенденцій та, навпаки, – спільних рис не тільки в художніх засобах, а й у технології. Типологічний метод теж використовувався при систематизації інформації про техніко-технологічні особливості живопису. Історико-системний метод дозволив проаналізувати розрізнений матеріал та виявити спільні особливості творів іконопису, що були об'єктом дослідження. Використання історико-генетичного методу дало змогу розкрити специфіку зародження та розвитку принципів реставрації та консервації старообрядницького іконопису, виявити причинно-наслідкові зв'язки й закономірності цього розвитку.

У роботі з літературними джерелами застосовувалися методи текстологічного аналізу та верифікації. У дослідженні особливостей іконографії північноукраїнських ікон використано прийоми та методи

іконографічного та образно-стилістичного аналізів, а також загальнонаукові методи систематизації, класифікації та узагальнення отриманих даних, й знов-таки загальнологічні методи дедукції та індукції.

При роботі з літературними джерелами довелося зіткнутися з чималою кількістю нюансів. Так, сучасний підхід до проведення наукових досліджень вимагає від дослідників виклад нових поглядів на усталені проблеми та явища, оскільки нові думки і зауваги спонукають до полеміки та дискусії, що і є запорукою подальшого поступу у вирішенні наукових завдань. Ті самі вимоги стосуються і дослідження сакрального мистецтва, що в першу чергу торкається сфери методології, адже в основу методології вітчизняної мистецтвознавчої науки за радянських часів було покладено історико-джерелознавчі та художні аспекти дослідження. Відмова, через ідеологічні мотиви, від вивчення іконографії та семантики пам'яток, спричинила до зміщення акцентів у бік формально-стилістичного вивчення пам'яток, що створило значні лакуни у дослідженні іконографії та іконології сакральних творів. Отже, виникає необхідність застосування для сучасних мистецтвознавчих досліджень ікономалярства наукових методів, позбавлених ідеологічного підтексту. З метою виокремлення достовірної інформації, у процесі дослідження широко було застосовано критичний аналіз спеціальної літератури з тематики дисертації.

Джерелознавчий метод було застосовано для пошуку та введення у науковий обіг низки документів – реставраційної документації, висновків фізико-хімічних досліджень тощо – що містять відомості про стан збереженості, матеріальні складові творів іконопису та реставраційні втручання, до них застосовані.

Обов'язковим правилом мистецтвознавчого дослідження, як і будь якого дослідження, є об'єктивність. Для досягнення об'єктивності наявна дисертація будується на критичному огляді фактів, окремих положень, тенденцій, основних думок і зауваг у розкритті того чи іншого наукового

положення. Проте, процес дослідження не можна вважати завершеним без етапу інтерпретації фактів з ілюстрацією позиції автора. Тому у процесі дослідження потрібно було дотримуватись гармонійного співвідношення об'єктивного і суб'єктивного, щоб виразно проілюструвати позицію автора з усіх досліджуваних проблем. Вибір оптимальної формули досягався наступним шляхом. Спочатку розглядалися і зіставлялися різні точки зору на досліджувані мистецькі процеси та окремі явища. Потім розглянуті судження різних дослідників підлягали критичному аналізу. Завершальним етапом слугувала авторська інтерпретація фактів на основі дослідження матеріалу і зіставлення наукових джерел. Отже, застосувавши методи критичного аналізу і синтезу, на їх підставі окреслювалися об'єктивні чинники, які впливали на процес формування іконопису українського старообрядництва.

Дослідження ікон однієї тематичної групи виявилось особливо продуктивним для розгляду пам'яток іконопису як носіїв символічного змісту. Детальний аналіз творів у їх складному взаємозв'язку з ідеями епохи, у ряді випадків, допоміг виявити той внутрішній зміст чи другий план, що до останнього часу не привертав уваги мистецтвознавців.

Найповніше інтерпретація символічного змісту творів сакрального мистецтва розкривається через іконологію, тому чимала частина мистецтвознавчих положень і висновків дисертації отримана за допомогою іконографічного методу аналізу. Іконографічний метод дозволив провести ідентифікацію сюжетів у їх відповідності до агіографічних творів, виявити характер та шляхи формування образності, дослідити процес рецепції іконографічних образів з інших регіонів, що дало змогу висвітлити характерні риси і напрямки адаптації взірців, міру запозичень та ступінь самостійності українських митців.

Метод графічної реконструкції було застосовано до ікон із забрудненнями та значними втратами, невмілими записами, що дозволило частково відтворити іконографічні деталі та стилістику. Ця метода частково

застосовувався при аналізі композиційних схем ікон. Комплекс вищезгаданих методів дав можливість виявити нові пам'ятки, провести їх атрибуцію і ввести у загальний контекст розвитку українського іконопису.

Серед практичних методів дослідження застосовувалися польові та лабораторні прийоми та методи. У польових розвідках було використано методи інтерв'ювання, фотофіксації, первинного візуального аналізу. Лабораторні методи дослідження (в інфрачервоній та ультрафіолетовій області спектру, в рентгенівських променях, мікроскопічні та візуальні дослідження; мікрохімічні дослідження) дозволили виявити матеріальну структуру пам'яток, уточнити їх техніко-технологічні особливості.

У практичних дослідженнях було використано елементи статистичного методу: на основі даних, зібраних під час натурних спостережень, і даних, отриманих із реставраційних документів, було зібрано показники, що характеризують кожен розглянуто ікону. Це дозволило виявити типові й випадкові ознаки, частоту повторення технологічних прийомів і використання матеріалів для підготовки основи й живопису.

Такі методи, як натурне обстеження ікон, техніко-технологічні (неруйнівні та руйнівні) дослідження належать до тих, що виникли в результаті контакту з методологічними концепціями інших гуманітарних та точних наук. Натурне обстеження ікон із музейних збірок та приватних колекцій дало змогу здійснити спостереження і аналіз особливостей застосування художніх засобів і виконання технологічних прийомів.

Серед методів техніко-технологічних досліджень, які були використані в процесі роботи над темою, необхідно виділити візуальний та мікроскопічний аналіз, рентгенографію, дослідження в ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазоні випромінювання, а також рентгенофлуоресцентний аналіз (РФА) та інфрачервону (ІЧ) спектроскопію. Ці методи дозволили відслідкувати цілу низку технологічних особливостей живопису, зокрема,

фактуру і технічні прийоми побудови живопису, особливості і склад фарбових та покривних матеріалів.

Фотофіксація та мікрофотографія – вельми інформативні методи при дослідженні техніки та технології живопису. Вони дозволяють виявити деталі зображення, можуть надати інформацію стосовно фактури поверхні фарбового шару, характеру накладання мазків; виявити деталі, які складно, або й неможливо розрізнити неозброєним оком через їхній малий розмір. Окремим пунктом варто відмітити інформативну цінність знімків у бічному освітленні, які детально передають особливості рельєфу шарів живопису та характер руйнувань. Мікроскопічні дослідження творів проводилось здебільшого за допомогою мікроскопу МБС-2 з кутом освітлювання, що змінюється, при збільшенні від 3-х до 100 крат.

Рентгенографія дозволяє виявити первісний авторський живопис, шари пізніших нашарувань, форму і розмір паволоки, а також приховані конструктивні особливості основи. Окрім цього дає змогу отримати детальні знімки, що фіксують технологічні особливості твору та стан його збереженості. Рентгенологічні знімки досліджуваних ікон переважно були отримані за допомогою рентгенівського апарата ЕДР-750; використовувалася плівка КОДАК; струм 50 мА; напруга в трубці становила 48 кВ; час витримки знімка – 0,34 с.

Дослідження в ультрафіолетовому світлі є простим і ефективним методом аналізу творів мистецтва, заснованим на явищі люмінесценції. Органічні та неорганічні речовини, зокрема пігменти та лаки, світяться під УФ-променями залежно від свого складу, що дозволяє розрізнити ділянки живопису, невидимі у звичайному світлі. Метод особливо ефективний для визначення стану лакового покриття, його віку та змін, спричинених реставрацією. Реставраційні втручання в УФ-світлі проявляються як темні плями, а давні записи – за відмінним від оригіналу кольором люмінесценції.

Дослідження ікон в УФ діапазоні довжин хвиль проводилось з використанням лампи ПРК-7М, освітлювача ОТ зі світлофільтрами ОФ-8, ЖС-3 і УФС-6.

Дослідження в інфрачервоному світлі ґрунтується на здатності матеріалів пропускати, поглинати чи відбивати ІЧ-промені, що дозволяє розрізняти ділянки живопису за складом, навіть якщо вони мають однаковий колір. Метод ефективний для виявлення поновлень, реставраційних тонувань та ділянок, прихованих під забрудненнями чи старим лаком. ІЧ-промені можуть проникати через верхні шари фарби, фіксуючи авторський малюнок, композиційні зміни, написи та підписи, які не видно у звичайному світлі. Це дає можливість досліджувати приховані елементи та технологічні особливості живопису. При аналітичній роботі в інфрачервоній області використовували зону ближніх інфрачервоних променів (приблизно 700 нМ) за допомогою електронно-оптичного перетворювача.

Для проведення рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА) був використаний спектрометр енергійний рентгенівського випромінювання СЕР-01 (ElvaX Pro) зав. № Е128, що дозволило визначити елементний склад пігментів, ґрунту та покривного шару ікон. Завдяки можливості безконтактного дослідження цей метод виявився ефективним для аналізу неорганічних сполук, зокрема важких металів у складі фарб, а також стабільності ґрунтових матеріалів. Прилад забезпечив високу точність вимірювань і дозволив отримати дані про точний склад матеріалів.

Для проведення дослідження за допомогою інфрачервоної (ІЧ) спектроскопії був використаний ІЧ-Фур'є спектрометр «Nicolet - 380» з кристалом ZnSe (свідоцтво про державну метрологічну атестацію № 84025), що дозволило визначити молекулярний склад органічних сполук у фарбовому та встановити складники та компоненти лакового покриття, що сприяло встановленню технологічних особливостей виконання ікон та рівня їхньої збереженості.

Таким чином, об'єктивні методи дослідження є незамінним інструментом у вивченні творів мистецтва, оскільки дозволяють детально аналізувати розподіл та склад матеріалів, визначати технологічні особливості створення твору, а також виявляти сліди втручань і процесів старіння та руйнування. Це особливо важливо для атрибуції творів, оцінки їхньої автентичності, встановлення авторських змін і вибору оптимальних реставраційних методик.

Отже, аналіз історіографії засвідчує, що іконопис Стародубщини досліджувався переважно в історико-культурному та мистецтвознавчому контексті, тоді як техніко-технологічні аспекти залишаються малодослідженими. Певна кількість публікацій присвячена класифікації та стилістичному аналізу іконописних осередків, проте комплексних праць, які б всебічно висвітлювали технологію створення ікон та методи їх реставрації, поки що недостатньо. Попри певні напрацювання в сфері теорії реставрації, специфіка збереження іконописної спадщини Стародубського регіону залишається фрагментарно розглянутою. Відсутність систематизованих досліджень, що поєднують історико-мистецтвознавчий та реставраційний аналіз, визначає актуальність подальшого вивчення цього питання.

1.3. Термінологія дослідження

Термінологічний апарат дослідження сформований відповідно до специфіки об'єкта вивчення та спрямований на його комплексний аналіз, що забезпечує достовірну ідентифікацію предмета дослідження та його наукову інтерпретацію.

Дослідження особливостей техніки, технології та реставрації іконопису Стародуб'я потребує чіткого визначення ключових термінів, які використовуються в роботі. Особливу увагу слід приділити терміну «*художня культура*», оскільки його інтерпретація може викликати неоднозначність у межах мистецтвознавчого дискурсу.

У даному дослідженні термін «художня культура» використовується у вузькому мистецтвознавчому значенні як сукупність художніх практик, стилістичних напрямів, технологій і методів створення та збереження творів мистецтва. Він не має на меті охоплювати ширший культурологічний дискурс, а застосовується виключно для аналізу образотворчого мистецтва, зокрема іконопису Стародуб'я. Термін «художня культура» активно використовується в професійній мистецтвознавчій та реставраційній практиці, а також у сфері судової та митної експертизи під час наукової атрибуції творів мистецтва, визначення їхньої мистецької та історико-культурної цінності. Зокрема, цей термін міститься в нормативних документах, що регулюють збереження та експертизу художньої спадщини, у сфері музейної справи, мистецтвознавчої експертизи, а також у нормативній термінології міжнародних конвенцій щодо збереження культурних цінностей.

У подальшому в межах дослідження термін «художня культура» вживатиметься саме у значенні образотворчого мистецтва, малярства, техніко-технологічних процесів створення та реставрації іконописних творів, що відповідає науково-мистецтвознавчому підходу, закладеному в даній роботі.

Дослідження техніко-технологічних особливостей ікон Стародубщини вимагає використання певних специфічних термінів для розкриття теми. Насамперед пояснення потребують поняття, які пов'язані із старообрядницькою традицією, такі як «старообрядець» та «старообрядництво», «старовір», «розкольник». Термін *старообрядництво* застосовується на позначення релігійного руху, який виник у другій половині XVII ст. внаслідок протесту проти церковних реформ, запроваджених московським патріархом Никоном (1653-1654 рр.). Есхатологічні вірування старообрядців були глибоко вкорінені в їхнє світосприйняття, через цю призму ними також сприймалися і історичні події.

Соціально-політичні зміни, перетворення церкви на одну із державних інституцій сприймалися старообрядцями як загроза для світу. Реформація, спрямована на уніфікацію обрядової практики з грецькими зразками вважалася відступом від істинної віри. Звідси витікає поняття «*старовір*», яке також застосовувалося для позначення цієї релігійної течії, так як однією з причин протистояння було несприйняття запроваджених змін та дотримання обрядів і традицій дореформаційного часу. Термін «розкольник» мав негативне забарвлення та підкреслював розрив з нововведеною церковною традицією, застосовувався владою для дискредитації старовірів та як засіб ідеологічної боротьби проти опозиції, що підривала єдність держави.

Окрім суто релігійних питань старообрядці виступали з суспільно-політичними протестами проти державної влади. Однак внаслідок внутрішніх суперечок та розходження поглядів на священницькі чини та есхатологічні міркування, старообрядництво поділилося на дві основні групи: *Попівці* (*Біглопопівці*) та *Безпопівці*.

Попівці або *Біглопопівці* отримали таку назву внаслідок того, що ці старообрядницькі громади приймали осіб духовенства, які були змушені тікати від московської влади. Попівці вважали, що проведення таїнств та обрядів має обов'язково здійснюватися священнослужителем. Вони зберігали церковну структурну організацію, наявність храмів, іконостасів, проводили богослужіння за дореформною традицією.

Безпопівці вважали, що реформи Нікона змусили православну церкву позбутися істинної віри, а тому, справжня священна ієрархія втрачена. Вони відмовилися від священнослужителів, з таїнств визнавали лише Хрещення та сповідь, які могли проводити миряни. Особлива увага приділялась спільним молитва, які проводилися під керівництвом «наставників», що вибирались з числа мирян.

Використання термінів «*Стародубицина*» та «*Ветка*».

У статті В. Мордвінцева «Поява та поширення старообрядництва в Україні» (1999) зазначено, що українські землі стали одним з основних напрямків для розселення старообрядців [80]. У щомісячнику київської духовної академії (1860) протоіреєм І. Алексєєвим вказано, що одні з перших таємних поселень старообрядців в Україні з'явилися вже у 1667р. на території Стародубського полку [29]. В. Мордвінцев ставить під сумнів дату появи перших поселень, аргументуючи це посиланням на дослідження М. Лілеєва [49]. М. Лілеєв датував появу старообрядницьких поселень на Стародубщині 70-ми рр. XVII ст. [49], Це підтверджує «Літопис самовидця» (1776 р.), який повідомляє про переселення на територію України, зокрема на Сіверщину ченців та попів, які не хотіли приймати нові обряди, а слідували старим, за що були засуджені московською владою [64].

Стародубщина є північним регіоном етнічної території України з історичним центром у місті Стародуб (сучасна Брянська обл., РФ). Термін Стародубщина також використовується для позначення старообрядницького іконописного центру.

За даними, наведеними у статті В. Мордвінцева, царівна Софія видала указ, адресований стародубському полковнику С.І. Самойловичу, про переслідування та повернення переселенців [80]. Оригінальний текст указу не було виявлено, але про ці події також згадував Філарет Гумілевський у праці «Исторические сведения о раскольниках Черниговской епархии» [29; 30]. Підтвердження цьому також було виявлено М. Лілеєвим у листі С.І. Самойловича до свого батька гетьмана, датованим 2 вересня 1684 р. [66]. В якому йдеться про переселення старовірців на території Речі Посполитої, а саме на Хлетчину (землі мозирського воєводи пана Хлецького) (зараз територія Білорусі), що знаходилася на кордоні із Стародубщиною. З часом ці поселення отримали спільну назву - Ветка [80]. Ветка – місто на річці Сож, знаходиться недалеко від Гомеля, засноване переселенцями старовірцями

[161]. На цих теренах у XVIII ст. було сформовано Ветківський іконописний осередок [158].

Наступний ряд термінів пов'язаний з матеріалами та техніко-технологічними аспектами створення ікон.

Гравюра – зображення створене шляхом друкування відбитка з малюнка, вирізьбленого або витравленого на спеціально підготовленій дошці або пластинці.

Терміни, що характеризують матеріали, інструменти та прийоми роботи з левкасом:

Левкас – ґрунт, який використовується в іконописі для підготовки поверхні на дерев'яній основі. Левкас виготовляється шляхом змішування дрібнодисперсної крейди або гіпсу у суміші з тваринним або риб'ячим клеєм.

Ґрунт в живописі – це проміжний шар, який носить на основу, таку як полотно, дерево, метал, перед початком живопису. Ґрунт надає поверхні гладкості, покращує адгезію між фарбою та основою, і запобігає її розтріскуванню. Ґрунти можуть бути різними за складом і властивостями, такі як клеє-крейдяних, емульсійних, олійних та ін. [139].

У своїй роботі В. Шуліка звернув увагу на неточність у вживанні термінів, що стосуються різних технік нанесення декоративних елементів на левкас. Виділяються такі основні техніки: карбування, гравіювання, різьблення, тиснення в левкасі, а також ліплений (або наливний) рельєф [150; 108]

Карбування – техніка декорування поверхонь суть якої полягає у створенні рельєфного малюнка на золоченій основі за допомогою спеціальних інструментів – карбівка або чекан шляхом вдавлювання. За допомогою цього інструменту майстри отримали широкий спектр фактур, від дрібних точок до складних геометричних візерунків.

Гравіювання – техніка створення рельєфного зображення шляхом видалення частини матеріалу у вигляді лінійного рельєфу.

Цирування – це техніка зішкрібання фарби затупленою голкою або цировкою створюючи тонкі й чіткі лінії орнаменту на позолоченій поверхні левкасу, надаючи іконі вишуканості та детальності.

Різьблення – це техніка, яка дозволяє створювати об'ємні зображення на різних левкасах, за допомогою спеціальних інструментів як різці та стамески.

Тиснення в левкасі – це техніка декоративного оформлення, за допомогою матриці з рельєфним малюнком на свіжому левкасному шарі створюється рельєфне зображення, що характеризується точним повторенням елементів орнаменту та чіткими краями відбитків.

Ліплений рельєф – це техніка, яка полягає у створенні об'ємного зображення шляхом поступового нарощування шарів левкасної маси на основі. Після формування рельєфу його поверхня обробляється для досягнення бажаної фактури та гладкості.

Паволока – тонкий папір або спеціальна тканина, зазвичай бавовняна або льняна, яку приклеювали на дошку для кращої адгезії між дерев'яною основою та левкасом.

Граф'я – техніка продряпування тонких ліній гострим інструментом для позначення контурів малюнка. Ці лінії слугували орієнтиром для подальшої роботи нанесення золочення. Спочатку графічні лінії відзначали межі золочення, обриси фігур, німбів і архітектурних елементів, а з XV-XVI століть техніка застосовувалася для опрацювання практично всієї поверхні ікони.

Терміни, пов'язані з виконанням золочення:

Полімент – це тонкий шар клейкої суміші, виготовленої з дрібнодисперсної глини [78] та тваринного клею, який наносять на поверхню ґрунту для золочення та подальшого процесу полірування. Зазвичай має червонувато-коричневий відтінок, який може впливати на кінцевий колір позолоти.

Сухозлітка або сусальне золото, срібло – тонкі листи металів, які використовують для створення декоративних покриттів на різних поверхнях творів.

Чинене золото/срібло – суміш перетертого порошку золота або срібла з додаванням в'язива.

Двійник – це металевий лист, що має двошарову структуру: нижній шар з більш доступного металу (срібла) і верхній декоративний шар із золота.

Асист – клей який використовується іконописцями для прикріплення тонких аркушів золота та срібла до поверхні ікони в якості декоративного оздоблення. Некоректно застосовується для опису золотих і срібних елементів, які зображують на іконах у вигляді променів і відблисків на одязі та волоссі святих.

Інокопь — це графічний елемент, виконаний із листочків сусального золота чи срібла, приклеєних асистом, що слугує для створення світлових відблисків і підкреслення рельєфу зображення на іконі.

Лаки – це суміші смол і розчинників, які після висихання утворюють тверду плівку, що захищає фарбовий шар від пилу, вологи та інших зовнішніх впливів.

Кольорові лаки використовуються для лесування фарбового шару і золочення. Лаки виготовленні на основі природних смол, олій та клеїв з додаванням пігментів, які мали прозоре та напівпрозоре покриття.

Оліфа – це рідини, яка є продуктом термічної або хімічної переробки рослинних олій, з домішкою сикативів та інших речовин. Вона використовується в живописі, для виготовлення олійних фарб, а також для створення захисного шару на поверхні ікони.

Шелак – природна смола з додаванням розчинника що використовується для створення захисного шару під час золочення або покривання фарбового шару.

Терміни, що пов'язані з написанням ікони:

Темпера – фарби, виготовлені шляхом перетирання сухих мінеральних пігментів або синтетичних аналогів зі сполучною речовиною емульсією, яка готується на основі жовтка (або курячого яйця) [107].

В'язиво – це сполучна речовина, що використовується в іконописі для зв'язування пігментів. Воно забезпечує необхідну консистенцію фарби та її адгезію до основи [129].

Підмальовок – це технічний прийом в живописі, який передбачає нанесення підготовчого шару фарби на підготовлену дошку з метою створення первинної композиції та визначення колористичного рішення майбутньої ікони.

Лесування – метод створення складних колірних відносин у живописі шляхом накладення тонких, напівпрозорих шарів фарби, що дає змогу створити ефект глибини та об'ємності, а також пом'якшити різкі колірні переходи. У яскравій темпері лесування часто називають приплеском або притинкою. Це пов'язано з тим, що фарбу наносять тонким шаром, ніби приплескуючи або притираючи її до поверхні.

Личне письмо – процес детального малювання облич і відкритих ділянок тіла на іконі.

Інкарнат та карнація – це живописні методи, що передбачають багат шарове нанесення фарб для досягнення реалістичного зображення шкіри людини [134].

Санкір – це темний підмальовок, зазвичай оливкового або коричневого кольору, який слугує основою для наступних світлих шарів при зображенні обличчя, рук та інших відкритих частин тіла Святих [40].

Плаві – це техніка іконопису, що передбачає нанесення рідкої фарби на поверхню левкасу, для розкриття основних кольорів. Для створення глибини та об'єму зображення в личному письмі ікони використовується кілька шарів плави, що послідовно наносяться, кожен з яких уточнює і поглиблює колір і тон.

Опис – процес створення чітких ліній і тіней за допомогою темної фарби підкреслюються контури обличчя, очі, брови, губи та інші деталі, утворюючи об'єм і виразність [41].

Художній прийом, званий «*движки*» або «*оживки*», полягає в нанесенні тонких білих мазків поверх основного шару фарби [43]. Цей прийом використовується для того, щоб створити ефект світла і тіні, підкреслити опуклі частини обличчя і тіла та надати об'ємності.

Опуш – це декоративний елемент ікони, що являє собою одну або декілька вузьких смуг яскравої фарби, які відокремлюють зображення від фону і створює ефект обрамлення.

Терміни, що пов'язані з дерев'яною основою:

Іконна дошка – дерев'яна заготовка, що слугує основою для написання ікони.

Іконний щит – конструкція з декількох дерев'яних дощок, склеєних між собою, що утворює основу для ікони більших розмірів.

Шпуги – дерев'яний елемент ікони, який кріплять до тильної або торцевої сторони іконної дошки, а також вбивають в спеціальні вирізні пази. Вони запобігають деформації та служать для зміцнення іконної основи. Залежно від призначення, ці елементи мали різноманітні конструкції та способи кріплення: односторонні, зустрічні, скрізні, накладні, врзні, торцеві.

Ластівчин хвіст – це дерев'яна деталь, що має форму бантика і врзаються у поверхню двох з'єднаних дощок, запобігаючи розходження та короблення дощок.

Реставраційна термінологія:

Консервація розглядається як синонім до слова «*реставрація*». Поняття «*реставрація*» вживається на теренах України, а вживання слова «*консервація*» більш притаманне англomовним країнам. Консервація або реставрація (від лат. *conservatio* збереження) – це сукупність заходів, спрямовані на збереження автентичності твору та запобігання подальших

процесів руйнування, пошкодженого часом або зовнішніми впливами. Передбачає дослідження, введення документації, обробку творів та превентивний догляд [128].

Автентичність – це сукупність особливостей пам'ятки, які дозволяють однозначно ідентифікувати її. Автентичність – це той орієнтир, яким керуються реставратори, щоб відновити пам'ятку. Це означає, що всі зміни, які вносяться в предмет, повинні бути обґрунтованими і спрямованими на збереження його історичної та художньої цінності [128].

Короблення – це процес, під час якого дошки, втрачаючи вологу, змінюють свою форму, що може призвести до появи вигинів, жолоблення або інших деформацій.

Розшарування – процес, що призводить до руйнування пам'ятки, під час якого різні шари твору втрачають зв'язок між собою [33].

Розкладання – руйнівний процес, що відбувається в лаковому шарі або фарби, який призводить до втрати їхньої структури та зміни зовнішнього вигляду.

Розкриття – це процес очищення від різних шарів бруду, потоншення потемнілої захисної плівки та видалення пізніх неавторських записів, які приховують первісний вигляд твору. Цей процес включає в себе використання хімічних розчинників та застосування механічного способу.

Запис (поновлення) – це реставраційний захід, який передбачає заповнення втрачених ділянок живопису новою фарбою. Часто цей процес супроводжувався частковим або повним перекриттям авторського живопису [34; 48].

Розшарування – це реставраційний метод, який використовується для відокремлення пізніших шарів фарби від первинного живопису [35; 36; 37].

Регенерація – процес реверсування деструктивних змін у лаковому покритті або фарбовому шарі, спрямований на відновлення їхніх оптичних властивостей.

Реконструкція – це процес відтворення первісного вигляду об'єкта культурної спадщини на основі наявних фото, даних, історичних документів та інших джерел інформації [77]. У реставрації застосовують два види реконструкції: реальну, що передбачає фізичні зміни в самій пам'ятці, та умовну, яка полягає у створенні віртуальних моделей пам'ятки (креслення, схеми, макети тощо).

Поняття «*колерит*» передбачає відновлення кольорової гамми під час реставрації живопису, вимагає точного підбору кольору та відтінків для збереження цілісності твору [69].

Адгезія – процес з'єднання між шарами твору живопису, що забезпечує надійне з'єднання реставраційних матеріалів [47].

Адгезив – це матеріали, які використовують в реставрації живопису для з'єднання пошкоджених шарів твору. Вибір адгезиву залежить від типу пошкодження, матеріалів пам'ятки і необхідного ступеня міцності з'єднання. В реставрації використовують як натуральні адгезиви (желатин, казеїн, тваринні клеї), так і синтетичні.

Консолідант – це матеріал (адгезив), що застосовується в реставрації для зміцнення пошкоджених шарів матеріалу, таких як фарба, дерево, ґрунт тощо. Основна функція консоліданта підвищити міцність і стабілізувати матеріал, запобігти подальшим втратам і деформаціям.

Консолідація – це процес обробки консолідантом для зміцнення та стабілізації пам'ятки під час проведення реставраційних заходів [46].

Фактура – це характеристика поверхні, що визначає текстуру матеріалу. Використовується термін для опису певних шарів твору під час заповнення реставраційної документації.

Кракелюр – це різновид деформації фарбового і лакового шару живопису, левкасу (ґрунту), що характеризується появою тріщин різної глибини й різновидом малюнка, викликаним різними фізико-хімічними процесами.

Висновки до Розділу 1

Історіографія Стародубського іконопису охоплює майже три століття й представлена широким колом джерел, що дозволяють реконструювати художній процес регіону. Проте, наукове дослідження цього явища зазнавало значних концептуальних змін залежно від періоду та методологічних підходів.

У XIX – на початку XX століття увага дослідників зосереджувалася переважно на історико-культурному контексті формування старообрядницьких осередків у Стародуб'ї, їхніх зв'язках із церковними реформами в Московії та міграційними процесами (Ф. Буслаєв, І. Алексєєв, Д. Ровінський, М. Лілєєв). Дослідники в цей період розглядали Стародубський регіон як один із центрів старообрядницької культури, проте іконописні майстерні залишалися на периферії їхньої уваги.

У другій половині XX століття радянські науковці (Г. Нечаєва, Р. Перекрестов, М. Чернов) продовжили вивчення Стародубської школи в контексті розвитку іконописних традицій Російської імперії, не приділяючи достатньої уваги її взаємодії з українським художнім середовищем. У мистецтвознавчих працях цього періоду сформувалася традиція узагальненого терміна «ветківська ікона», що сприяло ототожненню всіх пам'яток Стародубщини з білоруським та російським старообрядницьким мистецтвом, нехтуючи локальними особливостями.

Сучасні дослідники почали розширювати джерельну базу, залучаючи архівні документи та мемуарну літературу, що дозволило ідентифікувати імена місцевих майстрів, географію іконописних осередків, технологічні особливості творів. Попри це, проблема атрибуції ікон Стародубського осередку залишається дискусійною через відсутність комплексного аналізу стилістичних, іконографічних та техніко-технологічних характеристик регіонального іконопису

На сьогодні немає систематизованого дослідження, яке б визначало етнічну ідентичність та художні особливості Стародубського іконопису, його відмінності від Ветківської традиції, а також вплив українського народного мистецтва на формування локальної стилістики. Залишаються невивченими методики створення ікон, особливості їхнього матеріалознавчого складу, а також принципи реставрації пам'яток.

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІ ТА ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОПISY СТАРОДУБЩИНИДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII–XIX СТ.

2.1. Іконографічна та сюжетна будова творів іконопису

2.1.1. Іконографічна та сюжетна будова творів старообрядницького професійного іконопису Стародуб'я

Іконографічна та сюжетна будова творів іконопису Стародубщини є відображенням багатовікової традиції іконопису, яка поєднувала місцеві особливості із впливами інших художніх центрів. Ікони цього регіону, створені переважно у XVII–XIX століттях, характеризуються унікальними рисами, що пов'язані як з духовними, так і з художніми традиціями.

Загальними передумовами формування художнього стилю Стародубщини стала реформа богослужбових книг і обрядової практики, проведена патріархом Никоном у 1650-х роках. Вона розколола суспільство на прихильників і противників змін. Виправлення були затверджені на соборі в Москві 1667 року, який засудив незгодних з реформами і оголосив їх «розкольниками», закликавши до їхнього переслідування. Через жорсткі репресії старовіри змушені були тікати на околиці країни або за її межі, щоб зберегти своє життя, віру, святі книги та ікони. Вже в другій половині XVII століття старовіри, переважно з північно-західних регіонів Московського Царства, почали переселятися на захід, на території Війська Запорізького та до Речі Посполитої.

Таким чином факторами становлення унікального художнього стилю Стародубщини можна назвати відособленість та міграцію населення Московського царства при збереженні мови, звичаїв, статутної віри, книжності. Складання стилю відносилось до часу роботи кількох поколінь перших переселенців. Окрім цього, формування кордонів мистецької течії супроводжувалися посиленням інтересу до ідей західноєвропейського вільнодумства французьких мислителів і проникненням у православну

культуру принципів віротерпимості, хоча декларативно старообрядництво не прийняло європейських впливів, що спотворили традиційні риси [14].

Стародубська іконописна школа сформувала своєрідний еклектичний стиль як результат поєднання багатьох чинників. Перший чинник – середньовічна "дониканіанська" православна культура, яка була основою старообрядництва [13; 14] і відображала художні традиції раннього християнства до реформ патріарха Никона у XVII столітті. Ця культура характеризується суворим дотриманням канонів православної традиції, аскетизмом, та збереженням старих богослужбових практик.

Другим чинником стало взаємопроникнення прийшлої культури московитів старовірів із культурою корінного населення що складалось з українців Стародубщини, а також із сусідньою культурою білорусів, що жили на заході од неї. З одного боку, це було наслідком давніх та стабільних контактів між старообрядцями різних регіонів; з іншого у XVIII ст. почалось переселення «польських» та «чернігівських розкольників» на степні території Північного та Північно-Західного Причорномор'я. Безпосереднє запозичення досвіду сприяли і нерідкі приїзди на Стародубщину майстрів з Чернігівщини, що займались як раз розповсюдженням готової продукції, так й виконанням заказів місцевих громад [44; 92]. В іконописі Стародубщини це відбилось в загальному яскравому та святковому колориті, а також багатством квітів, букетів, гірлянд та іншої орнаментики як на самих іконах, так й на шитих окладах, кіотах і рамах, властивих у першу чергу для східноукраїнської народної ікони [21, с. 70; 14; 42]. Зміна колориту обумовлено не тільки впливом місцевих іконописців, але і доступністю конкретних пігментів у даному регіоні.

Третій чинник – сильний вплив «фрязького», європеїзованого іконопису Оружейної палати та міст Поволжя другої половини XVII-початку XVIII ст. [13]. Звідти у живопис старообрядців прийшли барочні риси: пряма перспектива, більш реалістичний пейзаж, ордерна архітектура, окремі засоби

світлотіньового моделювання – так зване «золотопробільне письмо» (греко-православна традиція), а також використання таких художніх прийомів, як кольорові лаки, чорновий розпис, «ліновка/цировка» (техніка нанесення рисунку матовим золотом на лощену позолочену поверхню) і «проскрібка» по золоту [13].

Для Стародубської школи іконопису були характерні складні багаточастинні композиції, поєднання різних іконографічних типів, включення побутових деталей та елементів інтер'єру. Ікони створювалися згідно з усталеними іконографічними канонами. Водночас для Стародубщини було притаманне впровадження нових іконографій, таких як «Микола Відворотний» (іл. 4, 5), «Спас Нерукотворний із клеймами в медальйонах історії Авгаря» (іл. 6, 7, 8), «Триипостасне Божество» (іл. 9). Також відроджувалися давні й забуті іконографії, наприклад, «Богоматір Огневидна» (іл. 10, 11, 12).

«Микола Відворотний» є прикладом творчого підходу старообрядницьких іконописців до зображення Святого Миколая Чудотворця. Поряд із традиційними образами, такими як «Святий Микола Можайський» (іл. 13, 14) або «Святий Микола Зарайський», у старообрядницькому середовищі поширюється нова іконографія — «Святий Микола Відворотний», покликаний «відвертати всі біди та нещастя».

Особливістю цього образу є його погрудне зображення на відміну від звичного поясного. Погляд святителя спрямований убік, його проникливий погляд ніби «пронизує» простір, символічно відвертаючи небезпеки від того, хто звертається до нього з молитвою. Права рука святителя складена у благословляючий жест із двоперстним знаменням, а в лівій руці він тримає закрите Євангеліє.

Фелонь Миколая у цій іконографії не традиційно хрестовидна, а прикрашена орнаментом. На рівні плечей у медальйонах зображені Ісус Христос і Богородиця, які передають святителю знаки архієрейської гідності.

Вийнятковим шануванням у старообрядницькому середовищі користувався образ Спаса Нерукотворного (іл. 6, 7, 8), який вважався символом православної віри. Зображення Спаса Нерукотворного на Стародубщині представлено в особливому іконографічному варіанті, що відрізняється від традиційного. Як і в класичному каноні, лик Христа зображений на убрусі, який підтримують ангели. Однак фон ікони насичений декоративними елементами — він прикрашений орнаментами, що нагадують букети квітів, чого немає в традиційному виконанні.

Головною особливістю цього варіанту є наявність у нижній частині трьох медальйонів із сюжетами, що ілюструють історію Авгаря, — елемента, рідкісного для канонічного зображення Спаса Нерукотворного. Медальйони слугують додатковою наративною складовою, розповідаючи про події, пов'язані зі створенням ікони та чудесами, що приписуються цьому образу.

На нижньому полі ікони також з'явився напис: «БОЖИЕ ВИДЕНИЕ БОЖЕСТВЕННОЕ ЧУДО». Такий підпис був поширеним у старообрядницькій традиції іконопису Стародубщини та Ветки, що ще більше підкреслює її зв'язок із релігійною свідомістю цього середовища.

На додачу до власних сюжетів, старообрядці Стародубщини відродили давню іконографію Богоматері Огневидної. Точних відомостей про її походження немає. На іконі зображено лише один лик Богородиці, що є характерною особливістю цього образу. Богородиця представлена без Немовляти Христа, що відповідає так званому «портретному типу іконографії Богородиці». Лик та мафорій Богородиці мають вогняний відтінок, що наділяє образ особливою символічністю. Червоний колір у цьому контексті уособлює нове життя та духовне відродження. Зображення Богородиці Огневидної трапляються на трьох- і чотирьохчастинних іконах.

Окрім вищезазначених іконографічних типів, було дуже розповсюджене зображення Христа. Іконографія Спасителя представлена такими іконами:

«Господь Вседержитель», «Христос на троні», «Спас в силах», «Христос Еммануїл».

Більш варіативно представлена іконографія Богоматері в стародубському іконописі. Аналіз досліджених ікон дозволяє стверджувати, що найпопулярнішими Богородичними іконографічними типами були зображення образів: Богоматері Володимирської, Казанської, Тихвинської, Корсунської, Феодоровської, Овсепетії (О, Всепетая мати), Страсної, Троєручної, Непалимої Купини, Всіх скорботних радість, Утолення болю, Ржевської, Одигітрії, Богоматері Блаженного чрева, Богоматері Дніпровської, Богоматері Знамення, Богоматері Живоносного джерела, Богоматері Взіскання погибших [57].

Дуже різноманітно представлені ікони страстного циклу, а також ікони свят: «Різдво Христове», «Трійця», «Успіння Богородиці», «Воздвиження Хреста Господнього», «Святе Богоявлення», «Введення в храм Пресвятої Богородиці», «Собор Архистратига Михаїла», «Свято Різдва Іоанна Хрестителя». Характерне зображення ікони «Воскресіння Христове», яке виконувалося тільки в традиційному варіанті «Воскресіння Христове – Сходження в ад» [57].

2.1.2. Іконографічна та сюжетна будова творів народного іконопису Стародубщини

На відміну від професійних іконописних центрів, народні малярські осередки Стародубщини демонстрували значну свободу у створенні ікон, що виражалося у меншому дотриманні канонів і значно більшому просторові для творчого самовираження. Народні майстри не обмежували себе суворими рамками традиційної православної іконографії, натомість адаптували свої роботи до місцевих потреб і вподобань. Цей підхід дозволяв їм створювати образи, які були близькими та зрозумілими місцевому населенню, водночас надаючи творам індивідуальності.

Важливим аспектом народного іконопису Стародубщини було швидке засвоєння західних впливів. Народні майстри часто запозичували сюжети та іконографічні типи з європейських зразків живопису [54]. Друковані гравюри, створені в Західній Європі, слугували важливим джерелом для формування композицій, які адаптувалися до місцевих традицій [67]. Така практика була поширеною не лише у Стародубщині, а й на всій території України того часу. Це підтверджує діяльність художників василіанських монастирів, які, як зазначає М. Левицька, часто використовували західноєвропейські гравюри та друковані видання як взірці для своїх творів, формуючи нову художню традицію [61, с. 238].

Для XIX ст. характерним стало виникнення та поширення в народному ікономалярстві Стародубщини та Чернігівщини нових сюжетів, які не відповідали традиційним канонам православної іконографії. Одним із таких прикладів є ікона «Господь Саваоф» (іл. 15-18). Цей образ відображає уявлення про Бога Отця, що було досить рідкісним у традиційному православному мистецтві. Ікона «Господь Саваоф» зазвичай зображала Бога Отця у вигляді старця з бородою, оточеного небесними сферами та ангельськими чинами. Такий образ, формувався під впливом західноєвропейських традицій, де подібні сюжети були поширеними у католицькому мистецтві.

Так само у XVII-XIX ст. значної популярності у народних майстрів Стародуб'я набувають символіко-алегоричні сюжети, властиві для стилю бароко – це «Ісус Христос Недремне Око» (іл. 19), «Ісус Христос Виноградна Лоза» (іл. 20). Особливої поширеності набули такі сюжети, як «Ісус Христос у терновому вінку» (іл. 21), «Ессе Номо» (Це людина) (іл. 22) та сцени страстного циклу, виконані у стилі, характерному для католицького мистецтва.

Стилістично народний іконопис Стародубщини активно використовував елементи бароко і рококо. Вишукані декоративні мотиви,

складні орнаменти, асиметричні композиції та яскравий колорит відображали вплив цих стилів, що надавали іконам святковості та піднесеного характеру. Водночас ці елементи органічно поєднувалися із традиційними православними сюжетами, створюючи унікальний синтез, який вирізняв народний іконопис Стародубщини серед інших регіонів.

Серед іконографічних типів, представлених у досліджених колекціях, виявлено 44 варіанти. Найбільш поширеними стали зображення Богородиці, Ісуса Христа, святого Миколая (іл. 23, 24), архістратиґа Михаїла (іл. 25, 26), святого Юрія Змієборця (іл. 27, 28), святого Пантелеймона (іл. 29), святих Флора і Лавра (іл. 30), пророка Іллі (іл. 31, 32), святого Власія (іл. 33), святого Йоана Воїна (іл. 34), преподобного Силіана (іл. 35), святих Варвари (іл. 36), Параскеви (іл. 37), Харлампія та інших. Переважали однофігурні композиції, іноді зустрічалися дво- чи трифігурні сюжети. Значно рідше представлені багатофігурні євангельські сцени.

Композиції, що вимагали ґрунтовного знання біблійних текстів, церковної історії чи житій святих, у зібраних матеріалах не зафіксовано. Розповсюдженість певних іконографічних сюжетів і типів безпосередньо залежала від релігійних переконань громади, особливостей побуту, а також історичних і культурних традицій конкретного регіону. Особливу роль відігравали місцеві святині, зокрема шанування мощей і чудотворних ікон.

Найчисленнішу групу ікон становлять зображення Богородиці, що репрезентують значний спектр її шанованих образів. До них належать списки, відомі на Чернігівщині: «Богородиця Дігтярівська» (іл. 38), «Богородиця Любецька» (іл. 39), «Богородиця Ладинська» (іл. 40), «Богородиця Білоберезька», «Богородиця Охтирська» (іл. 41, 42), а також «Богородиця Печерська», «Богородиця Почаївська» (іл. 43), «Богородиця Ченстоховська» (іл. 44). Крім того, серед представлених ікон зустрічаються списки «Богородиця Тихвінська» (іл. 45), «Богородиця Казанська» (іл. 46, 47), «Богородиця Єрусалимська» (іл. 48), «Богородиця Курська» (іл. 49).

У досліджуваних іконах представлено різноманітні богородичні типи, зокрема найпоширеніший тип — Одигітрія. Значну популярність набули іконографічні образи «Покрова Богородиці» (іл. 50, 51) та «Коронування Пресвятої Діви Марії» (іл. 52). Розвиток і поширення культу Богородиці в Україні у XVI–XVIII ст., що тривало й у XIX ст., відбувалося під впливом розквіту маріїнського культу в Західній Європі, який передавався через польське посередництво [6; 84, с. 16].

У процесі вивчення іконографічних типів Богородичних ікон досліджуваних колекцій отримані дані, представлені в таблиці 1.

Народні іконописці нерідко адаптували чи комбінували різні сюжети. Яскравим прикладом є ікона «Покрова Богородиці» зі с. Юрківці Чернігівської області. У центрі композиції зображена Богородиця, яка покриває своїм плащем людей, захищаючи їх. Ця композиція має спільні риси із західноєвропейським типом «Мадонни делла Мізерекордія» (іл. 54) та північноросійським іконографічним каноном. Богородиця, крім плаща, тримає в руках омофор, стоїть на хмарі, а по боках від неї зображені ієрархи, імператор та імператриця (іл. 55).

Через складність багатофігурної композиції народні майстри часто спрощували її структуру. На іконах «Покрова Богородиці» верхню частину займала Богородиця з омофором, а в нижній розміщували найшанованіших святих, таких як св. Миколай, св. Варвара чи св. Силіан (іл. 56). На одній із ікон зі збірки Ярослава Були поруч зі св. Миколаєм зображено святителя Феодосія Углицького, архієпископа Чернігова XVII ст., канонізованого 1896 року, який вважався покровителем стародавнього Чернігова (іл. 57).

Чималу частину фондів складають ікони із зображеннями Ісуса Христа, Бога Саваофа, Святого Миколая, Феодосія Углицького, та інших шанованих святих. Окрім цього поширені твори присвячені дванадцятим святам. Результати дослідження іконографічних сюжетів збірок наведені у таблиці №2.

2.2. Регіональні технологічні відмінності іконопису

Матеріали та конструкція основи

Ікона, як твір мистецтва, має складні техніко-технологічні особливості, що визначає її матеріальну структуру. У технологічному аспекті вона є тривимірним багат шаровим об'єктом, шари якого можуть бути як однорідними (основа, проклейка, покривний шар), так і гетерогенними за складом (грунт, фарбовий шар). Структура ікони відповідає загальним принципам побудови станкових живописних творів і включає послідовно розташовані елементи: основу, проклейку, грунт, фарбовий шар та покривний шар.

Першим шаром є основа. Її головна функція – утримання на своїй поверхні наступних шарів, зокрема, найважливішого – фарбового. Матеріалом для неї можуть слугувати дерев'яні дошки, полотно, металеві пластини, скло тощо. Основа (твору живопису) – нижній шар пам'ятки (з дерева, полотна, металу та ін.), що несе на собі послідовно накладені всі інші шари – проклейки, ґрунту, фарби, покриття [126, с.143].

Матеріали та конструкція основи професійних іконописних центрів Стародуб'я

На ранньому етапі виготовлення (XVII ст.) стародубсько-ветківські ікони завжди характеризувалися високим професійним рівнем виконання та суворим дотриманням традицій. Для іконопису майстри приділяли особливу увагу вибору деревини, прагнучи використовувати матеріал найвищої якості, позбавлений будь-яких дефектів, таких як сучки, завилькуватості, скупчення смоли, тріщини чи сколи. Від ретельності відбору деревини залежала не лише зовнішня естетика твору, а й його довговічність, стійкість до впливу зовнішніх чинників і збереження первісного стану з часом [13].

Якісний матеріал забезпечував стабільність основи, зменшуючи ризик утворення деформацій, розтріскування або інших пошкоджень, що могли б негативно вплинути на живописний шар.

Для створення основи твору іконописці Стародуб'я зазвичай використовували дошки з деревини м'яких порід, таких як осика та тополя, які відзначалися однорідною текстурою, легко піддавалися обробці й мали низьку схильність до розтріскування [23, с. 11]. Водночас нерідко застосовувалися й дошки з липи або вільхи, що забезпечували подібні переваги завдяки своїм фізико-механічним властивостям [24, с. 291; 13].

В ході дослідження встановлено, що товщина дощок, які використовувалися для основи, зазвичай була значною, варіюючись у межах 2–2,5–3 см. Такий вибір товщини забезпечував необхідну міцність і стабільність дерев'яної основи, що сприяло тривалому збереженню живопису навіть за умов змін температурно-вологісного режиму.

Найпоширенішим способом з'єднання дощок у стародубських майстрів був метод прямого стику. Краї дощок ретельно вирівнювали за допомогою стругальних інструментів, щоб забезпечити щільне прилягання. Для склеювання використовували натуральні клеї тваринного походження, переважно шкіряний або кістковий клей, розведений до потрібної консистенції.

Для того, щоб дошку не деформувало, використовувалися шпуги (іл. 58), – як правило, дві, рідше одна або три поперечні планки, які або врізалися по задній поверхні дошки (зустрічні – клиноподібні, що звужуються до середини, де жолобки для шпуг закінчуються за кілька сантиметрів від протилежного краю дошки) (іл. 59), або з торця («торцеві»). Починаючи з кінця XVIII століття шпуги робилися фігурними та отримали назву «ампірних», як за часом, так і за стилем виконання (наявність канелюрів) (іл. 60). Із середини XIX століття торцеві шпуги у майстернях Стародубщини практично не застосовуються [13].

На більш південних теренах Стародубських іконописних центрів часто можна зустріти додаткові елементи скріплення дощок – ластівчаний хвіст (іл. 61). Їх врізали зі зворотного боку, наприклад на іконах «Богоматері Єлецької»

(1690-ті, Єлецький монастир, м. Чернігів), «Покров» (1720-ті, з Успенського собору м. Новгород-Сіверський, Ж–135–3 НАІЗ «Чернігів Стародавній»).

Тильний бік дощок нерідко просочували живицею або олійними сполуками, що запобігали проникненню вологи. На Стародубщині також могли використовувати бджолиний віск або смолу в суміші з олією. Ці матеріали забезпечували захист деревини від шкідників і змін температурно-вологісного режиму.

На лицьовій стороні дерев'яної основи ікони зазвичай виконувалася обробка, яка включала створення так званого «ковчег». «Ковчег» – це характерний елемент обробки дерев'яної основи ікон, який був поширений у традиційному Стародубському іконописі. Його конструкція передбачала створення неглибокої виїмки на лицьовій площині дошки, що обрамлялася вузькими опуклими краями або полями по периметру. Ця виїмка слугувала своєрідним "вікном", яке виділяло центральну частину ікони, де розташовувалася основна композиція. «Ковчег» виконував не лише естетичну функцію, а й мав конструктивне значення, допомагаючи зменшити напругу в деревині та частково компенсувати її можливі деформації.

Створення «ковчег» було трудомістким етапом підготовки основи. Майстри вручну вибирали деревину з лицьового боку дошки за допомогою спеціальних інструментів. Глибина «ковчег» зазвичай становила кілька міліметрів, а його краї – вузькі поля – залишалися незайманими, щоб утворити рамку. Поля могли бути плоскими або злегка нахиленими до центру, залежно від стилю і технічних навичок іконописця.

До XIX століття «ковчег» залишався одним із ключових елементів обробки основи ікон. Однак із поширенням спрощених технологій і масового виготовлення ікон, особливо в монастирських майстернях цей елемент почав втрачати свою значущість. Відсутність «ковчег» дозволяла зменшити витрати на виготовлення основи та прискорити виробничий процес [13].

Незважаючи на це, «ковчег» залишається важливою ознакою традиційного іконопису та є показником майстерності художника і культури регіону. У багатьох сучасних реставраційних дослідженнях «ковчег» служить не лише елементом конструктивного аналізу, а й критерієм датування та атрибуції ікон.

Для ікон, виконаних на дерев'яній основі, наступним конструктивним шаром може бути паволока — тонке полотно, наклеєне на дошку. Її основна функція полягала у захисті живописного шару від можливих деформацій, зокрема розтріскування основи. Водночас її наявність не є обов'язковою. Деякі дослідники не виділяють паволоку як окремий шар у структурі ікони, розглядаючи її як складову частину основи. Паволока могла бути суцільною, повністю покриваючи поверхню лицевого боку дошки, або ж фрагментарною, розміщеною в зонах дефектів деревини чи по стиках дощок. Нерідко зустрічається паволока, нанесена по стиках дощок із зворотного боку ікони, виконуючи таким чином роль додаткового елемента для зміцнення конструкції [135, с. 70].

На території Стародубщини для виготовлення паволоки переважно використовували лляні тканини, а згодом — бавовняні, які були продуктами місцевого промислового виробництва. Такі тканини часто виготовлялися на мануфактурах, що функціонували в цьому регіоні. В окремих випадках паволока могла бути виконана з тканин, оздоблених малюнком, хоча найчастіше використовували однотонні матеріали [13].

В ході даного дослідження встановлено, що паволоки використовувалися з тонкою та дрібнозернистою структурою. Зазвичай це були полотна з полотняним переплетенням ниток, що забезпечувало рівномірність і міцність основи. Рідше зустрічалися тканини саржевого переплетення, які також могли мати декоративний орнамент. Важливо зазначити, що на Стародубщині для створення паволоки не застосовували папір, оскільки текстильні матеріали вважалися більш надійними для

виконання функції зміцнення основи та запобігання пошкодженням живопису [84].

Матеріали та конструкція основи народних іконописних центрів Стародуб'я

На відміну від професійних іконописців Стародубщини, народні майстри, відомі як «богомази», використовували значно відмінну техніку підготовки дерев'яних основ для своїх творів (іл. 62, 63).

У ході аналізу музейних фондів і збірок було ідентифіковано 389 зразків народних ікон, які стали основою для подальших наукових досліджень.

Народні ікони, як правило, писалися на соснових дошках, що були найбільш поширеним матеріалом для їх виготовлення. Значно рідше для створення основ використовувалися вільхові та липові дошки, ще менш часто — ялинові. Вибір конкретної породи деревини залежав від доступності матеріалу [92, с. 43].

Іконний щит здебільшого складався з двох або трьох склеєних дошок, рідше являв собою єдине полотно деревини. Клейові стики між дошками зазвичай помітні та мали розколи (іл. 64). Товщина дерев'яної основи народних ікон варіювалася в досить широкому діапазоні, коливаючись від 15 до 35 мм. Така різноманітність у товщині дошок була зумовлена як практичними аспектами — доступністю матеріалу, так і художніми вимогами. Тонші дошки використовувалися здебільшого для менших за розміром ікон, тоді як товстіші були характерні для великих композицій, що вимагали більшої міцності та стабільності основи. Дошки мали тангенціальний розріз і зазвичай однакову орієнтацію в щиті: серцеподібні зони звернені до лицьового боку. Якість використаної деревини низька, часто зустрічалися сучки (іл. 65). У більшості всіх досліджених ікон (312 екземплярів) в оборот дошки врізано дві зустрічні ненаскрізні шпуги, найчастіше виготовлені з того ж матеріалу, що й сама основа. Інколи у липовій дошці траплялись соснові,

ялинові, дубові шпуги. Це спростовує стереотипні уявлення про використання виключно дубових шпуг в українській іконі [135, с 85].

Пази під шпуги вибрані за допомогою ножа і стамески. Зовнішні краї пазів практично паралельні торцям дошки, на деяких іконах збереглися сліди їхньої розмітки: це тонкі лінії, прорізані вздовж краю паза. Краї деяких шпуг, що виступають над поверхнею дошки, заокруглені за допомогою скобеля і плоскої стамески.

Майже на всіх площинах іконних основ збереглися сліди обробки, яку виконували рубанком із широким лезом, скобелем (стругом) або шерхебелем уздовж волокон деревини (іл. 66). По довжині дошки обрізані ручною пилюкою. Іноді на поверхні можна помітити сліди від сокири та долота. Тильні боки ікон разом зі шпугами часто вкриті пропиткою темно-коричневого кольору та олійними сумішами. Обстеження дерев'яних основ пам'яток засвідчило, що вони виконані на низькому рівні, не акуратно і швидко.

Окрім цього, зустрічались об'єкти з однією горизонтальною врізною шпугою, яка так само мала запобігати деформації основи (іл. 67, 68, 69). Спосіб обробки деревини для виготовлення таких іконних щитів ідентичний попередньому, але вони мали менший формат. Кількість ікон такого типу нараховано 54.

Іконний щит і шпуги найчастіше виготовлялись із деревини однієї породи. Інколи у липовій дошці траплялись соснові, ялинові, дубові шпуги. Це спростовує стереотипні уявлення про використання виключно дубових шпуг в українській іконі [135, с 86].

Зустрічались невеликі за розміром твори у кількості 23 екземпляри, які взагалі не мали шпуг.

У ході дослідження встановлено, що народні ікони Стародуб'я не мали чітких розмірних стандартів, проте їх вдалося згрупувати за форматами. Результати подано в таблиці 3.

Ще одна риса, яка відрізняє народних майстрів Стародуб'я від "професійних" монастирських іконописців, — це повна відсутність «ковчегів» та паволоки. Такий спосіб підготовки основи обумовлений прагненням до спрощення трудомісткого технологічного процесу, що дозволяло значно знизити витрати часу та ресурсів, тим самим здешевити ікону [84, 7].

Особливості ґрунтів

Ґрунт, або левкас, відіграє важливу роль у процесі підготовки дерев'яної основи для нанесення живопису. Він є основою для нанесення фарб і забезпечує необхідну поверхню для їх утримання. Левкас формує гладку, рівну і тверду поверхню, що дозволяє фарбам краще зчіплюватися і зберігати своє забарвлення протягом часу.

Ґрунти на професійних творах іконопису Стародубщини

Левкас на іконах Стародубщини був клеє-крейдяним і мав середню товщину, що дозволяло створювати стійку та рівну поверхню для нанесення позолоти і фарб. Цей ґрунт виготовлявся за традиційною технологією, що включала використання клею (зазвичай на основі тваринного – міздряного клею (виготовленого зі шкіри тварин), крейди та води [65]. Результати хімічних досліджень зразків ґрунтів взятих із 7 Стародубських ікон, представлених у збірці Чернігівського художнього музею ім. Галагана, підтвердили, що до складу наповнювача левкасу цих творів входила лише крейда.

Характерною рисою ікон Стародуб'я є те, що навіть для найпростішої ікони використовувався ґрунт, що свідчить про збереження традиційних іконописних методів. Хоча паволока, яка служила додатковим армуванням ґрунту, не завжди використовувалась (і іноді клалася лише частково або фрагментарно), сам процес підготовки поверхні з використанням левкасу залишався необхідним етапом у створенні ікони [13].

Левкас покривав всю лицьову частину дошки, що дозволяло створити однорідну основу для нанесення живопису. Цей процес був важливим, оскільки навіть найбільш дешеві ікони в старообрядницькому середовищі не писалися на негрунтованих дошках. Грунт забезпечував не лише рівну поверхню, але й покращував адгезію фарб до основи, що дозволяло створити яскраві й стійкі кольори [13].

У технологічному процесі виготовлення левкасу важливим було дотримання пропорцій складових, що впливало на якість ґрунту. Занадто тонкий або дуже товстий шар міг призвести до тріщин, відшарування або навіть до порушення цілісності іконописного шару. Тому середня товщина левкасу була оптимальною (від 1,2 до 2,0 мм) для забезпечення тривалої стабільності та якості роботи [23].

Декорування левкасу

Іншою характерною особливістю ґрунтів Стародубщини другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст. був фактурний або рельєфний левкас, що особливо яскраво проявляється в оздобленні фонів, орнаментів, німбів, картушів та інших декоративних елементів. В подальшому такий левкас вкривався позолотою. Цей прийом не лише підсилював естетичний ефект ікони, але й надавав їй певної урочистості й символічного значення.

Серед причин виникнення такого декоративного елементу в іконописній традиції Стародубщини можна виокремити низку ключових чинників, що зумовили його поширення та характерну стилістику. Основним з них став вплив західноєвропейського бароко, який знайшов відображення у поширенні характерних рис цього стилю. Використання фактурного левкасу з декоративними мотивами стало органічним продовженням цієї барокової естетики.

У досліджуваний період товщина декоративного левкасу на іконах Стародубщини переважно становила близько 2,5 мм, подекуди досягаючи 3

мм. Така значна товщина забезпечувала можливість створення об'ємного декору на поверхні ікон. [135, с. 94].

На відміну від поширених на Лівобережній Україні технік різьблення або гравіювання левкасу, на Стародубщині часто застосовувалася техніка ліпного (наливного) левкасу для створення рельєфу на іконах (іл. 70). Ця технологія мала свої характерні особливості, які визначали її естетичну виразність і технологічну специфіку. Однією з таких особливостей є піднята поверхня рельєфу, яка чітко виділяється над площиною живопису, створюючи багатовимірний ефект. Водночас контури елементів у такому рельєфі виглядають дещо м'якшими, що вирізняє його з-поміж традиційного різьблення.

Формування рельєфу відбувалося шляхом багатоетапного нанесення рідкої левкасної маси пензлем уздовж ліній, попередньо накреслених на основі. Кожен шар поступово нарощував висоту, дозволяючи створити об'ємні форми з плавними переходами. Завдяки цій техніці досягалася особлива пластичність рельєфу, що додавала іконам унікального художнього звучання.

Однак для забезпечення точності та деталізації елементів майстри використовували різучі інструменти, якими коригували форми після основного етапу створення рельєфу. Така комбінована обробка дозволяла досягти високої чіткості у відтворенні дрібних деталей, зокрема візерунків, орнаментів чи окремих декоративних елементів, що надавало завершеності й вишуканості загальній композиції.

Ця техніка не лише демонструє високу майстерність стародубських іконописців, але й відображає локальні художні традиції, які гармонійно поєднували декоративність із функціональною довговічністю. Завдяки наливному левкасу ікони Стародубщини набували унікального характеру, що відрізняв їх від ікон інших регіонів.

Ґрунти на народних творах іконопису Стародубщини

Традиційно, задля швидкості та здешевлення виготовляння ікон досліджуваної школи, майстри ігнорували етап нанесення левкасу [92, с. 45]. Живопис наносився безпосередньо на не оброблену, просочену тваринним клеєм поверхню основи твору, залишаючи помітною фактуру деревини (іл. 71-74). Рідше, замість левкасу використовувався тонкий шар ґрунту («побіл»), у склад якого могли додавати кольорові пігменти (іл. 75-78) [103, с. 121].

У колекції досліджуваних музеїв було виявлено 13 предметів з тонким одношаровим покриттям клеє-крейдяного ґрунту (іл. 79-82). Проведений хімічний аналіз підтвердив, що в якості основного наповнювача ґрунту використовувалася крейда.

Додаткове дослідження за допомогою рентгенофлуоресцентного аналізу показало, що до складу ґрунту художники також включали кольорові пігменти. Серед виявлених речовин були вохра, червона вохра та вугільна чорна, які використовувалися для створення специфічних відтінків тла. Завдяки цим пігментам ґрунт набував жовтого, рожевого або сірого кольорів. Використання різноманітних пігментів у ґрунті створювало імітацію імприматури, яка могла гармонійно доповнювати палітру ікони.

Ґрунти на творах іконописних осередків Стародубщини із впливом західноєвропейського мистецтва

У науковій літературі практично відсутні відомості щодо складу та технології нанесення ґрунту на ікони осередків Стародубщини із впливом західноєвропейського мистецтва. Єдині джерела, які містять будь-яку інформацію про ґрунтовий шар, залишаються реставраційні документи. Вони фіксують, що ґрунт являв собою тонкий шар червоно-коричневої імприматури [15; 164; 170]. Проте, ці дані є досить обмеженими і недостатніми для проведення детального аналізу, а також для того, щоб зробити певні висновки про склад ґрунту.

Для отримання об'єктивних даних про склад і технологію виготовлення ґрунту, в рамках цього дослідження були проведені детальні мікроскопічні та фізико-хімічні аналізи зразків ґрунту (іл. 83, 84). Вивчення ґрунтового шару здійснено на основі восьми іконописних творів, що дозволило здійснити комплексне дослідження його характеристик. За результатами мікроскопічного аналізу встановлено, що товщина левкасу на досліджуваних іконах не перевищує 0,2 мм. Мікрохімічне дослідження визначило основні компоненти ґрунту, серед яких присутні гіпс, кольоровий пігмент та колагеновий клей.

Додаткові дослідження методом рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА) підтвердили наявність червоної вохри як основного кольорового наповнювача. Виявлений вміст Fe (залізо) вказує на присутність пігментів на основі оксидів заліза, до яких відноситься червона вохра. Це доводить, що ґрунт ікон із впливом західноєвропейського мистецтва складається з багатьох складових, які забезпечують його захисні властивості та колористичні характеристики.

Окрім цього однією з унікальних характеристик ікон цього типу було використання фактурного левкасу для декорування рельєфних елементів, зокрема обрамлень та картушів, виконаних у стилі рококо (іл. 85, 86). Дослідження показали, що склад цих ділянок ґрунту значно відрізнявся від складу основного шару левкасу. За даними мікрохімічного аналізу, встановлено, що ці відмінності були зумовлені особливими вимогами до фізичних властивостей ґрунтового шару, адже такі зони вкривалися сусальним золотом. Золочення потребувало ідеальної підготовки основи, яка забезпечувала би міцність, еластичність та стійкість до впливу часу.

Візуально декоративні ділянки левкасу відрізнялися від основного шару більш насиченим вохристим відтінком. Це було пов'язано з особливостями їхнього складу. Мікрохімічні дослідження підтвердили, що декоративні елементи ґрунту складалися з гіпсу, вохри та залишків камеді (іл. 87-90). Гіпс

забезпечував потрібну текстурну щільність, вохра додавала кольорового відтінку, а камедь виконувала роль зв'язувального компонента, що покращував адгезійні властивості шару та підвищував його еластичність.

Такий склад декоративних зон ґрунту був продиктований не лише художніми, але й технічними вимогами, адже він сприяв кращій адгезії сусального золота та створював візуальний ефект розкоші й довершеності. Ці елементи підкреслювали естетичну складність і високий рівень майстерності іконописців, які адаптували матеріали до художніх завдань епохи, використовуючи інноваційні техніки для досягнення максимальної виразності.

Типи золочення

У християнській традиції сформувалося особливе ставлення до благородних металів, пов'язане з їхнім символічним значенням. Згідно з візантійськими естетичними уявленнями, золото сприймалося як «абсолютна метафора» світла, а світло, у свою чергу, — як «абсолютна метафора» Бога [135; с. 97; 113]. На Стародубщині, як і в інших українських іконописних осередках епохи бароко, місцеві майстри шукали способи передання божественного сяйва. Створення ефекту світлоносності було одним із головних завдань іконописців Стародубщини. У цьому контексті широке використання різних технік золочення стало невід'ємною складовою місцевого іконопису. Золото застосовували для декорування тла, німбів, рельєфних, орнаментальних елементів, одягу святих, атрибутів та інших деталей композиції. Поєднання технік золочення з бароковими стилістичними прийомами надавало іконам виразного й піднесеного вигляду, який не лише відображав символіку світла, а й задовольняв естетичні уподобання місцевої громади.

Золочення у професійних іконописних центрах Стародуб'я

Для оздоблення великих площин стародубські іконописці професійних громад застосовували сусальне золото. Аналіз стиків між окремими листами

дозволив визначити, що їхній розмір становив 6,5х6,5 см. Нанесення золота здійснювалося на спеціальний підготовчий шар — полімент. Полімент виготовляли на основі темно-червоної або жовтої основи, складеної з болюсу чи залізооксидного пігменту, такого як червона або жовта вохра. Лабораторні дослідження ікон із різних майстерень Стародубщини свідчать, що найчастіше використовувалася саме жовта вохра як пігмент ґрунту під золочення. Проте у 25% проаналізованих творів було виявлено ґрунт червоного кольору.

Для в'язучої основи поліменту використовували витриманий білок яйця або колагеновий клей, залежно від традицій конкретної майстерні на Стародубщині. Пропорції компонентів та в'язучих речовин могли значно варіюватися, що зумовлювалося особливостями технологічних процесів іконописців у різних малярських осередках.

Важливою характеристикою поліменту було його здатність до полірування, що забезпечувало поверхні золота виразний глянцеви́й блиск і підкреслювало його декоративну функцію. Для полірування позолоти майстри Стародубщини використовували спеціальні інструменти, серед яких згадуються «зуби ведмежі», «зуби кам'яні», а також інші полірувальні пристрої [57, с. 6]. Під час нанесення сусального золота на підготовлений левкас застосовували різноманітні інструменти: пензлі з білки або борсука, циркулі з міді та заліза, а також ножі різної форми [24]. Усі ці пристосування забезпечували точність у роботі та високу якість виконання золочення. У деяких іконах зустрічається поєднання шліфованого та нешліфованого листового золота при золоченні німбів, (у західноєвропейському мистецтвознавстві цей прийом відомий як «глосування»)

За результатами дослідження ікон із колекцій музеїв Чернігівщини та приватних збірок встановлено, що стародубські іконописці активно застосовували сухозлітні метали не лише для декоративного оздоблення тла, але й як підкладки під фарбовий шар (іл. 91, 92, 93), стаючи невіддільною

частиною структури живопису. Такий підхід дозволяв створювати особливі художні ефекти: колір і блиск металу взаємодіяли з накладеними шарами фарби, що надавало зображенням глибини та сяйва. Прозорі й напівпрозорі шари фарби, нанесені поверх позолоченої основи, відбивали світло, створюючи ілюзію, ніби світіння виходить із самої ікони [17, с. 39].

Особливу увагу іконописці старообрядницьких малярських осередків Стародуб'я приділяли використанню кольорових лаків, які наносили на позолоту (іл. 94). Ці лаки, тоновані у різні відтінки червоного, зеленого або синього, надавали зображенням чистоти й насиченості кольору. Відбитки світла, проходячи через лакове покриття, підсилювали враження яскравості, підкреслюючи святковий і урочистий характер твору.

Окрім цього, майстри застосовували широкий спектр технік, характерних для XVII століття. Зокрема, використовували чорневий рисунок (орнамент) на позолоченому тлі (іл. 95-97), техніки «цирування» та «цвітіння золота», а також «прошкрябування» (іл. 98, 99), що полягала у видряпуванні малюнка до шару золота під фарбою. Для декорування золочених елементів активно застосовували білила або вохру, які створювали контраст блиску і деталізували орнаментальні мотиви (іл. 100, 101).

Цей багатогранний підхід до роботи з металами та фарбами дозволяв стародубським іконописцям створювати візуально багаті та технічно складні композиції, що виділялися серед інших регіональних шкіл іконопису.

Окрім сухозлітного золота, стародубські іконописці широко застосовували чинене золото. Цей матеріал використовувався для досягнення м'якшого декоративного ефекту, що не характеризувався яскраво вираженим металевим блиском. Завдяки техніці нанесення пензлем у вигляді фарби іконописці могли регулювати як товщину, так і ступінь прозорості шару, забезпечуючи більш витончене моделювання деталей та створення складних живописних ефектів [133, с. 48-49].

Цей метод застосовувався переважно для створення золотистих орнаментів та декоративних візерунків, що використовувалися у відтворенні декоративних елементів, які вимагали нанесення золота поверх уже сформованого фарбового шару (іл. 102-105). Завдяки використанню чиненого золота майстри досягали вишуканих ефектів, що підкреслювали текстурну різноманітність і деталізацію композицій.

Особливістю цієї техніки було те, що вона дозволяла працювати з максимальною точністю, створюючи тонкі й делікатні лінії або складні візерунки, які вигідно контрастували з іншими елементами живопису. Такий підхід додавав зображенням глибини та динаміки, підсилюючи загальну естетичну виразність твору. Ця техніка була особливо популярною у Стародубському живописі для відтворення багатих тканин на одягах святих, таких як парча або шовк, а також для оздоблення деталей, які мали сакральне значення, наприклад, корон або інших атрибутів святих образів.

Процес виготовлення чиненого золота був доволі трудомістким і передбачав тонке подрібнення листів металу. Для цього тонкі листочки золота перетирали з використанням меду, рідше тваринного клею до стану дрібнодисперсної суспензії. Отриману суміш ретельно промивали, висушували і лише після цього з'єднували з в'язивом, яким, відповідно до результатів хімічних досліджень, на Стародубщині зазвичай була камедь. Такий підхід дозволяв забезпечити високу якість матеріалу, що зберігав свою декоративність і міцність протягом тривалого часу.

Золочення у іконописних осередках Стародуб'я, які створені під впливом західноєвропейського мистецтва

У іконописних осередках працюючих під впливом західноєвропейського мистецтва, що функціонували на теренах Стародубщини, спостерігався дещо відмінний від класичної традиції підхід до золочення. Зокрема, сусальне золото використовували не для покриття великих площин тла та нимбів, а лише для оздоблення рельєфних елементів,

таких як декоративні обрамлення, картуші та інші структурні деталі (іл. 106, 107), які створювали виразний акцент на композиційній цілісності ікони. Застосування сусального золота забезпечувало яскравий блиск і урочистість, що було характерним для католицької іконографічної традиції стилю рококо.

Водночас чинене золото мало специфічне застосування в деталізації священних образів. Його використовували переважно для зображення тонких кордонів німбів, а також променів, що символізували божественне світло і святість зображуваних персонажів (іл. 108, 109). Завдяки техніці нанесення золотистого шару за допомогою пензля, майстри могли досягати тонких градацій прозорості та насиченості, створюючи ефект м'якого сяйва. Поєднання цих двох методів золочення підкреслювало естетичну розкіш католицького іконопису, відображаючи прагнення майстрів цих осередків до гармонійного поєднання сакральності та художньої виразності в іконописі.

Склад фарбового шару

Склад фарбового шару професійного іконопису Стародуб'я

Фарби для живопису складаються з двох ключових складових: зв'язувальної основи та пігменту, що надає колір [86]. Тип зв'язувального матеріалу визначає специфіку живописної техніки, впливаючи на фізичні характеристики фарб і методику їх нанесення [90].

Стародубський старообрядницький іконопис досліджуваного періоду успадкував техніку темперного живопису, яка має коріння у візантійській традиції. У стародубських іконописних осередках у якості в'язива для фарб найчастіше використовували емульсію на основі яєчного жовтка. Для її приготування жовток обережно відділяли від білка, після чого проколювали його оболонку та зливали в підготовлену посудину. До отриманої рідини додавали рівну кількість води або розведених органічних кислот, які виконували функцію консервантів. У регіоні Стародубщини такими добавками могли слугувати хлібний квас, молоде біле вино чи виноградний оцет, які забезпечували тривале збереження емульсії [55].

Темперні фарби, виготовлені на основі цієї емульсії, відзначалися рідкою консистенцією та властивістю швидко висихати. Це вимагало поетапного нанесення тонких шарів під час роботи. Після висихання поверхня фарб набувала матового вигляду, що передбачало подальше покриття оліфою або лаком для надання завершеності й підвищення зносостійкості. Використання жовткової емульсії у техніці темперного живопису було характерним для стародубських іконописців, оскільки та відповідало давнім технологічним традиціям регіону та забезпечувало стійкість кольору.

У прикордонних із Стародубщиною іконописних осередках Білорусі практикувалося використання клейових в'язив, а також поєднання різних типів в'язив. Як зазначають дослідники, з кінця XVI століття білоруські майстри почали застосовувати олію для моделювання одягу на іконах, виконаних у техніці темпер, а у XVII столітті така практика стала ще поширенішою. Комбінація в'язив мала значний вплив на технологію створення фарб, що, імовірно, позначилося на іконописній традиції Стародубщини через тісні культурні та художні зв'язки з білоруськими майстрами [135, с. 104].

З початку XVIII століття на теренах Стародубщини все частіше використовували лляну олію як в'язиво для фарб, що поступово стало характерною рисою місцевого іконопису. Такий підхід, однак, не поширювався на старообрядницькі іконописні осередки, де майстри суворо дотримувалися традицій і продовжували працювати виключно з яєчною темперою, вважаючи її невід'ємною частиною духовної та мистецької спадщини.

Яскравим прикладом ікони, виконаної в олійній техніці, є ікона Суражської Богоматері XIX століття, яка демонструє перехід до нових технічних прийомів у створенні іконопису (іл. 110, 111). Подібний підхід також спостерігався серед малярських осередків із впливом

західноєвропейського мистецтва у цьому регіоні, які з другої половини XVIII століття переважно працювали з олійними фарбами (іл. 112, 113). Це свідчить про поступовий вплив європейських художніх традицій на місцеву іконописну практику та про адаптацію нових технологій у створенні сакрального мистецтва.

Інформація про пігменти та інші матеріали, що застосовувалися при виготовленні фарб для живопису Стародубщини, була встановлена на основі писемних джерел та результатів лабораторних фізико-хімічних аналізів.

Аналізуючи наукові праці, встановлено, що стародубські іконописці застосовували широкий спектр пігментів, серед яких були як доступні, так і доволі коштовні матеріали. До складу фарб входили такі дорогі пігменти, як полукармін, кіновар, білила, а також світлий бакан і бакан, які забезпечували насичені червоні та рожеві відтінки. Для створення синіх та блакитних тонів використовували ультрамарин і берлінську лазур, відомі своєю інтенсивністю та яскравістю. Зелені та жовті кольори досягалися завдяки застосуванню зеленого і жовтого крону, тоді як охра та умбра слугували для отримання теплих природних відтінків [25].

За результатами рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА), проведеного на зразках стародубських ікон, було підтверджено використання високоякісних і вартісних пігментів, що свідчить про значний професійний рівень місцевих майстрів. Свинцеві білила виявлені як основний білий пігмент, що узгоджується з технологічними традиціями іконопису того періоду. Їх застосування забезпечувало високу покривну здатність і стабільність фарбового шару. У червоних тонах домінувала кіновар — природний сульфід ртуті, відомий своїм яскравим кольором і довговічністю, а також полукармін та бакан, які надавали додаткової глибини та варіативності відтінків.

Синю гаму формували ультрамарин і берлінська лазур. Ультрамарин, хоча і дорогий, використовувався для зображення одягу святих і небесних

сфер, забезпечуючи глибокі й насичені сині тони. Берлінська лазур, яка з'явилася в палітрі європейських іконописців у XVIII столітті, додавала яскравих акцентів завдяки своїй інтенсивності.

Особливу увагу привертають результати дослідження зелених пігментів. Встановлено, що у їхньому складі значну кількість займає купрум. Ця характеристика свідчить про використання мідних сполук, зокрема таких природних матеріалів, як малахіт, або синтетично отриманих сполук, таких як яр-мідянка (холодний відтінок). Малахіт, завдяки своїй насиченій і теплій зеленій гамі, широко застосовувався для зображення орнаментальних мотивів, рослинних елементів та деталей одягу.

Не менш важливим ж дослідження жовтих пігментів, які довели наявність у їхньому складі сурми, що свідчить про використання жовтої сурми (сенопії) — напівдорогоцінного пігменту, який вирізнявся яскравим золотистим відтінком. Цей пігмент стародубські майстри застосовували для створення декоративних елементів, імітації золота у фонах та орнаментах, а також для відтворення світлих тонів у складних колірних композиціях. Жовта сурма, завдяки своїй структурі, добре взаємодіяла з іншими пігментами, дозволявши іконописцям експериментувати з колористикою, зберігаючи при цьому характерний блиск і насиченість кольору.

Такі важливі знахідки свідчать про те, що українські іконописці на Стародубщині володіли обізнаністю та глибокими знаннями стосовно різних типів пігментів і їхніх властивостей, а також мали доступ до високовартісних сучасних матеріалів.

Склад фарбового шару народних іконописних осередків Стародуб'я

У XVIII–XIX століттях у народних іконах Стародубщини відбулися помітні зміни в технології живопису, пов'язані з поступовим переходом від темперних фарб до використання олійних. Цей процес був обумовлений як пошуком нових технічних рішень, так і економічними факторами, які змушували майстрів звертатися до дешевших, але менш якісних матеріалів.

Народні іконописці, на відміну від професійних художників чи майстрів старообрядницьких осередків, рідко могли дозволити собі дорогі пігменти. Найчастіше використовували свинцеві білила, свинцеву жовту та сурик свинцевий (червона фарба), які були доступними, але мали обмежену довговічність і схильність до потемніння з часом [92, с. 45].

Дорогі пігменти, такі як берлінська лазур (синя фарба), застосовувалися вкрай рідко, здебільшого через відсутність дешевих альтернатив. Цей пігмент використовували як для створення чисто синіх відтінків, так і в комбінації з іншими матеріалами. Зокрема, рентгенофлуоресцентний аналіз (РФА) зелених ділянок фарбового шару показав, що у складі зеленого кольору часто зустрічалося поєднання берлінської лазурі та свинцевого сурику, яке слугувало економним способом створення складних тонів.

Такий вибір матеріалів свідчить про прагнення народних майстрів досягти візуальної виразності за мінімальних фінансових витрат. Проте обмежена якість дешевих пігментів нерідко ставала причиною втрати початкового вигляду ікон, їхньої збереженості та довговічності, що становить значний виклик для сучасних реставраторів.

Покривний шар

Покривний шар на іконах — це прозоре або напівпрозоре покриття, яке наноситься на завершальному етапі створення твору для його захисту та надання живопису певних візуальних властивостей. Він створює бар'єр, що захищає фарбовий шар від негативного впливу зовнішнього середовища: вологи, пилу, механічних пошкоджень, ультрафіолетового випромінювання та перепадів температури. Це сприяє збереженню ікони у її початковому вигляді. Для цього традиційно застосовували натуральні смоли або лаки.

Дослідження покривного шару ікон супроводжується низкою труднощів, зумовлених природними процесами старіння матеріалів. Незалежно від типу захисного покриття — чи це смоляний лак, оліфа або інший матеріал — з часом відбуваються суттєві зміни його фізико-оптичних

властивостей. Покриття поступово втрачає прозорість, темніє, набуває жовтуватого відтінку або мутності, вкривається сіткою кракелюрів.

Додатково до цього, на поверхні ікон з часом накопичуються пил і кіптява та віск від свічок, які сприяють деградації шару, та впливають на його склад під час хімічного аналізу. Частими є механічні пошкодження: сліди тертя або змитості. У багатьох випадках автентичне покриття виявляється вкритим одним або кількома нашаруваннями пізнішого походження, які не відповідають первісному задуму і додатково змінюють його хімічний склад, ускладнюючи лабораторні дослідження

Ці фактори значно ускладнюють визначення характеристик покривного шару на основі лише візуального огляду. Ікони, що пройшли реставрацію, часто втрачають своє автентичне захисне покриття, оскільки воно зазвичай видаляється під час реставраційних втручань. У зв'язку з цим вивчення покривних шарів ґрунтується переважно на даних фізико-хімічних досліджень та аналізі наукових публікацій і документації, яка супроводжує реставраційний процес.

Покривний шар на творах професійних стародубських майстерень

Згідно з опублікованими дослідженнями М. Лілеєва, у старообрядницьких майстернях Стародубщини як захисне покриття традиційно використовували ляну оліфу [65, с. 278].

Ця інформація підтверджена хімічними аналізами, проведеними в межах даного дослідження, які забезпечили об'єктивні дані щодо складу покриття. Аналізи показали, що захисний шар містить не лише ляну оліфу, але й свинець.

Виявлення свинцю є важливим науковим доказом, який свідчить про можливе додавання сикативу на основі свинцю до складу захисного лаку. Сикативи використовувались для прискорення процесу висихання покриття та покращення його фізичних властивостей. Отримані результати хімічних аналізів доводять, що старообрядницькі майстри володіли знаннями про

технологічні властивості матеріалів і застосовували їх для підвищення якості захисного шару.

Окрім цього наукова література містить свідчення про використання українськими та білоруськими іконописцями курячого яєчного білка як покривного шару [135, с. 112]. Згідно з даними дослідників, цей матеріал застосовувався для захисту живопису та надання йому характерних оптичних властивостей. Однак проведені в межах даного дослідження хімічні аналізи довели, що на іконах, які походять із різних іконописних осередків Стародуб'я, відсутні будь-які сліди білкового покриття.

Встановлено, що цей тип покривного шару не застосовувався у досліджуваних майстернях. Отримані результати ставлять під сумнів поширеність цієї практики в іконописних традиціях регіону і свідчать про необхідність подальших досліджень для уточнення технологічних особливостей різних іконописних майстерень Стародубщини.

Покривний шар на творах народного іконопису Стародуб'я

Проаналізувавши низку наукових праць з народного іконопису Стародубщини, можна констатувати відсутність детальних згадок про покривні шари на іконах. Отже, інформація про захисні покриття народних ікон ґрунтується на результатах мікроскопічних та фізико-хімічних аналізів, виконаних у межах цього дослідження. Аналізовані зразки були відібрані з ікон народного живопису Стародубщини, які зберігаються в музеях Чернігівщини та приватних колекціях в Україні.

За результатами проведених аналізів встановлено, що близько 80% досліджуваних ікон мали тонкий шар шелаку в якості захисного покриття. Решта 20% не мали жодного покриття, що може свідчити про або стирання лаку з часом, або взагалі ігнорування цього етапу у процесі створення ікони. Шелак, який є смолою, виробленою з ексудатів насіння лакового дерева, був найпоширенішим матеріалом серед доступних для захисту ікон від зовнішніх

впливів, забезпечуючи необхідні фізико-хімічні властивості для збереження їх автентичного вигляду.

Шелак був дешевшим матеріалом порівняно з оліфою та дамарою, що відіграло важливу роль для народного іконопису. Його доступність та простота застосування дозволяли майстрам забезпечити належний рівень захисту без значних фінансових витрат. Оліфа та дамара мали вищу вартість і, відповідно, використовувалися переважно для більш витончених або більш розкішних творів, тоді як шелак залишався найбільш доступним матеріалом для широкого народного іконопису. Таким чином, результати дослідження дають змогу стверджувати, що шелак став основним покривним матеріалом для народного іконопису Стародубщини, хоча в окремих випадках відсутність покриття або його стирання свідчить про можливі відмінності у практиках місцевих майстрів.

Покривний шар на творах іконописних осередків Стародуб'я, створених під впливом західноєвропейського мистецтва

Як і у випадку з народним іконописом, у науковій літературі практично відсутні відомості про склад та технологію нанесення покривного шару на ікони Стародубщини, створених під впливом західноєвропейського мистецтва. Єдиними джерелами, що містять певну інформацію про стан захисного покриття, залишаються реставраційні документи. Однак такі дані здебільшого стосуються лише фізичного стану лакового шару, його збереженості, наявності пошкоджень чи пізніших нашарувань, але не відображають хімічного складу матеріалів або деталей технології нанесення.

Результати мікроскопічних і фізико-хімічних досліджень, проведених у рамках цього дослідження, дозволяють частково заповнити ці прогалини. Згідно з отриманими даними, встановлено, що 50% досліджуваних творів іконопису містять у складі покривного матеріалу дамару. Ще 15% творів мали настільки стертий покривний шар, що його склад не вдалося встановити навіть за допомогою сучасних методів аналізу. На решті 35% об'єктів

виявлено реставраційні втручання, зокрема покриття пізнішими матеріалами, які унеможливають визначення первісного складу авторського захисного шару.

Використання дамарного лаку як покривного матеріалу в даних іконописних осередках пояснюється передусім тим, що місцеві майстри переважно працювали олійними фарбами. Ця техніка потребувала відповідного покриття, яке було б сумісним із живописним шаром і забезпечувало належний захист. На відміну від професійних майстрів Стародубщини, які використовували оліфу для темперного живопису, католицькі іконописці надавали перевагу дамарному лаку.

Дамара є природною смолою, яка вирізняється високою прозорістю, світлим відтінком і стійкістю до впливу вологи та ультрафіолетового випромінювання. Її хімічні властивості дозволяють формувати міцне й довговічне покриття, яке не лише захищає живопис, а й підкреслює глибину та насиченість кольорів. Окрім цього, дамара була відносно доступним матеріалом у регіоні, та більш легким у використанні ніж оліфа.

Ці висновки мають значну цінність для розуміння технологічних процесів, характерних для різних іконописних осередків Стародубщини, а також для атрибуції творів і розробки сучасних реставраційних підходів.

2.3. Особливості живописного моделювання ликів

Особливості живописного моделювання ликів на професійних старообрядницьких іконах Стародуб'я

В ході дослідження встановлено три основні стильові напрями в професійному іконописі Стародубщини, що відповідають географічним зонам розселення старообрядців: «північний», «центральний» (характерний для ревнителів попівського спрямування) та «південний», де переважала безпопівська традиція. Твори різних напрямів характеризуються спільними технологічними ознаками, проте демонструють стилістичні відмінності.

Основні розбіжності простежуються у колористичному вирішенні, орнаментиці фонів та способі моделювання ликів.

Ікони «південного напрямку» найбільш виразно відображають вплив української художньої культури та формують найбільш поширену і впізнавану групу. Колірне вохрення ликів корелює з пізньою стилістикою строгановських майстерень, відзначаючись яскравими помаранчево-коричневими тонами з локальними контрастними висвітленнями. Композиційне вирішення ликів характеризується округлим овалом обличчя, високо піднятими дугоподібними бровами та подовженою верхньою губою, що формує впізнаваний типаж (іл. 114). Значна експресивність образів свідчить про відчутний вплив народної художньої традиції [91; 53].

«Центральний напрям», орієнтований на традиції Поволжя та центральної Росії, охоплює пам'ятки, що походять із Новозибкова та сільських місцевостей сучасної Брянської області [155]. Для ікон цього регіону характерне значне висвітлення верхніх шарів у «личному письмі», що майже повністю нівелює світло-сірий санкір. Особлива увага приділяється пластичному моделюванню деталей, зокрема рельєфу носа, надбрівних дуг і зморшок, що надає зображенням виразності та структурованості. Загалом, іконописні зразки цього напрямку вирізняються складнішою світлотіньовою побудовою та більш тонкою психологічною характеристикою образів (іл. 115, 116) [96].

Майстри, які працювали в північних слободах, зокрема Злинці та Клинцях, дотримувалися традицій іконописного стилю, що пов'язаний із художньою манерою «годуновського» періоду. Це проявлялося у специфічній колористиці, зокрема в темному вохристо-коричневому тонуванні ликів, витончених подовжених пропорціях фігур та делікатному лінійному опрацюванні деталей. Характерною ознакою було використання чіткої графічної моделювальної лінії, що підкреслювала контури обличчя та рук, надаючи зображенням аскетичної виразності. Висока культура письма

проявлялася у ретельному прописуванні світлотіньових градацій, що забезпечувало складну пластичну побудову форми (іл. 117) [14].

У технічному аспекті виконання «личного письма» — зображення ликів та відкритих ділянок тіла — у професійних старообрядницьких іконах зберігалася традиційна система нанесення фарбового шару. Як правило, на кольоровий підмальовок оливкового або сіро-зеленого відтінку — санкір, послідовно накладалися шари вохри, поступово освітлені білилами («плаві»). Така техніка забезпечувала пластичність форми та створювала ефект рельєфності обличчя (іл. 118). Манера вохрення варіювалася від контрастної, де різниця між санкірем і висвітленнями була значною, до більш пом'якшеної, із мінімальним розходженням тонів. У колористичному відношенні переважали теплі відтінки, що підсилювали експресивність образів [23, с. 78; 74; 85].

Серед характерних особливостей стародубських ликів варто відзначити інтенсивне висвітлення ділянки навколо рота та підборіддя, що надавало обличчям специфічного виразу. Виразною рисою також була форма верхньої губи, яка ніби нависала над об'ємною, роздвоєною нижньою. Локальний акцент на губах підкреслювався застосуванням насиченої кіноварі, що виділяла межу між губами та контур нижньої губи, створюючи виразний графічний ефект.

До характерних особливостей «личного письма» в іконописі Стародубщини належать виразно змодельовані очі з правильною симетрією розрізу, чітко окресленими слізниками та злегка припухлими верхніми повіками, що надає погляду м'якої виразності (іл. 119). Окремої уваги заслуговує форма носа, який часто має кулястий, нависаючий кінчик та широкі, округлі крила, що свідчить про безпосереднє наслідування зразків Оружейної палати. Ці характерні прийоми живописного моделювання зустрічаються як у монастирських і слобідських майстернях, так і в творах сільських іконописців, що працювали в руслі народної традиції [93, с. 11-12].

Слід зазначити, що в багатьох колористичних сумішах, застосованих в іконописі Стародубщини, зокрема при моделюванні ликів, використовувалися кольорові лаки. Це зумовлювало не традиційний іконописний ефект, а радше живописний підхід, коли різнокольорові площини були візуально об'єднані єдиним тоном завдяки напівпрозорим лесувальним шарам [79]. У процесі написання ликів поєднувались два методи: традиційна пошарова техніка вохрення та нанесення лесувальних шарів олійних лаків холодного узагальнюючого відтінку, що створювали ефект просторової глибини [145; 146]. Аналогічний підхід спостерігався і в доличному письмі: основне кольорове розкриття виконувалося традиційними пігментами (кіновар, індиго, глауконіт, свинцеві білила), після чого поверхня покривалася кольоровими лаками, що надавало зображенню глибини та живописної цілісності.

Особливості живописного моделювання ликів на творах народного іконопису Стародубщини

Народна ікона складає значний пласт стародубського іконопису. У наукових дослідженнях існують різні підходи до класифікації пізніх ікон, створених від початку XIX ст. Їх часто визначають як кустарні, ремісничі або народні примітиви, що може мати зневажливий відтінок щодо їхньої художньої цінності. Однак більш коректним є термін «скорописні» твори, який відображає технологічні й стилістичні особливості їхнього виконання. Назва походить від скоропису—стилю каліграфії, поширеного в XV–XVIII ст., який активно використовувався в документах козацької доби, а також у військових та ратушних канцеляріях [76]. Термін застосовують дослідники при вивченні груп народних ікон, виконаних нашвидкуруч [59].

На теренах Стародуб'я розрізняють декілька видів народних ікон – умовно «професійні» (вони ж «малярські»), які писали невеликі артілі і в яких особливо яскраво проявили себе українські народні мистецькі традиції; і народні — «примітиви, які тяжіють до провінційного академізму», що писали

богомази-самоуки [45]. Кожна з виділених груп відрізняється власними стилістичними та технологічними особливостями, як загалом в живописі, так і в техніці написання ликів зокрема. Так, однотипність техніки, стилістики та іконографічних схем «малярських» ікон говорить про існування протягом ХІХ століття кількох артілей, які писали недорогі ікони для місцевих храмів та населення. Широке поширення подібних ікон, до Уралу та Західного Сибіру включно, дає уявлення про шляхи міграції українського козацтва, оскільки Стародубський козацький полк за часів свого існування (1654-1782 рр.) був одним із найбільших і найзнаменитіших.

Встановлено, що твори різних іконописних майстерень характеризуються спільними технологічними особливостями, проте демонструють стилістичну варіативність. Основними відмінностями є колористичне рішення, орнаментальне оформлення фонів та специфіка живописного моделювання ликів. З урахуванням цих критеріїв виділяють так звані «малярські» ікони, що вирізняються фонами в червоно-жовтій та чорній гамі [45].

На «малярських» іконах із червоно-жовтими фонами зображення характеризується вираженою площинністю, що зумовлено умовним світлотіньовим моделюванням. Формування об'ємів здійснювалося шляхом накладання великих узагальнених мазків, тонально дещо темніших за базовий колір. Лики на таких іконах зазвичай значно вибілені, а їхня пластика визначається мінімальним градієнтом світлотіні. Об'єм створювався за допомогою неглибоких, локальних тіней, що розміщувалися по контуру обличчя, вздовж лінії носа та під бровами. У моделюванні лобових і щічних висвітлень використовувалися плавні вохристі переходи, проте без розвиненої нюансної розтяжки. Типажі ликів відзначаються узагальненістю, що проявляється в стандартизованих схемах живописного трактування облич, які могли повторюватися на різних образах святих, відрізняючись переважно лише написами (іл. 120-127).

На «малярських» іконах із чорним фоном малювання ликів набуває більшої реалістичності, з виразнішою проробкою світлотіньової моделі та характерною підрум'янкою. Моделювання виконується тональними переходами із застосуванням насичених червонувато-охристих та тілесних відтінків, що створюють ефект теплотіньового об'ємного вирішення. Очі, зазвичай великі, мають важкі верхні повіки, які оптично звужують погляд і надають обличчям характерної виразності. Темні контурні підведення війкового краю, разом із глибокими тінями у внутрішніх куточках очей, посилюють ефект драматичності образів, роблячи їх виразно експресивними (іл. 128-132).

До «примітивів», поширених на території Стародубщини належать ікони, іконографія та стилістика яких мають безпосередні аналогії з бароковими західноєвропейськими зразками, а також із творами художнього кола В. Л. Боровиковського [45]. Найдавніші з відомих пам'яток цього типу датуються кінцем XVIII століття, тоді як основний період їхнього побутування припадає на XIX століття [52]. Техніка виконання передбачала використання олійних фарб у мальовничій манері, що характерно для провінційного бароко. Композиційні рішення відзначаються багатством колористичних схем, серед яких переважають поєднання зелено-червоного та синього, біло-зеленого, жовто-червоного, а також біло-синьо-червоного спектру. Фони ікон здебільшого нейтральні, часто заповнені стилізованими клубчастими хмарами, що підкреслюють барокову природу цих творів [45; 51].

Попри певне спрощення живописної манери, хатні образи вирізняються особливою експресією, глибоким психологізмом та одухотвореністю зображених ликів. Як зазначає Д. Степовик, «лики святих зберегли характерну українську малярську своєрідність, яка відрізняла їх і від візантійських, і від російських, і від слов'яно-балканських... Психологізм, поєднаний із професійною майстерністю виконання, надає українським

іконам XIX століття відтінку романтизму, м'якості та глибокої людяності» [115, с. 89]. Жіночі постаті на іконах демонструють широкий спектр українських етнографічних типажів, у той час як трактування чоловічих образів тяжіє до усталених канонічних зразків, що зумовлює їхню більшу типізацію (іл. 133-137). Різноманітність жіночих образів проявляється в індивідуалізації рис обличчя, формі очей та особливостях зачісок, що додає іконам етнографічної автентичності (іл. 138-141) [94, с. 267].

Попри персоніфіковане трактування образів, народний іконопис дотримувався певних усталених канонів зображення святих. Ці канони формувалися внаслідок тривалого процесу становлення національного іконографічного типу, що простежується у різних видах українського мистецтва [114, с. 121]. Зокрема, у відображенні образу Ісуса Христа спостерігається сталість художньої традиції, що передбачає використання визначеного іконографічного прототипу.

Лик Христа в народних іконах зазвичай обрамлений темним хвилястим волоссям, що м'якими пасмами спадає на плечі. Обличчя доповнене ледь помітними вусами та невеликою, роздвоєною посередині бородою. Постать моделюється переважно площинно-графічними засобами, без надмірної деталізації. Народні майстри досягали об'ємності світлотіньовим моделюванням видовженого обличчя: акцентували форму брів, підкреслювали плавний перехід від висвітленої центральної частини лиця до затемненого овалу та бороди, виділяли куточки носа та заглиблення під нижньою губою (іл. 142, 143) [84, с. 20].

Прискорений процес написання хатніх ікон зумовлював певне спрощення зображень та неточності в рисунку, ступінь яких залежав від рівня підготовки іконописця. Водночас у народному іконописі ці недоліки компенсувалися характерними особливостями трактування образів, серед яких — насичений колорит, експресивність та одухотвореність святих.

Поєднання цих чинників формувало своєрідний фольклорно-наївний стиль українського іконопису [82, с. 27].

Одним із найдавніших датованих зразків іконопису є ікона «Богородиця Знамення» з колекції Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній», датована 1772 роком, що підтверджується авторським написом (іл. 144). Композиційно твір відтворює традиційний іконографічний тип: Богородиця з піднятими в молитві руками, в лоні якої зображений Христос Еммануїл у благословляючому жесті. Стилiстично ікона зберігає середньовічні архаїчні риси, зокрема схематизоване подовжене обличчя Богородиці, де мінімальними засобами, лише кількома мазками білил, передано світлотіньове моделювання.

Інший зразок, що має датування XVIII століттям, – ікона, яка є списком чудотворного образу «Богородиця Дігтярівська» (іл. 145), демонструє принципово іншу художню манеру. Вона відзначається більш реалістичним підходом до моделювання облич та пластичної побудови форм за допомогою світлотіньових градацій. Виразність композиції підсилюється деталізованим поглядом Ісуса Христа, спрямованим не до Богородиці, як це традиційно зустрічається в іконописі, а безпосередньо на глядача, що створює ефект безпосереднього контакту із сакральним зображенням.

На іконах Чернігівщини Богородиця з Ісусом часто зображена в коронах. Композиція більшості пам'яток базується на канонічному прорисі, що вирізняється гармонійним розташуванням ликів, об'єднаних напрямком поглядів (очі Марії та Ісуса на одній лінії). Обличчя ретельно промальовані, виразно виділяються на тлі, розписаному орнаментами жовтого кольору [84, с. 60].

Ікони «Коронування Діви Марії» представлені в широкому стилістичному діапазоні—від народної манери (збірка В. Стецика) до спроб професійного виконання (збірки Т. Лозинського, О. Молодого). Водночас

спільна стилістика написання ликів Ісуса, Марії та Саваофа свідчить про їхнє походження з одного регіону [84, с. 106].

На народних іконах св. Пантелеймона лик передано схематично, з характерними рисами, запозиченими з грецьких зразків: правильний овал обличчя, обрамлений кучерявим волоссям, тонкий ніс, густі чорні брови. Водночас у народній традиції образ часто інтерпретували в місцевому ключі, надаючи йому світле волосся, кирпатий ніс і повні губи (іл. 146, 147) [84, с. 23].

Особливості живописного моделювання ликів на іконописних творах, створених під впливом західноєвропейського мистецтва

У стародубському іконописі представлені як твори, виконані відповідно до західноєвропейської традиції, так і ікони, що належать до православної мистецької традиції, але містять виразні запозичення з латинської іконографії та стилістики, зокрема через копіювання композицій із західноєвропейських гравюр та інших зразків церковного мистецтва (іл. 148-150).

Ікони, створені під впливом західноєвропейської мистецької традиції на території Стародубщини, можна умовно поділити на два типи: виконані професійними іконописцями та народні зразки, що відображають адаптацію латинської іконографії в середовищі місцевих майстрів.

Аналіз досліджених творів (37 одиниць), що демонструють вплив західноєвропейської іконографії на стародубський іконопис, дозволив виокремити характерні особливості художнього трактування образів.

Дослідження техніко-технологічних аспектів дало змогу визначити характерні прийоми нанесення фарбового шару на професійних творах іконопису. Встановлено, що живопис виконаний олійними фарбами з використанням багатошарової техніки, яка включає підмальовок, лесування та тонкі напівпрозорі шари для створення об'ємів. Іконописці застосовували метод поступового насичення кольору за рахунок тонкого нанесення фарб у кілька шарів, що характерно для живописної традиції Чернігово-Сіверщини

другої половини XVIII – XIX ст. [15]. Підкладка під живопис завжди виконувалася у вигляді шару імприматури теплих відтінків, варіюючись у діапазоні від світло-охристих до насичено-коричневих тонів. Така основа сприяла пом'якшенню переходів тіней, збагаченню колориту та гармонізації загального живописного ладу.

Моделювання ликів здійснювалося за допомогою м'яких світлотіньових переходів, досягнутих шляхом послідовного лесування світлих тонів. Лики мають виразну пластичність, яка підкреслюється плавним градаційним переходом від світлих ділянок до тіней, що створює ефект округлості обличчя. Колорит будується на теплій вохристо-рожевій палітрі з характерним використанням вохристих і кіноварних відтінків у підмальовку, що сприяє збереженню теплої світлотіньової гармонії (іл. 151-154).

Очі відзначаються витягнутою мигдалеподібною формою, що є типовою рисою місцевого іконопису. Вони прописані тонкими півпрозорими шарами з м'якими відблисками світла, нанесеними білилами. Брови формуються тонкими напівпрозорими штрихами, що додає обличчю лагідного виразу. Моделювання носа здійснюється за допомогою тонких вохристих та умбристих лесувальних шарів, що формують освітлення вздовж спинки. Вуста прописані кіноварними та напівпрозорими лесувальними шарами, що надає їм природної живописної насиченості.

Моделювання рук виконане у техніці, аналогічній до живопису ликів: використані плавні світлотіньові переходи, а для виділення анатомічних об'ємів застосовані лесувальні вохристі та умбристі відтінки. Долоні мають м'яке світлове підкреслення кісткової структури та суглобів, що досягається поступовим насиченням кольору в напівтінях. Контури пальців чітко окреслені, однак у деяких випадках вони мають видовжену форму з плавним вигином, що є характерною особливістю іконописної традиції регіону.

На відміну від професійних іконописців, які працювали в західноєвропейській художній традиції, народні зразки, хоча й орієнтувалися на загальні принципи латинського живопису, демонструють спрощену технологію виконання живопису. Палітра таких ікон була обмеженою — домінували вохристі, червоні, коричневі та зеленуваті тони, що дозволяло максимально наблизити їх до взірців, але без складної багатошарової моделювання форми. Попри це, народні іконописці прагнули наслідувати манеру професійних майстрів, відтворюючи характерні пози, жести, особливості облич і світлотіньові градації, що надає таким іконам виразної етнографічної цінності (іл. 155, 156).

Лики на досліджуваних іконах виконані в характерній для народного іконопису манері, яка поєднує спрощене моделювання з прагненням до реалістичного зображення. Основними прийомами, застосованими у живописі, є підкреслення пластичності обличчя через локальну світлотінь, використання обмеженої палітри та акцент на декоративності. Моделювання здійснене за допомогою контрастного розподілу світлих і темних зон, що значною мірою підсилює графічність зображення. Освітлення побудоване на локальних світлових плямах, зосереджених на чолі, спинці носа та вилицях, із мінімальним тональним переходом. Для затемнених ділянок використані насичені коричневі та вохристі тони, що створюють ефект рельєфності. Завдяки мікроскопічному аналізу встановлено застосування насиченого вохристого підмальовку, який частково просвічується крізь тонші лесувальні шари світлотіні. Білильні висвітлення нанесені локально, без поступового переходу, що сприяє площинному трактуванню облич (іл. 157-159).

Очі мають характерну видовжену мигдалеподібну форму, виконані темним контуром із білильними висвітленнями, що підкреслюють погляд. Брови промальовані темними тонкими штрихами, що створюють легкий вигин, але не деталізовані. Ніс представлений у вигляді світлої смуги, без складної пластики, що є типовою рисою народного іконопису. Вуста

прописані кіноварними тонами, мають легку лесувальну підкладку для створення м'якості, але загалом їхня форма чітка і графічно окреслена.

Таким чином, ікони Стародубщини ікон створені під впливом західноєвропейського мистецтва поділяються на два типи: професійні, виконані з дотриманням складної технології живопису, та народні, що характеризуються спрощеною технікою й меншою палітрою кольорів. У першому випадку застосовували багат шарове лесування та детальне світлотіньове моделювання, у другому—локальні кольорові площини з мінімальними градаціями тону. Незважаючи на відмінності у технології, обидва типи демонструють стилістичний вплив католицької іконографії та гравюрних зразків.

2.4. Особливості зображення тла, орнаментів, та оздоблення творів іконопису.

Особливості зображення тла, орнаментів, та оздоблення на професійних іконах Стародуб'я

Як і в плані написання ликів, особливості зображення тла та оздоблення на іконах Стародуб'я теж сильно відрізняється в залежності від традицій осередку написання.

Оздоблення стародубських ікон зазнало сильного впливу «фрязького», європеїзованого іконопису Оружейної палати та міст Поволжя другої половини XVII-початку XVIII ст. [79]. Звідти у живопис старообрядців прийшли барочні риси: пряма перспектива, більш реалістичний пейзаж, ордерна архітектура, окремі засоби світлотіньового моделювання – так зване «золотопробільне письмо» (греко-православна традиція), а також використання таких художніх прийомів, як кольорові лаки, чорновий розпис, «ліновка/цировка» (техніка нанесення рисунку матовим золотом на лощену позолочену поверхню) і «проскрібка» по золоту [79, с. 245]. Техніка декорування «в проскреб» широко застосовувалася для оздоблення вбрання

святих, надаючи йому вишуканого вигляду. Ризи святих традиційно виконувалися напівпрозорими лесуваннями поверх суцільного листового золочення, що створювало ефект сяйва тканини. Після висихання фарбового шару майстер за допомогою тупої голки або іншого гострого інструмента акуратно продряпував намічені контури орнаменту, оголюючи приховане під фарбою золото. Таким чином, утворювався витончений узор, що імітував багате тиснення чи шиття золотими нитками (іл. 98-101). Подібні орнаментальні мотиви, як правило, включали рослинні елементи—витончені гілки, листя, квіти, а також стилізовані візерунки, характерні для художніх традицій іконописних центрів. Цей прийом не лише підкреслював декоративність вбрання, а й гармонійно поєднувався з іншими техніками іконописного оздоблення, такими як тиснення по левкасу чи гравірування по золоту (іл. 160, 161), створюючи візуально багатопланову композицію.

Отже до характерних стилістичних ознак оздоблення старообрядницької стародубської ікони належать насичені локальні тони, серед яких переважають глибокі винно-червоні, малинові та кармінові відтінки, що гармонійно поєднуються з контрастними білими або золотими фонами. Така кольорова схема підсилює декоративну виразність іконописних творів та надає їм урочистого звучання. Важливою складовою композиційного оформлення виступають численні рослинні мотиви, зокрема зображення різноманітних квітів, пишних букетів, а також декоративних елементів у вигляді вінків, гірлянд і завитків (іл. 162-166), що розміщувалися не лише на тлі, а й на полях ікони, а подекуди й на архітектурних деталях. Орнаментальні мотиви відзначаються великою різноманітністю: поряд із традиційними квітковими композиціями широко застосовували стилізовані зображення гілок із листям і квітами яблуні, імітацію різьбленого листя аканту, символічну виноградну лозу (іл. 167), морські раковини, а також ріг достатку – як знак небесного благословення та матеріального благополуччя.

До числа впізнаваних прийомів та прикмет письма художників, незмінно зустрічних на іконах різного часу і різних слобод Стародубщини і Ветки входить низка усталених художніх мотивів. До них належить живописний позем, рясно вкритий зображеннями трав і білих квітів, що надає композиції декоративної завершеності [22]. Не менш впізнаваною є характерна манера зображення хмар у зеленкувато-оливкових тонах із білою окантовкою, що створює ефект світіння. У сюжетах, де присутні коні, їхній типаж відповідає традиції ярославського та костромського іконопису, що засвідчує прямі стилістичні запозичення з російських майстерень.

Окрему увагу слід приділити характерному трактуванню деталей, зокрема способу моделювання складок убруса—головного убору заміжньої жінки, який підтримують ангели в іконографії Спаса Нерукотворного (іл. 168-171). Композиційне рішення цього елемента є сталим у межах регіону та демонструє архаїчні риси слов'янського іконопису. Не менш показовою є специфічна форма та манера моделювання башмаків і чобітків, що зустрічається також на іконах, створених у традиціях Оружейної палати. Особливе місце в іконописній традиції займає зображення міста Єрусалиму, яке постає у вигляді архітектурних ансамблів із циліндричними будівлями, виконаними в романському стилі. Такий тип представлення міського середовища веде своє походження від книжкової мініатюри XVI—XVII століть, що вказує на зв'язок іконописців Стародубщини та Ветки з рукописною традицією давньоруського мистецтва [20; 21; 24].

В умовний «центральный напрям» іконописних осередків слобод Стародубщини входять твори, що демонструють специфічні орнаментальні особливості. Однією з впізнаваних рис цього стилістичного напрямку є орнамент, побудований на великих трояндах сферичної форми, які відзначаються ретельним графічним опрацюванням деталей. Такий підхід суттєво відрізняється від орнаментальних рішень інших регіональних груп іконопису Стародубщини.

Зокрема, в іконах північних майстерень квіткові мотиви виконані значно більш схематично, з мінімальною деталізацією та узагальненими обрисами, що надає композиції графічної чіткості, але водночас позбавляє її декоративної складності. У південному напрямі, навпаки, переважає більш мальовничий, живописний підхід: зображення троянд і рослинних орнаментів передбачає використання градацій кольору, плавних переходів відтінків і насичених колірних контрастів, що створює ефект об'ємності та матеріальності. Таким чином, центральний орнаментальний стиль поєднує графічну точність із декоративною вишуканістю, займаючи проміжне положення між двома крайніми стилістичними полюсами північного та південного регіонів.

Характерною ознакою старообрядницьких ікон є велика розмаїтість написів, розташованих на полях твору та у картушах, що відігравали як пояснювальну, так і декоративну роль [96]. Тексти могли містити не лише імена святих, але й додаткові молитви, цитати з Писання або уточнення щодо іконографічного типу зображення. Таке насичене використання написів є однією з ключових особливостей стародубського іконопису, що вирізняє його серед інших регіональних шкіл (іл. 172, 173).

Ще одним впізнаваним елементом стало оздоблення німбів, яке виконувалося різними художніми засобами. Одним із поширених прийомів було нанесення точкового орнаменту, що створював ефект мереживного візерунка. Також застосовувалася техніка цирування, яка полягала у використанні геометрично точних, ритмічних насічок. Окрім традиційного для східнослов'янських іконописних шкіл методу гравіювання, у старообрядницьких іконах зустрічаються західні впливи: німби могли оформлюватися у вигляді променевого ореолу, що складався з поєднання прямих і зигзагоподібних ліній. В окремих випадках художники застосовували поліхромний метод, підкреслюючи німб кольором—зазвичай

це була товста червона лінія, доповнена тонким білим контуром, що підсилювало контрастність і підкреслювало композиційний центр ікони.

Опуш, що слугувала символічною межею між земним і небесним світами, зазвичай виконувалася у вигляді кайми червоного та синього кольорів, підкреслюючи сакральний характер зображення [14]. Лузга, внутрішнє обрамлення, яке окреслювало ковчег, символізувала перехід від небесної сфери (полів ікони) до божественної вічності, представленій середником ковчегу. Її традиційно оформлювали червоною фарбою з додатковим білильним контуром, що підкреслював її значущість у структурі іконного простору.

У композиціях ікон центральної частини верхнього поля лузга часто набувала вигляду піднятого півкола, що утворювало простір для зображення Бога Саваофа у традиційному образі «Ветхого Денми» або Ісуса Христа, що благословляє святого, зображеного в середнику (на одночастинних і рідше—чотиричастинних іконах). Окремі святі, розміщені на полях, зазвичай були покровителями членів родини, яка замовляла ікону, що засвідчувало її родинний характер і персоналізоване призначення [84, с. 13].

Особливості зображення тла, орнаментів, та оздоблення а творах народного іконопису Стародубщини

Як вже зазначалося, народний іконопис Стародубщини характеризується різноманітністю стилістичних підходів, що дозволяє умовно виокремити дві основні групи—так звані «народні примітиви» та «малярські» ікони. Останні, у свою чергу, поділяються на два підтипи за колористичним вирішенням фону: «ікон із червоно-жовтим фоном» та «ікон із чорним фоном». Така класифікація базується на відмінностях у техніці виконання, манері світлотіньового моделювання та рівні опрацювання живописних елементів, що відображають різні підходи до народної сакральної традиції.

На народних «іконах з червоно-жовтим фоном» [45] саме тло, власне, червоне, а жовтий орнамент суцільно заповнює площину. Основні елементи

орнаментики: барокові завитки тонких гілок із дрібними листочками; коса клітина у різних варіантах; великі стилізовані троянди в оточенні зеленого листя. Німби суцільні, жовті, часто з подвійним широким обведенням.

Народні «ікони з чорним фоном» [45] відрізняють, власне, чорні фони, орнаментовані червоними трояндами з темно-зеленим листям. Німби теж суцільні, жовті.

Мистецтвознавець Ольга Травкіна виокремлює характерний тип стародубської народної ікони, що представляє собою поясні зображення святих, доповнені у верхній, а інколи й у середній частині стилізованими крупнопелюстковими квітами (іл. 174). Композиційна побудова цих творів відзначається статичністю та монументальністю постатей, а їхні німби обов'язково зображені широкими та жовтими, що підкреслює символічний характер іконографії. В художній манері домінує лінійна графічність, що найбільш помітна у побудові фігур, проте вона пом'якшена живописним моделюванням ликів світлими відтінками санкіру, а також рослинно-квітковим орнаментом, що обрамляє композицію. Колористична гама представлена жовтими, червоними, синіми та рожевими тонами, характерними для народного іконопису. Відмінною рисою ікон Чернігівщини є світліший та тепліший колорит порівняно з аналогічними пам'ятками інших регіонів. Фон ікон виконувався в темному або насиченому жовтому кольорі, часто орнаментованому або розкресленому у вигляді скісних ґрат (трельяжа), запозичених зі стилю рококо (іл. 175). Географічно ці твори переважно походять із північних районів Чернігівщини, зокрема Задесення, хоча їхній ареал розповсюдження охоплював також Гомельщину та Брянщину. За припущенням О. Травкіної, центрами їх виготовлення могли бути Новгород-Сіверщина, Стародубщина та місто Семенівка. Дослідниця пояснює перевагу жовтих кольорів особливостями інтер'єру житлових будинків північних регіонів: у курних хатах, які нерідко не білилися всередині, світлі тони ікон слугували візуальним акцентом на тлі затемненого простору. Ймовірно, що

орнаментоване жовте тло народних ікон мало імітувати позолочене, рельєфне тло професійних барокових ікон XVII–XVIII ст. (іл. 176), а стилізовані квіткові мотиви – барокові розети, характерні для їхніх рам (іл. 177) [84, с. 14].

Важливою розпізнавальною ознакою народного іконопису Стародубщини є специфічна колористична гама. Значна частина пам'яток написана на охристо-жовтому фоні, який за своєю тональністю та фактурою імітує позолочене тло традиційних церковних ікон. Для досягнення цього ефекту майстри спочатку покривали площину ікони насиченим оранжево-цегляним кольором, після чого залишені незаповненими ділянки заповнювали дрібним жовтим орнаментом, який стилізував риткування. Темніші частини фону нагадували полімент (основу, на яку накладалося золото), тоді як світліші імітували характерний рисунок ритованих позолочених площин. Поряд із цим, у значно меншій кількості зустрічаються ікони, виконані на однотонному темному тлі, що утворюють окремий тип пам'яток у межах народного іконопису регіону (іл. 178-181) [84, с. 14].

Особливості орнаменталії народних ікон вирізняються певною спрощеністю та відсутністю чіткої системності, що відрізняє їх від ретельно продуманого декору церковних ікон XVI–XVIII ст. Якщо в храмових пам'ятках орнаментальні мотиви змінювалися відповідно до художніх стилів та загальних мистецьких тенденцій епохи, то в народному іконописі майстри поєднували різностильові елементи без суворої композиційної логіки. Ритований декор нерідко включав мотиви у вигляді галузок, барокових завитків (волют), геометризованих рослинних форм, які чергувалися з решітчастими структурами, виконаними навхрест штрихами, крапковими елементами, різними варіантами променевого розташування деталей тощо [39, с. 26]. За ритмікою площин народні ікони близькі до гравюр Леонтія Тарасевича, зокрема Студитської Богоматері з Вільненської церкви Св. Духа (1687 р.) [116, с. 77], на якій вкрите вигнутими бароковими гілками,

завитками та квітковими мотивами тло контрастує з плавним світлотіньовим моделюванням одягу Марії. У декоративному оформленні простежуються відголоски барокового карбованого орнаменту, характерного для українського золотарства, зокрема окладів ікон, що оздоблювалися акантовим листям, стилізованими квітами, гірляндами та букетами.

Площинність є однією з ключових особливостей давніх українських ікон, що сприяє зосередженню на символічній природі сюжету та його умовності. Протягом століть цей художній принцип залишався незмінним: як у церковних іконах XVII ст., так і в хатніх образах XIX ст. малярі зображували постаті святих на ретельно структурованому декоративному тлі. Контури фігур гармонійно вписані в орнаментальну композицію, а їхня форма м'яко відтінена колористичним вирішенням фону. Водночас у межах окремих іконографічних груп зустрічаються твори з елементами просторового моделювання. Особливу категорію становлять сюжети, в яких традиційна площинність поєднується з пейзажними деталями: на іконах Богородиці Охтирської перед Марією зображено зелену смугу, що поступово розширюється до розмірів пагорба, символізуючи Голгофу. У зображеннях св. Юрія Змієборця позем передано за допомогою синіх і зелених тонів. Подекуди святі постають на тлі неба, оточені арковим обрамленням із характерним орнаментальним заповненням. В окремих випадках композиція набуває компромісного характеру: сцена подається в картуші зі світлотіньовим моделюванням, доповненому мінімальним декором у кутах [84, с. 33].

Переконливим прикладом «національних побутових рис» у чернігівському іконописі є орнаменти, що прикрашають одяг святих. Одним із характерних прийомів народних майстрів було оздоблення омофору св. Миколая квітковим декором: інколи його вкривали такими ж суцвіттями, як і тло ікони, але значно частіше малярі зображували більш реалістичні квіти з листям. Сукні святих Варвари та Параскеви нерідко декорували візерунками,

що імітували барокове шитво, наслідуючи орнаментальні мотиви церковного текстилю [84, с. 34].

Стилістика чернігівських хатніх ікон засвідчує, що місцеві іконописці намагались доступними їм засобами досягнути колориту та пишноти позолоти церковних ікон «козацького бароко», тому О. Травкіна [84, с. 34] при аналізі ікон Чернігівщини застосовує термін «імітаційність», застосований Олександром Найденом щодо хатніх ікон Наддніпрянщини [83, с. 74]. Густо розписане тло асоціюється то з фактурними тканинами, то з золоченим ритуванням розкішних образів.

Яскравої неповторності стародубським іконам надають квіткові мотиви. В кожному регіоні України рослинний візерунок набував місцевих художньо-стильових ознак, за якими можна визначити походження ікони [105, с. 132]. Народні малярі винайшли власну манеру оздоблення – великі виразні суцвіття вирізняються формою, колоритом і структурою. Їм відводили чільне місце навколо німбів, розміщуючи від двох до чотирьох яскравих квіток вишневого або темно-рожевого кольору в оточенні зелених листків. Чернігівські майстри відтворювали власну, стилізовану квітку: інколи вона нагадує троянду, подекуди півонію чи мальву. Дослідниці Марина Юр зазначає: «Цей різновид квітки не мав чітко визначених ботанічних ознак, а був продуктом фольклорно-естетичної селянської творчості, у якому поєднувалися абстраговані та натурні форми» [153]. О. Травкіна називає його «чернігівською трояндою» [84, с. 35]. Особливість «чернігівської троянди» – у власній конструкції мотиву [153], де центральне суцвіття складається з основної квітки (осердя) та розташованих навколо неї листочків. Така композиція формує гармонійний і ретельно продуманий декоративний елемент. На іконах можна простежити різні варіації цього мотиву: троянди, обрамлені завитками зеленого листа; шість синьо-зелених листків, розписаних у техніці «ялинки»; видовжені листочки, а також стилізації у вигляді дубового листа. Змінювалася й форма самої квітки — вона могла

мати округлу конфігурацію, нагадуючи «яблучко» (іл. 182), зображене з використанням білих штрихів та майже непомітних пелюсток, або ж малювалася у ракурсному розвороті, з виразним осердям, обрамленим масивними пелюстками [84, с. 35].

Дослідники визначають кілька основних типів квітково-орнаментальної стилізації, яка відіграє важливу роль у композиційній побудові народної ікони та органічно взаємодіє з орнаментикою тла. У чернігівських хатніх іконах переважають кілька характерних декоративних мотивів. Одним із них є так звані «кучеряві квіти», що виконані за допомогою закручених волютоподібних штрихів та завитків різної форми (іл. 183). Відмінною рисою іншого поширеного типу, відомого як «шестилистові квіти», є зображення навколо центрального суцвіття шести великих округлих листків, які оздоблені ритмічними світлими штрихами, що нагадують техніку «ялинки» [84, с. 35]. Особливістю цього варіанту декору є використання синього кольору листя замість традиційного зеленого, а також тло, розділене на сегменти, що імітують промені (іл. 184). Ще одним варіантом орнаментального оформлення є так званий «трикутний орнамент», де навколо святих, розміщених в арковому обрамленні, формувався масивний геометризований декор, складений із трикутних елементів, що за структурою частково нагадують промені. Ці фрагменти додатково збагачувалися деталями у вигляді решітчастих візерунків, крапкових акцентів і паралельних штрихів (іл. 185-187).

На іконах Богородиці з Дітям рослинні мотиви виступали алегорією чудесних діянь Богоматері [131]. Квіти лілії – у давнину їх називали «крин благоуханний», – один з двадцяти символів, які згідно з акафістом зображували біля Діви Марії [117, с. 226].

Особливості зображення тла, орнаментів, та оздоблення на творах виконаних під впливом західноєвропейського мистецтва

У «професійних» іконах, виконаних під впливом західноєвропейського мистецтва тло зазвичай виконувалося у насичених, глибоких тонах—глибокий коричневий, темний червоний або приглушений зелений, що створювало контраст із позолоченими елементами декору [104]. Використання темного фону слугувало для підкреслення об'ємності зображення, а також для створення враження просторової глибини. Підґрунтям для живопису слугувала імпріматура теплих відтінків—від світло-охристого до коричнюватого, що забезпечувало гармонійний колористичний лад усієї композиції та сприяло оптичному збагаченню фарбового шару. Часто застосовувалася лєсувальна техніка, яка дозволяла досягти м'якості переходів між відтінками та візуального ефекту глибини (іл. 188, 189).

Орнаментальне обрамлення виконувалося у стилі рококо, що проявлялося у складних рельєфних завитках, рослинних мотивах, а також у пластично виражених картушах із написами. Картуші на досліджуваних іконах виконані у овальній або фігурній формі, обрамлені декоративними бароковими завитками. Внутрішня частина картушів забарвлена у світлі відтінки – від світло-сірого до кремового, що створювало контраст із темним фоном і позолоченим обрамленням. У деяких випадках спостерігалася легка тональна градація, яка надавала поверхні картуша додатковий об'єм. Написи в картушах виконувалися темним кольором, зазвичай темно-коричневим (рідше золотистим), чи навпаки світлі літери на темному, майже чорному тлі, що забезпечувало їхню виразність і чітке читання (іл. 190). Вони мали каліграфічно витриманий характер та гармонійно вписувалися в загальну композицію. Встановлено, що позолота виконувалася за допомогою лєвкашення та накладання сусального золота, яке створювало виразний декоративний ефект. У деяких випадках застосовувалася тіньова проробка

позолочених рельєфних елементів, що додатково підкреслювало їхню пластичність.

Драпірування у зображенні одягу відзначається глибокими складками, моделювання яких виконувалося за допомогою світлотіньових переходів та використання лесувальних шарів. У професійних творах ця техніка дозволяла досягти максимальної реалістичності, особливо у передаванні шовковистої або атласної фактури тканин.

На відміну від професійних творів, на народних іконах, виконаних під впливом західноєвропейського мистецтва тло зазвичай мало простішу колористичну гаму, з переважанням однотонних коричнево-охристих або червонувато-коричневих, а інколи навпаки дуже яскравих відтінків. Лесування застосовувалося значно рідше, натомість колір тла наносився рівномірним непрозорим шаром, що робило його візуально пласким. У деяких випадках зустрічаються варіанти ікон, де фон мав слабо виражену градацію тону або легку тональну розтяжку для створення мінімального ефекту глибини.

Обрамлення у народних іконах не мало виразної рельєфності, а імітувалося малярськими засобами. За результатами дослідження встановлено, що позолочені рококошні завитки та картуші з написами відтворювалися олійними фарбами за допомогою пастозного накладання густої фарби або навіть суто лінійного малюнка (іл. 191). Подекуди народні майстри використовували локальне висвітлення «позолочених» деталей, що створювало ілюзію об'єму, але без справжнього рельєфу. Написи в картушах часто виконувалися менш витонченим шрифтом, іноді з характерними спрощеннями у формі літер чорного кольору.

У народних іконах широко застосовувався прийом кулісності, який полягав у створенні сценічної композиції з використанням зображень завіс. Це дозволяло імітувати просторову глибину без складної перспективної побудови. Завіси, як правило, мали яскраві відтінки червоного кольору та

підкреслювали урочистість зображення (іл. 192-195). Драпірування виконувалося вільними, широкими мазками, що створювали ілюзію рельєфності. Складки передавалися через локальні контрасти світла й тіні, без плавного моделювання. Відчутна графічність ліній, якими позначалися контури складок, що робило одяг менш пластичним порівняно з професійними творами. Однак, навіть у такому спрощеному варіанті, народні майстри намагалися передати загальну естетику католицької традиції, зберігаючи її основні декоративні та стилістичні особливості.

Таким чином, професійні ікони, створені під впливом західноєвропейського мистецтва вирізнялися складною технологією виконання, застосуванням глибоких тонів тла, рельєфного золоченого декору та картушів із написами, що підкреслювало урочистість образу. Народні варіанти наслідували цю стилістику, але мали спрощену техніку: кулісне тло, імітацію об'ємних елементів через пастозний живопис та обмежену палітру. Попри спрощення, такі твори зберігали основні композиційні та іконографічні риси західноєвропейської традиції.

Висновки до 2 розділу

Іконопис Стародубщини – унікальне явище, що сформувалося під впливом сукупності чинників, що поєднали давньоруські, українські та західноєвропейські традиції. Характерними рисами місцевого іконопису є еклектичний стиль, використання багаточастинних композицій, яскравого колориту та декоративного орнаментування. Виявлено значний вплив барокових та рококових елементів. Аналіз іконографічних сюжетів засвідчив широке розповсюдження як традиційних православних образів, так і рідкісних іконографій.

Професійні майстри використовували якісну деревину (осика, липа, вільха), товсті дошки (2–3 см), шпуги та ковчег, що забезпечувало

стабільність основи. Народні ікони створювалися із дешевших матеріалів (сосна), спрощеною технологією, що впливало на їхню довговічність.

Встановлено, що в професійному живописі застосовувався клеє-крейдяний ґрунт (1,2–2,0 мм), тоді як у народних іконах він часто відсутній або зведений до тонкого «побілу». Доведено використання різних методів сусального золочення (на червоний або жовтий полімент), полірування, глосування та прошкрябування.

У професійному іконописі основним зв'язувальним матеріалом залишалася яєчна темпера, у народному та в іконописі із впливом західноєвропейського мистецтва – ляна олія. Професійні іконописці використовували дорогі пігменти (кіновар, ультрамарин, малахіт), тоді як народні майстри – дешевші (свинцевий сурик, свинцеві білила).

Покривні матеріали залежали від традицій та економічних умов: старообрядці застосовували ляну оліфу, народні майстри – шелак, малярські осередки із впливом західноєвропейського мистецтва – дамарний лак.

Дослідження іконопису Стародубщини дозволило встановити три основні стилістичні напрями професійного іконопису: південний, центральний і північний. Південний напрям вирізняється впливом української традиції, яскравим вохренням ликів і експресивністю образів. Центральний напрям орієнтується на поволзьку традицію, має складне світлотіньове моделювання та деталізацію рис обличчя. Північний напрям зберігає темну вохристо-коричневу палітру, витончені пропорції та графічність рисунку. У всіх випадках використовувалася традиційна техніка вохрення з лесуванням.

Народний іконопис Стародубщини поділяється на «малярські» ікони, що вирізняються сталістю композиційних схем і декоративним оформленням, та «народні примітиви», які характеризуються площинним трактуванням форми, спрощеним світлотіньовим моделюванням і експресією образів.

Ікони, створені під впливом західноєвропейського мистецтва, також поділяються на професійні та народні. Професійні твори мають складну багат шарову техніку живопису, позолочені картуші та характерну світлотіньову пластику, тоді як народні відзначаються спрощеним моделюванням, пастозним нанесенням фарби та мінімальним ефектом глибини.

РОЗДІЛ 3. ЗБЕРЕЖЕННЯ, АТРИБУЦІЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНОПISУ СТАРОДУБ'Я: ХАРАКТЕРНІ ПОШКОДЖЕННЯ, МЕТОДИКА ТА АПРОБАЦІЯ РЕСТАВРАЦІЙНИХ ПІДХОДІВ

3.1. Характерні пошкодження творів іконопису Стародубщини другої половини XVII–XIX ст.

Характерні пошкодження основи

Однією з головних причин пошкоджень пам'яток є технологічні особливості створення твору, зумовлені специфікою багат шарової структури ікони. Кожен матеріал, використаний у її створенні, має властивість природного старіння, що призводить до поступових змін його фізичних, хімічних, оптичних, механічних та геометричних характеристик. Ці процеси можуть значно прискорюватися під впливом зовнішніх чинників.

Дерев'яна основа була основним матеріалом для виготовлення ікон на Стародубщині в XVII–XIX століттях. Деревина, завдяки своїй пористій і волокнистій структурі, характеризується гідрофільними властивостями, тобто здатністю активно поглинати вологу з навколишнього середовища за умов підвищеної вологості та випаровувати її при зниженні цього показника.

Циклічні процеси поглинання та віддачі вологи спричиняють фізичні зміни у структурі деревини, зокрема її набухання під час насичення вологою та всихання при втраті води. Унаслідок неправильного вибору деревини, зокрема деревини з невдалим напрямом спилювання або з ділянок стовбура, які мають підвищену схильність до деформації, а також всихання, матеріал зазнає значних змін у геометричних параметрах. Особливо це стосується поперечного напрямку, де лінійне скорочення може досягати 5–6% від початкового розміру. Такі процеси не лише впливають на стабільність основи, але й спричиняють ризик утворення тріщин (іл. 196, 197), деформацій та інших пошкоджень, що становить значну загрозу для збереження іконопису.

Зазначені гігроскопічні властивості деревини зумовлюють виникнення низки пошкоджень, характерних для іконопису на дерев'яній основі. Серед

найпоширеніших дефектів Стародубських основ ікон можна виділити розтріскування поверхні, утворення шпарин, випадіння сучків, розходження дошок у зоні клейового шва на місці стиків (іл. 198, 199), а також втрату конструктивних елементів, таких як шпуги або дерев'яні вставки.

Одним із наслідків вологообміну є також деформація деревини, що проявляється у її коробленні. Це явище спричинене нерівномірністю впливу зовнішнього середовища: лицьова сторона ікони зазвичай захищена багат шаровими покриттями (грунтом, фарбами, лаком), тоді як тильна частина та торці часто залишаються відкритими, що сприяє інтенсивнішому вологообміну з цих зон [135, с. 168].

Такі пошкодження є природними наслідками фізико-хімічних процесів, що відбуваються у дерев'яній основі, і, в тій чи іншій мірі, притаманні усім іконам на деревині, незалежно від їхнього віку та походження. Ступінь прояву цих руйнувань залежить переважно від умов зберігання та експлуатації, що підкреслює важливість дотримання оптимальних параметрів мікроклімату для збереження цих пам'яток.

Особливо гостро ця проблема постає для творів, у яких основа була виготовлена без дотримання традиційної технології, недбало, із дешевих або неякісно оброблених матеріалів. Така ситуація характерна для значної частини ікон, створених у майстернях народних малярів Стародуб'я, де з метою економії нерідко нехтували правилами підготовки основи, що значно ускладнює їх збереження у задовільному стані.

Несприятливі умови зберігання, поєднані з особливостями місцевого клімату, значною мірою сприяли біологічному ураженню дерев'яної основи ікон. Високий рівень вологості, різкі коливання температури та недостатній контроль за станом середовища створювали ідеальні умови для розвитку біологічних шкідників, зокрема мікроміцетів.

Мікроміцети – це мікроскопічні гриби, що представляють собою різномірну в систематичному відношенні групу грибів, яка включає велику

кількість видів. Видимі неозброєним оком колонії зазвичай називають пліснявою, а самі гриби — пліснявими грибами. Ураження грибами художніх творів виявляється у вигляді безбарвних або забарвлених нальотів, пігментних плям, а іноді у вигляді безбарвних тьмяних ділянок. На іконах гриби розвиваються на фарбовому шарі, на ґрунтах і на деревині основи. Міцелій грибів проникає в матеріал, на якому розвивається, завдаючи йому як механічних, так і хімічних пошкоджень, використовуючи ферменти, кислоти та забарвлені сполуки, руйнуючи його [10].

В ході дослідження фондів музеїв Чернігівщини встановлено, що приблизно 65% експонатів досліджуваної іконописної школи постраждали в наслідок життєдіяльності мікроміцетів (іл. 200-202). Простежена певна закономірність у розташуванні уражень пліснявими грибами. Спочатку осередки мікроміцетів з'являлися на торцях, нижніх частинах дощок та на шпугах ікон, а потім переходили у кракелюри фарбового шару, що призводило до деструкції живопису (іл. 203).

Характерні локалізації біологічних ушкоджень досліджених ікон Чернігівської області зумовлені фізико-географічним розташуванням регіону. Територія знаходиться на півночі Лівобережної України, поєднуючи поліські та лісостепові зони Придніпровської низовини. Клімат помірно-континентальний, з достатнім рівнем вологості. Зими зазвичай малосніжні, стійкі й помірно теплі, а літо – тепле з помірною вологістю. Область належить до зони достатнього зволоження, з середньорічною вологістю 75-80%, яка влітку знижується до 50-70%, а взимку підвищується до 80-95%.

Такі кліматичні чинники мають безпосередній вплив на якість зберігання пам'яток у музейних фондосховищах цього регіону, а саме сприятливо впливають на розповсюдження і розвиток пліснявих грибів на об'єктах мистецтва [10].

Окрім уражень пліснявими грибами, дерев'яна основа ікон Стародубщини часто піддавалася впливу інших біодеструкторів, серед яких найбільш поширеними були жуки-точильники та їх личинки.

Ураження іконних щитів Стародубщини жуками-точильниками, значною мірою зумовлено вибором породи деревини для їх виготовлення. Найчастіше для основи використовували деревину м'яких порід, таких як липа, осика чи вільха. Ці породи, хоча й зручні для обробки та підготовки, є особливо вразливими до впливу комах-шкідників (іл. 204, 205) [14].

Жуки-точильники та їх личинки, харчуючись деревиною, утворюють розгалужені ходи у її товщі. Деревина, що зазнала деструкції, набуває вигляду порошку (іл. 206), що призводить до значної втрати її міцності та стабільності. Така основа стає надзвичайно крихкою і легко ламається. Це не тільки послаблює механічну структуру основи, але й створює загрозу для цілісності іконописного шару. З огляду на це, ікони Стародубщини, як «професійного» іконопису, так і народного походження, практично завжди демонструють сліди діяльності цих шкідників (іл. 207-210).

Народні ікони Стародубського регіону, в свою чергу, часто зазнавали пошкоджень не лише через жука-точильника, а ще й через результат життєдіяльності короїдів, які активно пошкоджували деревину через недбале виготовлення та недостатню обробку основи.

Цей фактор підкреслює важливість вибору якісної деревини, належної її підготовки та обробки, а також ретельного контролю умов зберігання для попередження біологічного ураження. На жаль, у випадку народних ікон Стародубщини ці вимоги часто ігнорувалися, що ставали додатковим фактором ризику для збереження твору, зумовлюючи необхідність комплексного підходу до реставрації та консервації таких пам'яток.

Ушкодження дерев'яної основи ікон можуть бути спричинені не тільки природними процесами старіння та біологічними шкідниками, а й людським фактором. Одним із найбільш поширених таких пошкоджень на

Стародубщині є опіки від свічок. Ікони, особливо які знаходилися у церковному вжитку, часто перебували в безпосередній близькості до свічок, і температура, що виділяється під час горіння, могла спричиняти пошкодження деревини. Ці опіки, крім того, можуть призводити не лише до деструкції основи, а й до руйнування ґрунтових та фарбових шарів, що погіршує збереження художнього зображення.

Ще однією проблемою є сліди попередніх неякісних реставраційних робіт, що стали наслідком некомпетентного підходу до реставрації ікон. Оскільки в минулі століття часто бракувало фахівців з реставрації, а самі роботи виконувались за допомогою доступних матеріалів, то деякі ікони мають велику кількість слідів таких втручань. Наприклад, багато досліджених ікон Стародуб'я, що збереглися до нашого часу, мають фрагменти основи, залиті воском (іл. 211, 212) або клеєм ПВА (іл. 213, 214), які використовували для зміцнення та герметизації тріщин. Ці матеріали не відповідають вимогам до реставраційних заходів, оскільки вони можуть призвести до подальших пошкоджень, змінюючи фізичні властивості деревини.

Також на основах деяких ікон можна виявити сліди часткової заміни деревини (іл. 215, 216). У разі сильних пошкоджень або тріщин нерідко застосовували недоречне зафарбовування (іл. 217), часто побутовими фарбами будь-якого кольору, що ніяк не відповідали оригінальності твору. Це призводило до порушення історичної автентичності ікон. Крім того, в деяких випадках для фіксації дерев'яних частин основи використовувались цвяхи (іл. 218), що також створювало небезпеку для цілісності ікон, бо металеві елементи могли окислюватися і руйнувати деревину.

Встановлені дані щодо пошкодження основ творів стародубських іконописних осередків приведені у таблиці №4.

Отже як свідчать отримані дані, біологічне ураження жуками-точильниками та короїдами стало наймасштабнішою загрозою для

дерев'яних основ стародубських пам'яток іконопису, оскільки 98% досліджених ікон мають сліди їхньої діяльності. Проникнення комах у структуру деревини призводило до утворення ходів, що суттєво знижувало міцність основи та створювало умови для руйнування ґрунтового і фарбового шарів.

Крім цього дослідження показало, що короблення деревини було найбільш поширеним дефектом, виявленим у 84% досліджених ікон. Аналіз доводить, що ця проблема характерна для обох типів іконопису, незалежно від рівня професійності виконання.

Іншою значною проблемою для збереження стародубських ікон стало біологічне ураження мікроміцетами, яке зафіксоване у 47% досліджених творів. Як доведено в ході мікологічного аналізу, це було зумовлено підвищеною вологістю середовища та відсутністю належного мікрокліматичного контролю.

Дослідження встановило, що 36% ікон мають втрати конструктивних елементів, таких як шпуги, що забезпечували стабільність основи, а 82% ікон отримали механічні пошкодження. Розтріскування поверхні деревини, що проявлялося у вигляді утворення шпарин, зафіксоване у 18% творів. Встановлено, що цей дефект був зумовлений гігроскопічністю деревини, що призводило до розширення та стиснення волокон під впливом змін вологості.

Антропогенні фактори також сприяли руйнуванню основи. Встановлено, що 13% ікон мають сліди використання цвяхів, що свідчить про некваліфіковані реставраційні спроби зміцнення основи. 5% творів зазнали опіків, спричинених близьким розташуванням до відкритого вогню.

Некоректні реставраційні втручання включали заливання воском (4%) та клеєм ПВА (3%), що призводило до змін у структурі деревини та ускладнювало подальшу реставрацію. Як свідчать отримані дані, у народному іконописі 7% творів були зафарбовані або переписані зверху для маскуванню дефектів

Всі ці пошкодження сприяли порушенню стабільності конструкції ікони, а також її функціональності. Крім того, неправильне зберігання і транспортування творів мистецтва часто сприяло деформаціям деревини та її втраті, що так само вимагало комплексного підходу до реставраційних і консерваційних заходів.

Характерні пошкодження ґрунту

У старообрядницьких іконописних майстернях історичного регіону Стародубщини виготовляли ґрунт високої якості за традиційними рецептурами. Основу складав клеє-крейдяний левкас, що відзначався міцністю, довговічністю та високою адгезією до фарбового шару [14]. Завдяки ретельному дотриманню технологій його нанесення, такий ґрунт здатний добре зберігатися навіть за несприятливих умов експонування та зберігання. Однак, як доводять результати досліджень, навіть високоякісний левкас не є повністю застрахованим від руйнацій, що зумовлені поєднанням природних, технологічних та антропогенних факторів.

Проте, на відміну від професійного живопису, встановлено, що народний іконопис Стародубщини характеризувався значно спрощеною технологією виготовлення ікон. Як доводять отримані дані, у більшості народних ікон традиційний левкас або взагалі не застосовувався, або мав значно тонший шар, відомий як "побіл". Цей ґрунт часто забарвлювався пігментами, що надавало йому кольорового відтінку, проте він вирізнявся низькою якістю. Такий підхід значно знижував довговічність творів, спричиняючи численні деструктивні процеси. Крім того, доведено, що через використання неякісних матеріалів та порушення технології нанесення ґрунт народних ікон мав суттєві проблеми з адгезією, що спричиняло масове відшарування та осипання живопису.

Встановлені дані про пошкодження ґрунтових шарів творів стародубських іконописних осередків подано в таблиці №5.

Дослідження ґрунтового шару ікон народного іконопису Стародубщини виявило значні відмінності у його стані порівняно з професійними зразками. Як свідчать отримані дані у таблиці, значна частина цих творів була створена з відсутнім або значно спрощеним ґрунтовим покриттям, що суттєво впливало на довговічність та стійкість фарбового шару.

Встановлено, що 87% народних ікон взагалі не мали традиційного левкасу. Фарба наносилася безпосередньо на дерев'яну основу, що значно знижувало її адгезію та сприяло механічним втратам. Як доводять результати дослідження, наявність ґрунту у таких іконах, навіть якщо він і був застосований, не забезпечувала його достатньої стійкості. Зокрема, 90% народних ікон із тонким ґрунтом мали його значне відшарування, що повторювало фактуру деревини. Доведено, що така проблема була спричинена низькою якістю матеріалів, неналежною підготовкою основи та порушенням технології нанесення левкасу.

Як свідчать отримані результати аналізу, значним поширенням у народному іконописі Стародубщини відзначалися дрібносітчасті кракелюри, які були зафіксовані у 92% досліджених творів. Ці пошкодження виникали внаслідок нерівномірного висихання клеє-крейдяного шару, що пов'язане з порушеннями технології підготовки матеріалів.

Крім технологічних чинників, встановлено, що значний вплив на стан ґрунту мали біологічні фактори. Доведено, що 42% ікон (як народного, так і професійного іконопису) мали сліди пліснявих уражень. Як виявило мікологічне дослідження, найбільш поширеними серед мікроорганізмів, що руйнували структуру левкасу, були *Aspergillus niger*, *Penicillium chrysogenum*, *Cladosporium herbarum* та *Alternaria alternata*. Доведено, що активний ріст цих мікроміцетів призводив до ослаблення адгезії між ґрунтовим і дерев'яним шаром, що в результаті викликало втрату механічної міцності поверхні. У місцях біологічного ураження ґрунт часто ставав крихким, змінював колір і структуру, що суттєво погіршувало його стан.

За візуальними спостереженнями, 19% ікон мали наскрізні отвори у ґрунті (іл. 219, 220), що виникли внаслідок життєдіяльності жуків-точильників. Дерев'яна основа ікон, заражена комахами, утворювала численні ходи, які проходили крізь усі конструктивні шари ікони, аж до живописного. Це призводило до повного або часткового осипання левкасу в уражених зонах (іл. 221).

Як доводить таблиця, ікони професійного письма мали більш стійкий ґрунтовий шар, проте він також піддавався руйнівним процесам. Встановлено, що 31% досліджених професійних ікон мали тріщини, шпарини та кракелюри у левкасі, які утворювалися внаслідок температурно-вологісних коливань та деформацій дерев'яної основи (іл. 222, 223). Серед іншого, причиною цього явища було усихання деревини, що створювало внутрішнє напруження у ґрунтовому шарі (іл. 224).

Також виявлено, що 16% професійних ікон мали відшарування левкасу разом із паволокою, що спричиняло втрати фарбового шару та оголення деревини. Як встановлено, цей процес мав безпосередній зв'язок із деформаціями основи, які виникали через усихання, викривлення або механічні пошкодження дерев'яної дошки.

Додатково встановлено, що ікони як народного, так і професійного письма зазнавали відшарування ґрунту через високу вологість, що порушувала його зв'язок із дерев'яною основою. Як свідчать отримані результати, такий дефект був зафіксований у 17% досліджених творів.

Серед інших пошкоджень виявлено, що 9% ікон зазнали опіків (іл. 225), які виникли через неналежне зберігання та безпосередній контакт із полум'ям, а 5% ікон мали сліди навмисних механічних пошкоджень – подряпин та сколів, які свідчать про цілеспрямований фізичний вплив. Окрім цього, 7% досліджених ікон зазнали руйнівного впливу некваліфікованої реставрації. Було встановлено, що використання невідповідних матеріалів, таких як клейові розчини надмірної концентрації, синтетичні лаки або

побутові фарби, призводило до появи тріщин, зміни кольору та відшарування левкасу.

Таким чином, встановлено, що руйнування ґрунту у стародубських іконах мало різний характер залежно від типу майстерень, у яких створювалися твори та умов зберігання. Як доводить аналіз отриманих даних, руйнування ґрунту було зумовлене сукупністю природних, технологічних та антропогенних факторів. Найбільш вразливими виявилися народні ікони, де спрощена технологія виготовлення суттєво знижувала стійкість ґрунтового шару. Водночас навіть у професійному іконописі спостерігалися значні пошкодження, що підтверджує необхідність застосування ефективних реставраційних методів для їхньої консервації.

Характерні пошкодження фарбового шару

Матеріали фарбового шару характеризуються рядом специфічних властивостей, які суттєво впливають на стан твору. Нажаль саме фарбовий шар ікон Стародубщини є найбільш вразливим до руйнівних впливів через низку причин, серед яких особливе місце займають пошкодження інших конструктивних шарів твору. Зокрема, руйнація дерев'яної основи або ґрунту безпосередньо впливає на стан фарбового шару. Деформація деревини, викликана змінами вологості або механічними навантаженнями, спричиняє утворення тріщин у ґрунті, які, в свою чергу, створюють умови для виникнення кракелюрної сітки або навіть відшарування фарбового шару. Такі пошкодження не лише порушують естетичну цілісність ікони, але й сприяють подальшому проникненню вологи та біологічних агентів, що ще більше поглиблює руйнацію живопису. Таким чином, збереження фарбового шару є нерозривно пов'язаним зі станом попередніх шарів, що підкреслює важливість комплексного підходу до діагностики і реставрації ікон.

Фарбовий шар творів усіх іконописних осередків Стародубщини зазнавав значних пошкоджень унаслідок багатьох чинників, які можна поділити на три групи: природні, технічні та антропогенні. Серед природних

факторів ключову роль відіграє руйнівний вплив сонячного випромінювання. Тривала дія ультрафіолету спричиняє вицвітання пігментів, втрату їхньої насиченості та поступову деградацію структури фарбового шару [63, с.117]. Особливо чутливими до такого впливу є органічні та мінеральні пігменти, які втрачають свої оптичні властивості та фізичну стабільність [29; 108, с.13–14]. Проте незадовільний рівень освітлення спричиняє потемніння та пожовтіння олійно-лакових покриттів і олії, яка використовується як в'язучий компонент фарб, що призводить до змін у колористичній гармонії твору [68]. Крім того, сонячне тепло може сприяти утворенню мікротріщин на поверхні ікони, підсилюючи відшаровування фарбового шару та знищення його цілісності. Як приклад, можна розглянути ряд пам'яток народного іконопису Стародубщини, в яких зафіксовано вицвітання пігментів внаслідок дії ультрафіолетового випромінювання (іл. 226).

Окрім цього до природних чинників можна віднести коливання температури та вологості, які спричиняють розтріскування шару фарби, втрату його адгезії до ґрунту та подальше осипання. Зміни в мікрокліматі часто спричиняють також утворення шпарин між фарбовим шаром і ґрунтом, що є передвісником його часткової втрати. Приклади впливу такого природного фактора так само встановлені на пам'ятках народного іконопису Стародубщини (іл. 227)

Біологічне ураження, спричинене розвитком мікроміцетів, також є поширеною проблемою на творах усіх іконописних осередків Стародуб'я. Воно проявляється у вигляді плям, знебарвлення або хімічної деградації пігментів. У разі тривалого впливу це може призводити до майже повного знищення декоративного шару [10].

Серед технічних причин руйнації виділяється використання низькоякісних матеріалів, особливо у народному іконописі. Нерівномірне нанесення фарбового шару, недостатньо добре підготовлений ґрунт або неякісні пігменти часто сприяли швидкому старінню та вицвітанню фарб.

Відомо також, що фарбовий шар деяких ікон постраждав унаслідок реакції між пігментами і сполучними речовинами через природне старіння або неправильну технологію виготовлення (іл. 228, 229).

Антропогенні фактори руйнації включають механічні пошкодження, такі як подряпини, сколи або потертості, які виникли під час транспортування, експонування або недбалого використання. Зокрема, на багатьох іконах спостерігаються наслідки неякісних реставраційних робіт: спроби зафарбовування втрат побутовими фарбами, заливання поверхні лаком (іл. 230, 231) або клеєм ПВА, що призводило до втрати автентичності та пошкодження нижніх шарів.

Особливої уваги заслуговує руйнація через використання воску для заливання тріщин або шпарин, що спричиняє знебарвлення поверхні та утворення блискучих плям (іл. 232, 233). У народному іконописі часто зустрічається і часткова заміна або зафарбовування втрат без урахування художніх і технологічних особливостей твору, що значно спотворює початковий задум автора.

Серед наслідків некваліфікованих реставраційних втручань особливої уваги заслуговують випадки використання клею високої концентрації для укріплення живопису. Через силу поверхневого натягу та надмірну кількість сполучного матеріалу це призводило до протилежного ефекту – відшаровування фарбового шару від ґрунту. Такі дії не тільки поглиблювали руйнацію, але й ускладнювали подальшу реставрацію через неможливість усунути наслідки втручання без додаткового ризику для твору.

Таким чином результати аналізу отриманих даних приведені у таблиці №6, де доведено, що найбільш поширеними проблемами фарбового шару Стародубських іконописних творів є вицвітання пігментів (64% від усіх 381 досліджених творів), осідання кіптяви та пилу (80%), а також осипання фарбового шару (52%). Руйнівний вплив сонячного випромінювання

спричинив значні зміни у колористичній гамі, що особливо помітно на творах народного іконопису, де використовувалися менш стійкі пігменти.

Зміни температурно-вологісного режиму є основною причиною утворення кракелюрної сітки (48%) та глибоких тріщин (36%). Особливо чутливими до цих факторів є так само народні ікони, виконані на нестабільній дерев'яній основі, яка схильна до деформацій.

Біологічне ураження, що проявилось у вигляді плям і хімічної деградації пігментів, виявлене на 41% досліджених пам'яток. В умовах підвищеної вологості та недостатньої вентиляції поверхня ікон стала сприятливим середовищем для розвитку мікроміцетів, що призвело до змін у структурі фарбового шару.

Значну загрозу становлять механічні пошкодження (27%). Крім того, некваліфіковані реставраційні втручання, що включають заливку поверхні побутовими лаками (іл. 234, 235), фарбування сучасними матеріалами або використання клеїв надмірної концентрації, спричинили руйнування 15-19% досліджених творів.

Окрему проблему становить використання воску для ремонту тріщин, що призвело до появи плям та знебарвлення фарбового шару (22%). Особливо поширеним цей метод був у народному іконописі, де нерідко застосовувалися нетрадиційні матеріали для усунення дефектів.

Таким чином, фарбовий шар стародубських ікон піддавався значним впливам, що формують багатогранну проблему його збереження. Вивчення цих процесів є важливим етапом у розробці сучасних методик реставрації та консервації творів сакрального мистецтва.

Характерні пошкодження захисного покриття

Дослідження покривного шару ікон супроводжується низкою труднощів, зумовлених природними процесами старіння матеріалів. Незалежно від типу захисного покриття — чи це смоляний лак, оліфа або інший матеріал — з часом відбуваються суттєві зміни його оптичних

властивостей. Покривний шар поступово втрачає прозорість, темніє, набуває жовтуватого відтінку або мутності. Ці зміни, що є характерними для всіх шарів структури пам'ятки, найбільшою мірою стосуються саме захисного покриття [16].

Потемніння, пожовтіння та помутніння покривного шару значною мірою впливають на візуальне сприйняття живопису, ускладнюючи оцінку його оригінального вигляду. Додатково до цього, на поверхні ікон з часом накопичуються пил і кіптява від свічок, що погіршує стан покриття. Частими є механічні пошкодження: сліди тертя, подряпини, змитості, які також сприяють деградації шару. У багатьох випадках автентичне покриття виявляється вкритим одним або кількома нашаруваннями пізнішого походження, що не належать до авторського задуму.

Ці фактори значно ускладнюють можливість точного визначення характеристик покривного шару за його візуальними ознаками на творах, які не пройшли реставрацію. Ікони, що перебували на реставрації, часто вже не мають збереженого первісного покриття, оскільки воно нерідко видаляється під час реставраційного процесу. У зв'язку з цим дослідження покривних шарів базується переважно на результатах попередніх публікацій, наявній документації, що супроводжує реставраційні роботи та на проведених у рамках дослідження фізико-хімічних аналізах. Результати аналізу досліджених даних приведені у таблиці №7.

Як встановлено дослідженням, захисне покриття ікон Стародубщини зазнало значних руйнацій, обумовлених як природними, так і антропогенними чинниками. Із досліджених 381 твору, 357 екземплярів, що становлять 93,7%, мають різного характеру пошкодження лакового шару. Отримані дані дозволяють встановити, що найбільш уразливими до руйнацій є ікони народного іконопису, які складають 312 одиниць із загальної кількості досліджених творів. Аналіз досліджених даних показав, що характер

пошкоджень покривного шару тісно пов'язаний із технологією виконання та якістю матеріалів, що використовувалися в різних типах іконопису.

Згідно з отриманими даними, для ікон народного іконопису Стародубщини характерним є значний рівень уражень через використання шелакових покриттів, які мають низьку стійкість до впливу зовнішніх чинників. Встановлено, що 87% ікон цього типу мають помутніння лакової плівки, спричинене впливом підвищеної вологості та температурних перепадів (іл. 236, 237). Значну частину руйнацій становлять опіки від свічок (10%), а також подряпини та механічні ушкодження, що виникають у результаті неналежного зберігання ікон та цілеспрямованого фізичного впливу (5%). Особливу увагу привертають випадки часткових або суцільних записів, які виявлені на 5% ікон народного іконопису (іл. 238, 239). Ці записи, як свідчать отримані дані, часто виконувалися із застосуванням невідповідних матеріалів, що призводило до втрати автентичного вигляду твору.

Іконопис який створений під впливом західноєвропейського мистецтва, що включає 37 досліджених творів, менш уразливий до впливу зовнішніх чинників завдяки використанню дамарового лаку. Однак і тут встановлено наявність пошкоджень покривного шару. Аналіз досліджених даних показав, що 73% ікон із впливом західноєвропейського мистецтва мають сліди помутніння лаку, а 67% – тріщини або кракелюри, спричинені старінням матеріалів. Водночас такі ікони демонструють менший рівень механічних ушкоджень (4%) у порівнянні з народними творами.

Для професійного іконопису, що був представлений 32 дослідженими творами, встановлено характерне використання оліфи, яка, хоча й демонструвала більшу стійкість до зовнішніх впливів, проте залишалася вразливою до певних чинників. Як свідчать отримані дані, 68% професійних ікон зазнали потемніння лакового шару, викликаного тривалим впливом сонячного випромінювання. Також встановлено, що 41% цих творів мали

кракелюрну сітку, формування якої було пов'язане з віковими змінами структури оліфи та природним старінням матеріалу.

Аналіз отриманих результатів показав, що однією з характерних проблем стало лущення лакового шару, спричинене змінами фізико-хімічної структури оліфи. Доведено, що через втрату еластичності та зміну поверхневого натягу лак втратив адгезію до фарбового шару. Цей процес супроводжувався утворенням локальних зон напруження, які провокували подальше відшарування лаку. Додатковим чинником, що сприяв цій руйнації, були значні коливання вологості середовища. Перепади відносної вологості спричиняли деформацію дерев'яної основи ікони, яка, своєю чергою, посилювала механічні пошкодження захисного шару.

Додаткове значення мав вплив некваліфікованої реставрації на стан лакового покриття. Використання реставраторами розчинів із надмірно високою концентрацією клею для зміцнення фарбового шару, як було встановлено, часто ставало причиною порушення адгезійного контакту між шарами [154]. Такий підхід сприяв формуванню зон, де лаковий шар втрачав зв'язок із підкладкою, що призводило до його відшарування та викривлення поверхні твору.

Особливої уваги заслуговують неавторські записи, зафіксовані на творах Стародубського іконопису (5%). Встановлено що часткові та суцільні записи здійснювалися з різною метою, серед яких оновлення зображення, зміна сюжету або усунення пошкоджень (іл. 240). Як зазначає М. Терехов записи часто виконували під час реставраційних робіт для приховування втрат авторського живопису або усунення дефектів, таких як осипання фарбового шару [119]. У таких випадках реставратори, прагнучи забезпечити плавний перехід між тонуваннями, нерідко повністю прописували окремі фрагменти зображення.

Часткові, а інколи й суцільні записи застосовувалися для покриття потертих ділянок фарбового шару або заміни тонувань, а також для

приховування кракелюру чи інших дефектів, пов'язаних із деградацією лакового покриття. В окремих випадках записи використовувалися для відновлення ділянок, розташованих під сильно пошкодженим лаком (іл 241). Крім того, художники пізніших періодів трансформували сюжетні цикли ікон, замінюючи менш актуальні чи нестандартні для свого часу сюжети на більш канонічні.

Варто зазначити, що записи слід відрізняти від тонувань, які виконувалися виключно в межах втрат авторського фарбового шару. Невідповідність матеріалів, використаних для записів, часто сприяла додатковим пошкодженням, зокрема через порушення адгезії між шарами [152].

Таким чином, отримані дані дозволяють зробити висновок, що захисний шар ікон Стародубщини є одним із найбільш вразливих конструктивних елементів. Характер та інтенсивність руйнацій залежать від типу іконопису, якості матеріалів та умов зберігання. Свідченням цього є результати аналізу 357 пошкоджених екземплярів, що становлять переважну більшість досліджених творів.

3.2. Методика атрибуції

Атрибуція в мистецтвознавстві – це процес встановлення авторства художнього твору, його належності до певної іконописної майстерні або художньої школи [32; 38, с. 6; 31].

Атрибуція стародубських ікон є складним багатоетапним процесом, що поєднує аналіз художньо-стилістичних, техніко-технологічних, іконографічних та історичних аспектів. Унікальність цього регіонального іконопису, сформованого під впливом як традиційного православного канону, так і народної живописної традиції, потребує спеціальних підходів до встановлення авторства, часу створення та локалізації пам'яток. Особливі труднощі становить відсутність підписних ікон, незначна кількість

збережених документальних свідчень та значний рівень повторюваності типажів. Дослідження ускладнюється тим, що більша частина територій, історично пов'язаних зі стародубським іконописом, нині знаходиться поза межами України, що значно обмежує доступ до пам'яток та архівних джерел. Тому методика атрибуції стародубських ікон базується на комплексному дослідженні їхніх характерних ознак – техніки та технології, художнього виконання, особливостей колориту, композиційної побудови, характеру світлотіньового моделювання, структури живописного шару, специфіки декоративного оформлення.

Таким чином, узагальнення отриманих у ході дослідження даних дозволяє сформулювати детальну методику атрибуції, засновану на комплексному аналізі технологічних, художньо-стилістичних та іконографічних характеристик стародубських старообрядницьких ікон. Кожен твір оцінюється за сукупністю критеріїв, що дозволяє визначити часові та регіональні характеристики ікони.

Методика атрибуції професійних стародубських творів

1. Аналіз основи (дерев'яної дошки)

1.1. Матеріал:

Липа, осика, тополя, рідше вільха.

Висока якість деревини без дефектів (сучки, тріщини, завилькуватість).

1.2. Конструкція:

Товщина дошки 2–3 см.

З'єднання дощок прямим стиком, з використанням тваринного клею (кісткового або міздряного).

Шпуги: у XVII–XVIII ст. переважали наскрізні й торцеві; з XIX ст. – фігурні («ампірні»). Ластівчин хвіст як додатковий елемент скріплення (переважно у південних осередках).

1.3. Обробка основи:

Тильний бік просочений живицею, олією, бджолиним воском або смолою.

2. Наявність та особливості ковчег

«Ковчег» – неглибока виїмка у центральній частині лицьової поверхні, оточена пласкими полями (2,5-4,6 см).

Відсутність ковчег вказує на масове виробництво ХІХ ст.

Характерні руйнації основи – масове ураження жуками-точильниками, короблення деревини.

3. Аналіз левкасу (грунту)

3.1. Тип ґрунту:

Клеє-крейдяний левкас середньої товщини (1,2-2,0 мм).

Виготовлений на основі міздряного клею, крейди та води.

Часткове або повне використання паволоки.

Характерні руйнації левкасу – крупна сітка кракелюру, має наскрізний характер; відшарування левкасу разом із паволокою від основи.

3.2. Декорування левкасу:

Наливний рельєфний левкас (2,5–3 мм) для створення орнаментів.

Позолота на ґрунт із поліментом (жовта або червона вохра).

4. Золочення та декоративні техніки

4.1. Види золочення:

Сусальне золото на поліменті (висока якість виконання).

Використання сухозлітного золота та чиненої золотої фарби.

Техніка «гłosування» – комбінація шліфованої та нешліфованої позолоти.

4.2. Декоративні техніки:

«Ліновка» (цировка) – нанесення рисунку матовим золотом.

«Проскрібка» – продряпування фарбового шару до золота.

«Цвітіння золота» – орнаментальне полірування золочених ділянок.

5. Живописна техніка

5.1. Тип зв'язувального матеріалу:

Використання яєчної темпери (традиційно для старообрядців).

Ляна олія – у більш пізніх творах (XVIII–XIX ст.), особливо в південних регіонах.

5.2. Колористика:

Використання пігментів: кіновар, ультрамарин, берлінська лазур, зелена сурма, малахіт, вохра, свинцеві білила.

Застосування кольорових лаків для збагачення палітри.

6. Іконографічний та стилістичний аналіз

6.1. Сільові напрями:

Північний напрям – темне вохристо-коричнєве тонування ликів, подовжені пропорції фігур, тонка графічна лінія.

Центральний напрям – складне пластичне моделювання, значне висвітлення верхніх шарів, увага до деталей.

Південний напрям – яскравий помаранчево-коричневий колорит, округлі лики, експресивність, вплив народного мистецтва.

6.2. Композиційні особливості:

Багаточастинні композиції, наявність додаткових сюжетних сцен.

Включення побутових деталей, елементів інтер'єру.

6.3. Декоративні особливості:

Рослинні мотиви: букети, гірлянди, орнаменти у вигляді троянд, декоративні картуші.

Специфічне трактування хмар, позему, архітектури (стиль Оружейної палати).

7. Надписи та оформлення німбів

Поля містять написи: імена святих, молитви, пояснювальні тексти.

Німби – точковий орнамент, цитування, кольорове підкреслення (червоним із білим контуром).

8. Покривний шар

8.1. Тип покриття:

Ляна оліфа з додаванням свинцевого сикативу.

Відсутність білкового покриття (на відміну від білоруських майстерень).

8.2. Методи нанесення:

Однорідний глянцеви́й шар (свідчить про використання високоякісних матеріалів).

Тоновані лаки для підсилення кольорової виразності.

Характерні руйнації лакового покриття – потемніння, помутніння, пожовтіння лакової плівки. Кракелюрна сітка дрібна, не поширюється на інші шари твору.

Розроблена методика атрибуції професійних старообрядницьких ікон Стародубщини є комплексним інструментом, що базується на багатовекторному аналізі характеристик особливостей досліджуваного іконопису.

Методика дозволяє проводити датування творів і відстежувати технологічну еволюцію стародубського іконопису, а також бути використаною для наукової класифікації ікон Стародубщини та їх подальшого вивчення в контексті розвитку старообрядницького іконопису.

Методика атрибуції народних ікон Стародубщини

1. Аналіз основи (дерев'яної дошки)

1.1. Матеріал

Найпоширеніша порода деревини — сосна.

Рідше основи з вільхи, липи, ялини.

Деревина низької якості, часто зі сучками, тріщинами.

1.2. Конструкція

Іконний щит з двох або трьох склеєних елементів, рідше – з цільного шматка деревини. Товщина основи від 15 до 35 мм (в залежності від розміру ікони).

Шпуги: врізні ненаскрізні шпуги (найчастіше з того ж матеріалу, що й основа).

1.3. *Обробка основи*

Зі зворотного боку ікон сліди просочення олійними сумішами, темно-коричневого кольору.

На поверхні основ часто зустрічаються сліди від рубанка, сокири, шерхебеля.

1.4. *Особливості підготовки основи*

Відсутність «ковчега»—одна з головних відмінностей народних ікон від професійних. Відсутність паволоки.

Характерні руйнації основи – масове ураження жуками-точильниками, короблення деревини; розтріскування поверхні, утворення шпарин; розходження дошок у зоні клейового шва; випадіння сучків.

2. Аналіз ґрунту

2.1. Тип ґрунту

В переважній більшості народних ікон ґрунт відсутній. Фарбовий шар нанесено безпосередньо на деревину, попередньо просочену тваринним клеєм.

У рідкісних випадках наявність тонкого одношарового клеє-крейдяного ґрунту («побілу»).

2.2. *Декорування ґрунту*

Імітація імприматури за допомогою кольорових ґрунтів.

Забарвлення одношарового ґрунту пігментами—найчастіше вохрою, червоною вохрою, вугільною чорною.

3. *Живописна техніка*

3.1. Тип зв'язувального матеріалу

Ляна олія.

3.2. Колористика

Обмежена палітра через доступність матеріалів:

Свинцеві білила, свинцева жовта, сурик свинцевий.

Берлінська лазур (рідко, часто змішувалася для отримання зелених відтінків).

4. Особливості живописного моделювання ликів

4.1. Народні «малярські» ікони

Червоно-жовті фони:

Лики вибілені, світлотінь мінімальна, об'єм створюється локальними тінями.

Типажі стандартизовані, обличчя святих виконані за однією схемою.

Чорні фони:

Глибші контрастні тіні, підрум'янка, драматичний вираз обличчя.

Великі виразні очі, темний контурний обвід повік.

4.2. Народні «примітиви»

Вплив провінційного бароко та академізму.

Лики більш реалістичні, світлотіньові переходи теплотіньового характеру.

Часто використовувалися багаті колористичні схеми (зелено-червона, жовто-червона палітра).

Характерні пошкодження фарбового шару – осипання фарбового шару, повторюючи фактуру деревини; вицвітання та зміна кольору пігментів;

5. Золочення та декоративні техніки

5.1. Відсутність позолоти

Народні майстри імітували золочення через використання жовтих і вохристих фарб. Для створення ефекту позолоченого рельєфу тло покривалося орнаментованими пастозними визерунками.

5.2. Орнаментальне оформлення

Декоративні мотиви—великий квітковий орнамент, завитки, «трельяж» (решітка). Стилізовані «чернігівські троянди», що є регіональною особливістю.

Контури постатей чітко вписані в декоративну композицію.

6. Покривний шар

6.1. Тип покриття

Тонкий шар шелаку.

6.2. Методи нанесення

Тонкий шар лаку матового або слабкого глянцевого характеру.

Характерні пошкодження захисної плівки – дрібна сітка тріщин, жорсткий кракелюр.

7. Надписи та німби

Широкі жовті німби—відсутність тонких пророблених деталей.

Простий лінійний орнамент або відсутність складних декоративних елементів. Написи простими літерами без каліграфічних особливостей.

Методика атрибуції стародубських творів, створених під впливом західноєвропейського мистецтва

1. Аналіз основи (дерев'яної дошки)

1.1. Матеріал

Осика, липа, вільха, рідше тополя. Зустрічаються сучки, незначні тріщини.

1.2. Конструкція

Товщина дошки 1,5–2,5 см.

Використання склеєних дощок; з'єднання виконувалося переважно прямим стиком із застосуванням тваринного клею (кісткового або міздряного).

Шпуги зустрічні, врізні, з тієї ж породи деревини.

1.3. Обробка основи

Тильний бік просочений олією, має коричневий з червоним відтінком колір.

Відсутність «ковчег».

Характерні руйнації основи – короблення деревини; розтріскування поверхні; розходження дошок у зоні клейового шва; випадіння сучків.

2. Аналіз ґрунту (левкасу)

2.1. Тип ґрунту

Тонкий шар червоно-коричневого ґрунту – «імприматури» товщиною до 0,2 мм.

Основні компоненти: гіпс, червона вохра, колагеновий клей.

2.2. Декорування ґрунту

Використання декоративного рельєфного левкасу для оздоблення обрамлень та картушів. Застосування складу на основі гіпсу, вохри та камеді.

Характерні руйнації ґрунту – відшарування, осипи ґрунту.

3. Золочення та декоративні техніки

3.1. Види золочення

Сусальне золото – для позолочення декоративних рельєфних елементів: картушів, завитків у стилі рококо, дрібних декоративних вставок.

Чинене золото – для тонкого підкреслення німбів, променів та інших світлових акцентів.

3.2. Декоративні техніки

Високий рівень проробки декоративних елементів у професійних іконах.

Народні зразки імітували позолочення через нанесення жовтої або вохристої фарби.

4. Живописна техніка

4.1. Тип зв'язувального матеріалу

Олійний живопис.

4.2. Колористика

Використання імприматури теплих відтінків (світло-охристий, коричневий).

Основні пігменти: вохра, кіновар, берлінська лазур, свинцеві білила, умбра.

Обмежена палітра в народних зразках: вохристі, червоні, коричневі, зеленуваті тони.

4.3. Моделювання ликів

Професійні ікони: м'які світлотіньові переходи, багат шарове лєсування, тепла вохристо-рожева палітра.

Народні зразки: площинне трактування ликів, мінімальні тональні переходи, декоративність.

5. Іконографічний та стилістичний аналіз

5.1. Сильові напрями

Професійні ікони демонструють вплив бароко та рококо, зокрема через запозичення композицій із західноєвропейських гравюр.

Народні зразки наслідують католицьку традицію, але відзначаються спрощеним трактуванням форми, меншою реалістичністю.

5.2. Композиційні особливості

Часте використання кулісного тла (зображення завіс для створення сценічної глибини). Виражені декоративні обрамлення у формі картушів із написами.

5.3. Декоративні особливості

Професійні твори: складний рельєфний декор, позолочені завитки рококо, картуші, тонке моделювання складок.

Народні зразки: імітація рельєфу пастозним накладанням фарби, спрощене світлотіньове моделювання, використання яскравих червоних завіс.

6. Надписи та оформлення німбів

Написи в картушах виконані каліграфічним письмом темного кольору.

Німби суцільні, жовті або золотисті.

У народних зразках написи часто менш чіткі, виконані з грубими графічними спрощеннями.

7. Покривний шар

7.1. Тип покриття

Дамарний лак – у професійних католицьких іконах.

Шелак або відсутність покриття – характерні для народних зразків.

7.2. Методи нанесення

У професійних творах лак наносився тонким рівномірним шаром, підсилюючи.

У народних іконах шар лаку нерівномірний.

Характерні руйнації лакового покриття – потемніння та втрата прозорості лаку; відшарування, розтріскування лаку, кракелюри.

3.3. Методика реставрації

Етап консервації спрямований на максимальне уповільнення процесів руйнування твору. Консервація поділяється на превентивну, що має на меті забезпечення оптимальних умов для збереження пам'ятки, та інвазивну (інтервенційну), яка передбачає безпосереднє втручання в її структуру. Превентивна консервація спрямована на запобігання руйнівним процесам та забезпечення оптимальних умов для збереження пам'яток. Вона охоплює систематичний моніторинг стану об'єкта та навколишнього середовища, ідентифікацію чинників, що спричиняють пошкодження, а також розроблення профілактичних заходів для мінімізації ризиків деградації. Інвазивна консервація передбачає науково обґрунтовані заходи з безпосереднім втручанням у структуру твору мистецтва для його збереження. Вона застосовується у випадках, коли стан пам'ятки є критично нестабільним, спостерігається порушення зв'язків між шарами, а також існує ризик утворення втрат. Цей напрям передбачає проведення заходів, спрямованих на стабілізацію об'єкта, зокрема дезінфекцію, дезінсекцію, зміцнення

пошкодженого ґрунту та деревини, відновлення адгезії між основою, ґрунтом і фарбовим шаром, а також усунення поверхневих забруднень, які створюють загрозу біологічного ураження або вже є осередками розвитку мікроміцетів. Головною метою інтервенційної консервації є забезпечення максимально можливого збереження пам'ятки із дотриманням принципу зворотності втручання та врахуванням потенційних майбутніх консерваційних заходів [124, с. 42].

Реставрація творів іконопису Стародуб'я є важливим напрямом дослідження, що потребує всебічного аналізу стану збереження цих пам'яток, вивчення їхніх художніх, техніко-технологічних і матеріальних особливостей. Унікальні твори цього регіону, що належать до професійного, народного та католицького іконопису, характеризуються різноманітністю технік виконання, матеріалів і впливів локальних традицій.

Проблема реставрації ікон Стародуб'я полягає не лише у фізичних та хімічних пошкодженнях, але й у наслідках некваліфікованих реставраційних втручань, що нерідко спотворюють автентичний вигляд творів. Часткові та суцільні записи, заміна матеріалів, помилкове усунення слідів старіння – усе це ускладнює процес відновлення.

Додатково, дослідникам-реставраторам доводиться працювати в умовах браку документальних свідчень про первинний вигляд творів, відсутності єдиного підходу до реставрації, а також обмежених технічних можливостей для проведення детальних приладових досліджень. Усе це актуалізує необхідність розробки сучасних реставраційних методик, адаптованих до особливостей іконопису цього регіону, які б враховували автентичність і специфіку кожного твору.

Для розробки загальних алгоритмів реставраційних заходів, адаптованих до особливостей окремих груп творів із різних іконописних осередків Стародубщини, було здійснено комплексне дослідження їхніх техніко-технологічних особливостей. Це дозволило встановити спільні

характеристики матеріалів, технік виконання та структурних компонентів, які визначають автентичність іконопису регіону. Крім того, проведений аналіз виявив типові види пошкоджень, серед яких домінують механічні руйнування, деградація ґрунту, втрата адгезії між шарами, неавторські записи а також біологічні ураження, спричинені несприятливими умовами зберігання. Систематизація отриманих даних стала основою для створення універсальних підходів до стабілізації стану пам'яток, враховуючи їхні локальні особливості та потенційні реставраційні ризики.

Ключовим принципом реставрації пам'яток Стародубського іконопису стало забезпечення максимальної автентичності твору шляхом мінімізації втручань, які можуть змінити його фізичні, хімічні або візуальні характеристики. Дотримання цього принципу спрямоване на досягнення довготривалої стабільності іконописних творів.

З огляду на важливість збереження іконописних творів Стародуб'я, необхідною умовою при виборі матеріалів для реставрації пам'яток була їхня подібність до оригінальних за фізико-хімічними властивостями, що забезпечувало гармонійне поєднання з оригінальними шарами. Це сприяло збереженню цілісності твору та мінімізувало ризики виникнення нових пошкоджень через несумісність матеріалів. Також забезпечувалося дотримання принципу зворотності, що надавало можливість у майбутньому за потреби безпечно усунути використані реставраційні матеріали. Такий підхід забезпечував можливість проведення подальших реставраційних заходів з мінімальним ризиком для твору.

З метою розроблення універсальної методики реставрації для дослідження та апробації обрано творів, що характеризуються найбільш поширеними видами пошкоджень, типових для пам'яток досліджуваного регіону. Це дозволило апробувати реставраційні підходи, адаптовані до технологічних особливостей творів та виявлених дефектів.

Методика укріплення фарбового шару та ґрунту

У сучасній українській реставраційній практиці для зміцнення деструктованого ґрунту та відновлення його адгезії з основою і фарбовим шаром традиційно використовують розчини натуральних глютинових (колагенових) клеїв. Їх застосування зумовлене високим ступенем хімічної сумісності з оригінальним в'язивом іконопису. У радянську епоху основним матеріалом був осетровий клей, тоді як у сучасний період значне поширення отримав міздряний (кролячий) клей. [73, с. 34–35]. Лише у 1980-х роках аналіз давніх писемних джерел засвідчив, що осетровий клей використовувався переважно для обробки деревини, тоді як у живописній практиці застосовували міздряний клей [71, с. 34–35]. Зараз його популярність пояснюється як ринковою доступністю, так і технологічними перевагами, зокрема підвищеною еластичністю створюваної плівки порівняно з осетровим клеєм [68]. У реставраційній документації іноді фіксується застосування ще одного різновиду колагенового клею — желатину, який використовували як альтернативу осетровому клею за його відсутності. Проте дослідження підтверджують підвищену крихкість желатинових клейових плівок, що робить його використання у реставраційній практиці небажаним [138].

У процесі реставрації творів стародубського старообрядницького іконопису оптимальні результати при укріплення фарбового шару та ґрунту було досягнуто при використанні міздряного (кролячого) клею у концентрації від 2% до 7%. Такий діапазон концентрації забезпечує ефективне зміцнення фарбового шару та левкасу, зберігаючи їхню структурну цілісність та автентичність. Розчини клеїв виготовляються на основі дистильованої води з додаванням Preventol On Extra у концентрації 0,02%, що забезпечую антисептичний ефект і запобігає розвитку мікробіологічного ураження на реставрованих поверхнях. При концентрації 2-3% клей демонструє високу проникаючу здатність, що дозволяє стабілізувати відшаровані ділянки фарби

без надмірного ущільнення. У свою чергу, 5-7% розчин сприяє глибокому зміцненню левкасу, запобігаючи подальшій деградації ґрунтового шару, що є критично важливим для довготривалого збереження автентичних особливостей стародубських ікон.

У випадках, коли спостерігається відшарування левкасу разом із паволокою, рекомендується застосовувати метод глибокої ін'єкційної консолідації. Для цього в уражені ділянки вводиться попередньо підігрітий до 35°C 7% розчин міздряного клею, що забезпечує оптимальне проникнення адгезиву в структуру ґрунту та матеріал основи. Введення виконується за допомогою мікрошприца з тонкою голкою, що дозволяє контролювати рівномірний розподіл клею та уникати перенасичення.

Після ін'єкції поверхню піддають пропарювання через фторопластову плівку. Це сприяє пом'якшенню паволоки та левкасу, рівномірному розподілу клею та покращенню його адгезійних властивостей. Завершальним етапом є стабілізація структури під пресом, що здійснюється під фільтрувальним папером для запобігання деформації поверхневого шару та забезпечення його міцного контакту з основою.

Проте пам'ятки стародубського іконопису нерідко характеризуються високим ступенем деградації ґрунту, що ускладнює процес їхньої консервації. У випадках значної деструкції левкасу застосування водних розчинів клеїв є небажаним, оскільки надмірне зволоження може призвести до подальшого руйнування матеріалу. Це зумовлено низкою факторів. По-перше, зі старінням левкас втрачає свою природну пористість, що знижує його здатність до рівномірного поглинання водних розчинів і, відповідно, ускладнює проникнення клею в структуру матеріалу. По-друге, висока крихкість і значна розсипчастість деградованого левкасу можуть призвести до того, що вплив вологи сприятиме утворенню нових мікротріщин, розшаруванню або навіть втраті фрагментів матеріалу. Крім того, водні розчини здатні спричиняти локальні деформації основи через нерівномірне

набухання левкасу, особливо у зонах із розвиненими пошкодженнями або за умов коливання мікрокліматичних параметрів. Таким чином, застосування водних консолідуючих розчинів у випадках глибокої деградації левкасу несе ризики подальшої деструкції та потребує альтернативних методів укріплення. Ефективним методом укріплення у таких випадках є застосування 2% спиртового розчину гідроксипропілцелюлози (Klucel G), який забезпечує ефективне проникнення у структуру левкасу без зволоження його основи. Укріплення за допомогою Klucel G проводиться методом локального просочування. Нанесення здійснюється за допомогою мікрошприца або тонкого пензля, що дозволяє рівномірно розподілити розчин у зонах деструкції без ризику надмірного насичення. Для забезпечення контрольованого висихання та рівномірного проникнення розчину поверхня накривається фторопластовою плівкою, що уповільнює випаровування спирту та мінімізує утворення різких меж між обробленими та необробленими ділянками. Після 15-20 хвилин фторопластова плівка знімається, дозволяючи природне висихання матеріалу. У разі недостатнього укріплення процедуру можна повторити. Така методика забезпечує ефективну консолідацію левкасу без зволоження основи, запобігаючи подальшій деградації та втраті матеріалу.

Однак методика укріплення із застосуванням спиртових розчинів не може бути використана на ділянках ікон, де присутня позолота або органічні лаки, оскільки спирт може чинити руйнівний вплив на ці матеріали. Зокрема, на позолочених елементах, особливо якщо вони виконані на шарі поліменту або в техніці асисто, спиртові розчини можуть спричинити розчинення або ослаблення адгезії ґрунтової основи, що призведе до відшарування або втрати золота. Крім того, позолота, нанесена на нестабільний ґрунт, може мати мікротріщини, через які спирт проникає та змінює структуру підкладки, знижуючи її міцність.

Щодо органічних кольорових лаків, спирт діє як сильний розчинник, що може призвести до їхнього часткового або повного розчинення. Це особливо небезпечно для стародубських ікон, де лаковий шар не тільки виконує захисну функцію, а й формує оптичні декоративні характеристики поверхні. Контакт із спиртовими розчинами може спричинити матування, втрату прозорості, розшарування або нерівномірне розчинення лаку.

З огляду на ці фактори, у роботі з позолоченими та лакованими ділянками необхідно застосовувати альтернативні методи консолідації, які не містять спиртів і не впливають на стабільність декоративного шару.

Методика реставрації основи

У процесі реставрації стародубських ікон стабілізація дерев'яної основи є одним із ключових етапів. Основна мета полягає у зупиненні деградаційних процесів, усуненні механічних пошкоджень та відновленні структурної міцності основи без порушення її автентичності.

Перед початком реставраційних заходів проводиться сухе механічне очищення поверхні основи від пилу, бруду та залишків пізніших нашарувань. Використовуються м'які щітки, що дозволяють здійснити очищення без ризику пошкодження поверхневих шарів деревини.

Усі групи стародубських ікон – професійні старообрядницькі, народні та твори, виконані під впливом західноєвропейської традиції – виявляють значну схильність до біологічної деструкції, що зумовлено властивостями застосованих при виготовленні матеріалів, їх природним старінням та впливом несприятливих умов зберігання. Встановлено, що основними чинниками деградації дерев'яної основи є мікробіологічне ураження та інсектна деструкція.

У таких випадках необхідне застосування антисептичних заходів для дезінфекційної обробки твору. Використання антисептичних засобів дозволяє зупинити подальше поширення біодеструктивних агентів, запобігти повторному зараженню та стабілізувати стан матеріалу [18].

Раніше реставратори мали в своєму розпорядженні вкрай обмежений набір методів боротьби з мікроміцетами, серед яких найпоширенішими були механічне очищення, обробка етиловим спиртом, перекисом водню або розчинами борної кислоти. Однак ці методи мали суттєві недоліки: механічне видалення лише тимчасово усувало колонії грибків без впливу на їхні спори, а антисептики на водній основі могли провокувати вторинне ураження деревини через підвищену вологість. Сьогодні спектр методів боротьби значно розширився, зокрема застосовуються фізичні методи: температурна обробка, вакуумна дезінфекція, використання ультрафіолетового, інфрачервоного та гамма-випромінювання [143]. Проте ефективність цих методів проти пліснявих грибів залишається обмеженою: екстремальні температури та зміни тиску не знищують їх повністю, а різні види випромінювання діють лише на поверхневі шари, не проникаючи глибоко в структуру деревини, де можуть зберігатися спори. Таким чином, сучасні реставратори змушені комбінувати фізичні, хімічні та біологічні методи для забезпечення довготривалого захисту ікон.

Згідно з рекомендаціями О. Бідзілі, викладеними у праці "Біоциди в реставраційній практиці" [18], для обробки деревини використовують такі препарати, як тимол (5-метил-2-ізопропілфенол), паранітрофенол, ортофенілфенол (2-оксидифеніл), параклорметакрезол, пентахлорфенол, бета-нафтол, трилан, катамін АБ, а також похідні саліцилової та бензойної кислот [18].

У процесі реставрації стародубських ікон найбільш ефективним антисептичним засобом для боротьби з мікроміцетами виявився тимоловий спирт – розчин тимолу у спирті в концентрації 1-3% (аналогічно до методик, запропонованих О. Бідзілі [18]). Дослідження показали, що тимоловий спирт демонструє високу ефективність у боротьбі з грибковими ураженнями завдяки широкому спектру дії, що охоплює всі ідентифіковані групи мікроміцетів. Завдяки спиртовій основі засіб проникає в мікротріщини та

пори деревини, забезпечуючи глибоку обробку без ризику набухання або додаткової деградації матеріалу, як це можливе при використанні водних розчинів. Висока випаровуваність сприяє швидкому висиханню поверхні, що запобігає утворенню залишкової вологи та повторному розвитку мікроорганізмів. Окрім цього, при правильному дозуванні засіб не впливає на фарбовий шар, зберігаючи його структуру та колористичні характеристики.

Окрім мікробіологічних уражень, значну загрозу для дерев'яної основи стародубських ікон становлять комахи-шкідники, зокрема ксилофаги, що призводять до структурної деструкції матеріалу. Виявлені сліди інсектної активності вказують на необхідність проведення комплексної дезінсекції. У реставраційній практиці застосовуються різні методи боротьби з комахами, які включають як хімічні засоби, так і фізичні підходи, що забезпечують ефективне знищення шкідників на всіх стадіях їхнього розвитку.

У своїй дисертації М. Чорний детально описує засоби боротьби з комахами-шкідниками, які вражають деревину, зокрема фумігацію бромистим метилом, обробку деревини борними сполуками, використання органофосфатних інсектицидів, а також просочення дерев'яних поверхонь синтетичними піретроїдами [143]. Однак запропоновані ним методики стосуються переважно реставрації меблів та декоративного оздоблення інтер'єрів, де немає загрози пошкодження живописного шару. Для іконопису, який має поліхромну поверхню з чутливим фарбовим шаром, такі методи є неприйнятними, оскільки можуть викликати небажані хімічні реакції, зміни кольору або втрату зв'язувальних речовин у живописних шарах.

У цьому контексті більш доцільними є рекомендації, розроблені О. Бідзілією та Т. Митківською [19], оскільки їхня методика адаптована саме для живописних творів, з урахуванням чутливості матеріалів до хімічних впливів. Серед інсектицидів, запропонованих авторами, для іконопису Стародубщини найбільш оптимальним є методика обробки перметрином, оскільки цей препарат: має вибірккову дію – ефективний проти широкого

спектра комах-шкідників, зокрема точильників та короїдів, які є найпоширенішими уражувачами для ікон Стаодуб'я. Не викликає деградації деревини – не порушує її волокнисту структуру та не спричиняє додаткової усушки; стабільний у часі – забезпечує тривалий захист після обробки, запобігаючи повторному зараженню; безпечний для фарбового шару – не впливає на кольорову палітру, не спричиняє розчинення пігментів та лаків; має низьку токсичність для людини в контрольованих умовах, що дозволяє застосовувати його в музейній реставрації без ризику для реставраторів.

Після проведення процедури дезінсекції доцільно застосовувати профілактичні заходи для запобігання повторного ураження. Одним із таких методів є використання репелентів – спеціальних препаратів, що відлякують комах. Їхнє застосування дозволяє значно знизити ризик рецидиву ентомологічного зараження, забезпечуючи довготривалий захист без негативного впливу на живописний шар та структуру дерев'яної основи.

Ослаблену внаслідок ураження комахами деревину зміцнюють шляхом глибокого насичення спеціальними закріплюючими розчинами. Матеріали для зміцнення дерев'яної основи ікон повинні бути механічно та хімічно стабільними, не вступати в реакцію з іншими конструктивними шарами твору, зокрема з левкасом і фарбовим шаром. Важливими характеристиками є висока адгезія, здатність проникати у волокна деревини, заповнювати мікротріщини та укріплювати деструктовані ділянки.

Необхідне поєднання еластичності та твердості, щоб зміцнена основа могла витримувати природні деформації без ризику подальших руйнувань. Консоліданти повинні бути нетоксичними, не накопичуватися в структурі деревини й не провокувати вторинну деградацію.

У минулі століття для цього застосовували воскові просочення [143], але вони не забезпечують достатньої міцності, оскільки не утворюють жорсткої стабілізуючої матриці. Крім того, віск несумісний із більшістю сучасних клеїв, що ускладнює реставрацію та адгезію живописного шару.

Окрім цього раніше використовували розчини тваринних (колагенових) клеїв [135; 143]. Проте їх використання малододієльне через кілька причин. Колагенові клеї сприяють розвитку мікроміцетів, що пришвидшує біодеструкцію деревини. Вони вбирають вологу, викликаючи набухання й деформацію основи, а після висихання стають крихкими, що підвищує ризик утворення тріщин. Через ці недоліки їх поступово замінюють синтетичними консолідуючими матеріалами, які забезпечують стабільність і довговічність. У 1990-х роках для зміцнення застосовували 5% розчин полібутилметакрилату (ПБМА), розведений в ацетоні [135]. А у сучасній реставраційній практиці широко застосовують синтетичні адгезиви для глибокого зміцнення та консолідації структури матеріалу. У деяких випадках використовують полівінілбутираль (ПВБ), що відзначається гарними адгезивними властивостями та стійкістю до зовнішніх впливів.

Проте для реставрації деструктованих дерев'яних основ іконописних творів Стародубщини найбільш ефективними виявилися синтетичні консолідуючі матеріали, такі як термопластичний полімер Paraloid B72 та гідроксипропілцелюлоза (Klucel G).

Процес укріплення деревини здійснюється шляхом поступового насичення її структури низьков'язкими розчинами, що забезпечують глибоке проникнення в мікротріщини та пори матеріалу. Paraloid B72, розчинений у ацетоні (або диспергований у етанолі) в концентраціях 2–5%, використовується для створення захисного матриксу, що запобігає подальшій деградації деревини, підвищує її міцність та стабілізує волокнисту структуру.

Альтернативним засобом є гідроксипропілцелюлоза (Klucel G) у концентраціях 2–5%, яка має високу еластичність, що дозволяє компенсувати напруження всередині волокон деревини, зменшуючи ризик утворення нових мікротріщин. Її молекулярна структура забезпечує міцний зв'язок із целюлозними волокнами основи, що покращує механічну стабільність матеріалу.

Методика зміцнення передбачає багатоетапне насичення деревини консолідуючим розчином, із поступовим підвищенням концентрації речовини, що дає змогу контролювати рівномірний розподіл матеріалу та уникати надмірного зволоження основи. Після кожного нанесення розчину надається час для випаровування розчинника, що дозволяє консолідуючим агентам проникнути у глибокі шари деревини. Завершальний етап включає контрольний аналіз стабілізації матеріалу та оцінку механічних властивостей основи перед подальшими реставраційними роботами.

Щоб забезпечити структурну цілісність твору після зміцнення деревини, необхідно відновити втрачені фрагменти основи. Це особливо важливо для стабілізації іконописного шару та запобігання подальшій деградації. Процес поповнення втрат деревини передбачає використання відповідних заповнювачів, які забезпечують механічну сумісність з автентичним матеріалом, а також мінімізують ризик подальших ушкоджень.

Раніше для поповнення втрат деревини основи традиційно використовували восково-каніфольні суміші [55], проте через їхню низьку механічну міцність та несумісність із консолідантами цей матеріал майже не застосовується в сучасній реставраційній практиці. Однак і донині у відновлювальній роботі широко застосовують суміші на основі деревного борошна та рослинних волокон, поєднаних із клеями. Ці матеріали забезпечують добру адгезію до дерев'яної основи, мають природну сумісність із нею та дозволяють зберегти текстуру та міцність реставрованих ділянок. У таких сумішах зазвичай застосовують натуральні або синтетичні адгезиви, зокрема тваринні (кролячий, риба'чий) клеї, полімерні дисперсії (наприклад, полівінілацетатні клеї – ПВА), а також акрилатні смоли (Paraloid B72, Plextol D498) [156]. Вибір адгезиву залежить від вимог до механічної міцності, еластичності та сумісності з деревиною й іншими матеріалами реставраційного процесу.

Для реставрації основи іконописних творів Стародубщини, пошкоджених унаслідок діяльності жуків-точильників, механічних ушкоджень та утворених тріщин, обрано композиційний матеріал на основі рослинних волокон та дерев'яного борошна. Як адгезив у цій суміші використовується осетровий клей, що забезпечує необхідний баланс між міцністю та пластичністю, дозволяючи матеріалу адаптуватися до деформацій деревини.

Для запобігання можливого мікробіологічному ураженню до складу суміші додається антисептик Preventol On Extra у концентрації 0,03%, що забезпечує ефективний захист від грибкових та бактеріальних уражень без негативного впливу на деревину та фарбовий шар.

Обрана методика має низку переваг у порівнянні з аналогічними сумішами на основі синтетичних адгезивів. Зокрема, рослинно-деревинна композиція на осетровому клеї характеризується значно меншою усадкою під час висихання, що мінімізує ризики утворення додаткових напружень у структурі твору. Крім того, така суміш відзначається гарною механічною оброблюваністю, що суттєво полегшує її коригування та доведення до необхідної фактури.

На відміну від полімерних композицій на основі синтетичних адгезивів, які мають схильність до значної усадки та втрати об'ємної стабільності, застосований матеріал забезпечує стійкість реставраційного заповнення та його тривалу експлуатаційну ефективність у межах музейних та храмових умов зберігання.

Після повного висихання реставраційні вставки піддаються делікатному механічному опрацюванню для досягнення відповідності рівню та формі авторської деревини. Для цього застосовується наждачний папір із абразивністю P240, що забезпечує плавний перехід без пошкодження прилеглих оригінальних ділянок. Завершальним етапом є тонування, яке здійснюється акварельними фарбами, підібраними відповідно до

натурального відтинку збереженої деревини, що дозволяє максимально інтегрувати реставраційні доповнення в загальну структуру основи.

Раніше для захисту дерев'яної основи застосовували воскові просочення [108], проте сучасні дослідження довели їхню неефективність, а в деяких випадках – навіть потенційний негативний вплив [135]. Зокрема, встановлено, що воскові покриття не забезпечують належного захисту, а їхня гігроскопічність може сприяти накопиченню конденсату на зворотному боці ікони, що створює сприятливі умови для розвитку мікроорганізмів та біодеструктивних процесів.

З огляду на це, для захисного покриття стародубських ікон обрано більш сучасний метод – використання 5% розчину Paraloid B-72 у ацетоні. Цей матеріал забезпечує оптичну нейтральність, стабільність та механічну еластичність, не вступає в реакцію з іншими шарами твору, що гарантує його довготривалу ефективність.

Методика реставрації ґрунту та фарбового шару

Перед початком реставраційних заходів, пов'язаних із левкасом проводиться комплексне дослідження стану ґрунтового шару із застосуванням мікроскопічного аналізу та зондування. Оцінюється ступінь руйнування, характер відшарувань, а також наявність порожнин між левкасом і дерев'яною основою. У разі потреби здійснюється делікатне очищення поверхні від пилу, забруднень та сторонніх нашарувань. У випадку наявності затверділих забруднень допускається використання слабких водно-спиртових розчинів (ізопропанол або етанол 50-70%) для локального змочування та розм'якшення.

Перед нанесенням основного левкасу поверхню попередньо ґрунтують тонким шаром 2-3% розчину міздряного клею, приготованого на дистильованій воді з додаванням антисептика Preventol On Extra (0,02%). Це сприяє покращенню адгезії реставраційного ґрунту до основи, сприяє рівномірному розподілу наступних шарів та забезпечую реверсивність.

При втратах ґрунтового шару важливо застосовувати левкасні рецептури, максимально наближені до історичних аналогів. У реставрації ікон Стародубської школи іконопису використовується традиційний левкас, основою якого є 7–8% розчин міздряного (кролячого) клею. Клей розчиняється у дистильованій воді з додаванням антисептика Preventol On Extra 0,02%, що запобігає розвитку мікроорганізмів та забезпечує довговічність реставраційного шару.

У ролі наповнювача використовується тонкодисперсна, ретельно просіяна крейда (CaCO_3). Оптимальне співвідношення крейди та клею становить 2:1 за масою, що надає левкасу необхідну пластичність, механічну міцність і стабільність. Завдяки цьому матеріал добре зчіплюється з основою, не схильний до надмірної усадки та забезпечує структурну цілісність ґрунтового шару, що критично важливо для реставрації іконописних творів Стародубщини.

Готовий левкас наноситься в декілька тонких шарів (зазвичай 3-5, а для народних творів 1-2), кожен з яких ретельно висушується. Для реставрації значних втрат застосовується пошарове нарощування матеріалу, що дає змогу рівномірно розподілити напруження в структурі левкасу, знижуючи ризик появи мікротріщин і усадки.

Після остаточного висихання поверхня реставраційного левкасу піддається шліфуванню дрібнозернистим абразивним матеріалом (P400–P600). Це дозволяє досягти максимальної гладкості поверхні, вирівняти рівень реставраційних доповнень до збереженого авторського шару та забезпечити плавний перехід між реставраційними вставками й автентичним левкасом.

Наступним важливим етапом реставрації після доповнення втрат ґрунту є потоншення потемнілого та деградованого лакового покриття. Як встановлено в ході дослідження, у стародубському іконописі використовувалися різні матеріали в якості захисного шару, зокрема оліфа,

дамаровий лак, шелак. Це зумовлює необхідність ретельного підбору розчинників, що мають вибіркову дію та не впливають на авторський фарбовий шар. У випадках, коли точний склад лаку не може бути визначений аналітичними методами, використовуються універсальні системи розчинників, що забезпечують контрольований вплив на плівку.

Раніше у вітчизняній реставраційній практиці було поширене використання лужних розчинів (аміак, бікарбонат натрію, карбонат калію). Вони ефективно видаляли стару оліфу, проте агресивна дія на фарбовий шар могла викликати його ослаблення, зміну кольорової гами, міг спричиняти їхнє знебарвлення, втрату насиченості що значно ускладнює реставраційний процес [106; 134]. Особливо це стосується таких пігментів, як азурит та берлінська лазур, які відзначаються високою чутливістю до лужних середовищ. Остання широко застосовувалася в усіх напрямках стародубського іконопису — від професійного старообрядницького до народного, а також у творах, що зазнали впливу західноєвропейської художньої традиції. З огляду на високу чутливість окремих пігментів до лужних середовищ, застосування розчинних композицій, що містять луги, є недоцільним у реставрації стародубських ікон.

З огляду на це, для універсального контрольованого потоншення покриттів, характерних для стародубських ікон, доцільно застосовувати спеціально підібрану розчинну композицію, що забезпечує безпечне та поступове зменшення товщини лакового шару. Оптимальним складом для роботи з покриттями, що містять оліфу, дамар або шелак, є суміш:

Етанол (70%) – ефективний розчинник для шелаку та частково для дамари, забезпечує контрольоване розм'якшення лаку.

Ізопропанол (20%) – має м'якшу дію, зменшує ризик надмірного ослаблення покриття, сприяє рівномірному зняттю лаку.

Пінен (10%) – пом'якшує дію спиртів, сприяє розчиненню олійних складників покриття, що особливо важливо для зняття оліфи.

Композиція з даних розчинників забезпечує контрольоване потоншення без ризику проникнення в глибокі шари живопису, що є важливим при роботі зі стародубськими іконами, які нерідко мають складну стратиграфічну структуру. Суміш оптимізована для різних лаків – її склад ефективний для оліфи, дамару та шелаку, а гнучкість формули дозволяє змінювати співвідношення компонентів або додавати етилацетат (5–10%) для кращого розчинення дамарного лаку, що розширює можливості її застосування в реставраційній практиці.

Таким чином, використання універсальної суміші на основі спиртів і пініну дозволяє ефективно та безпечно потоншувати деградовані покриття стародубських ікон, зберігаючи при цьому цілісність авторського живопису.

Після завершення доповнення втрат ґрунту та потоншення деградованого лакового шару наступним етапом реставрації є нанесення ізоляційного шару лаку перед виконанням реставраційних вставок фарбового шару. Його основна функція – забезпечення реверсивності реставраційного тонування, створення розмежувального бар'єра між оригінальним живописом та реставраційними вставками. Це дає змогу в подальшому безпечно видаляти тонування без ризику пошкодження авторського фарбового шару.

Водночас, ізоляційний лак виконує захисну роль, запобігаючи проникненню реставраційних матеріалів у нижні шари та запобігаючи їх можливій хімічній взаємодії. Також він створює рівномірну основу для реставраційного живопису, забезпечуючи коректне оптичне сприйняття кольорів та рівномірне нанесення реставраційних фарб.

Матеріал для нанесення ізоляційного шару має відповідати кільком ключовим критеріям. Передусім він повинен бути оптично нейтральним, не змінювати колірну гаму оригінального живопису та не спотворювати його оптичні властивості. Важливою є його реверсивність, тобто можливість повного та безпечного видалення без шкоди для автентичного шару.

Стабільність також відіграє значну роль – лак має бути хімічно інертним, стійким до жовтіння та не схильним до утворення тріщин з часом.

Серед різних варіантів матеріалів для ізоляційного шару саме для реставрації стародубського живопису найбільш ефективним рішенням став дамарний лак на пінової основі, який відповідає всім зазначеним критеріям і забезпечує надійний ізоляційний бар'єр без ризику пошкодження твору. Його головна перевага — реверсивність, що дозволяє легко видалити шар без шкоди для оригінального живопису. Лак хімічно інертний, не вступає в реакції з традиційними матеріалами, темперними та олійними фарбами, забезпечуючи безпеку автентичного шару.

Він оптично нейтральний, зберігає природний вигляд фарб без спотворень і добре взаємодіє з реставраційними матеріалами. Гнучкість лаку запобігає розтріскуванню при коливаннях температури та вологості, а пінен як розчинник знижує токсичність, що робить його безпечним як для твору, так і для реставратора.

Після нанесення ізоляційного шару та підготовки поверхні виконується тонювання реставраційних вставок, спрямоване на гармонійне поєднання нових фрагментів із автентичним живописом. Для цього використовуються акварельні фарби, оскільки вони забезпечують необхідну прозорість, легкість нанесення та можливість корекції без шкоди для оригінального шару.

Вибір кольорової гами здійснюється на основі результатів рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА), що дозволяє визначити склад оригінальних пігментів. Це забезпечує точне відтворення колірних відтінків, враховуючи природне старіння живопису та зміну тональності фарбового шару. Особливу увагу приділяють підбору пігментів із подібними оптичними характеристиками, щоб зберегти автентичність фактури та кольору.

Нанесення тонювань здійснюється методом лессування в кілька прозорих шарів, що дає змогу плавно інтегрувати реставраційні фрагменти в загальну композицію. Такий підхід дозволяє зберегти візуальну єдність твору,

уникаючи надмірного ретушування та забезпечуючи відчитуваність авторського живопису.

Фінальним етапом реставрації ікон є нанесення захисного покриття, яке забезпечує консервацію твору та стабілізує його поверхню. Оптимальним варіантом для цього процесу на іконописних творах Стародуб'я є дамарний лак у співвідношенні 1:4 з піненом, який утворює рівномірний захисний шар, що не змінює оптичні властивості фарбового шару, має високу стабільність та залишається реверсивним.

Нанесення лаку здійснюється двома способами залежно від стану поверхні твору та необхідного ефекту. Один із методів – використання безворсового тампона, що дозволяє рівномірно розподілити тонкий шар лаку, контролюючи його товщину та уникаючи надлишкового насичення поверхні. Такий спосіб забезпечує м'яке нанесення без утворення напливів або блиску. Альтернативним методом є нанесення лаку широким м'яким пензлем, що дає змогу створити рівномірне покриття, не порушуючи структуру авторського живопису.

Обидва методи дозволяють отримати рівномірний тонкий шар захисного покриття, що ефективно закріплює реставраційні доповнення, не створюючи надмірного глянцею та не змінюючи автентичний вигляд твору. Таким чином, нанесення захисного шару завершує реставраційний процес, забезпечуючи довготривалу консервацію та естетичну єдність ікони, зберігаючи її історичну та художню цінність.

3.4. Апробація розроблених методів реставрації ікон Стародубщини.

Реставрація ікони «Св. Варвара»

Ікона «Свята Великомучениця Варвара» (іл. 242, 243), яка належить до народної школи Стародубщини з іконописним центром у Чернігові, надійшла

на кафедрі РЕТМ ХДАДМ у 2022 році. Обранню стратегії реставрації та її практичному втіленню передувало комплексне дослідження твору.

Основу ікони становила цільна дерев'яна дошка хвойної породи, укріплена на звороті врізною шпугою трапецієподібної форми. Поперечна деформація основи становила 3 мм по горизонталі. По периметру основи спостерігалися значні втрати, спричинені діяльністю жуків-точильників, а також численні цвяхові отвори з глибоко зануреними стовпцями. Шару левкасу не зафіксовано, що відповідало технологічним особливостям виготовлення недорогих ікон XVIII–XIX ст., де використовувалася лише проклея. Ікона виконана в техніці олійного живопису, з тонким шаром фарб і гладкою текстурою [162].

Фарбовий вкрито нерівномірним товстим шаром потемнілого мутного лаку, що суттєво спотворював авторський колорит. Втрати покривного шару становили близько 38% поверхні, переважно через осипання лаку та утворення дрібносітчастого кракелюру з підняти краями. У зонах втрат і розтріскування лакового шару виявлено значні пилові забруднення, особливо у ділянках лику, німба, рук, плаща та келиха. Тильна сторона основи мала помірні пилові забруднення. Слідів попередніх реставраційних втручань не виявлено.

На другому етапі досліджень проведено приладовий аналіз, зокрема випромінювання в ультрафіолетовому діапазоні (іл. 244), яке підтвердило значні пилові забруднення, що були спресовані між тріщинами кракелюру та у місцях втрат. Мікроскопічний аналіз виявив структуру кракелюру, який охоплював кілька шарів живопису. Встановлено, що кракелюр є фарбового походження, що характерно для технологічних особливостей іконопису Чернігівського регіону. Проведений рентгенофлуоресцентний аналіз (РФА) дозволив ідентифікувати склад пігментів, використаних у живописному шарі ікони. У результаті досліджень визначено наявність сполук свинцю, що свідчить про застосування традиційних свинцевих пігментів. Білила свинцеві

($\text{Pb}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$) – основний білий пігмент, свинцева жовта (Pb_2SnO_4) – виявлена у жовтих ділянках живопису, сурик свинцевий (Pb_3O_4) та вохра червона ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$) – ідентифіковані у червоних ділянках живопису. Отриманий ІЧ-спектр покривного лаку продемонстрував характерні піки поглинання в діапазоні $1705\text{--}1715\text{ см}^{-1}$, що відповідають карбонільним групам естера та карбонових кислот, а також широку смугу поглинання у діапазоні $1000\text{--}1050\text{ см}^{-1}$, що є типовим для природних смол на основі шелаку. Результати досліджень показали, що порушення технології виготовлення, дешеві матеріали і тривале побутування у несприятливих умовах спричинили значні ушкодження об'єкта, які перевели ікону у неекспозиційний стан.

На початковому етапі практичної реставрації здійснене укріплення фарбового шару та ґрунту шляхом нанесення профілактичних заклеюк на основі 5%-го розчину міздряного (кролячого) клею з додаванням антисептика Preventol On Extra у концентрації 0,02%. Після чого проведено дезінфекцію тріщин і очищення тильної сторони за допомогою тимолового спирту. Основу оброблено методом ін'єкцій і просочення пензлем, після чого пам'ятку загерметизовано у пакет на дві доби.

Наступним етап полягав у заповненні втрат основи, зокрема сколів, цвяхових отворів та слідів біоруйнівників. Ці втрати заповнювалися за допомогою паклі та сумішшю 8%-го риба'ячого клею з просіяною тирсою та з додаванням антисептика Preventol On Extra у концентрації 0,03%. Заповнення великих втрат виконувалося за допомогою дерев'яних шкантів, після встановлення яких здійснювалося пошарове нанесення клеєво-тирсової маси. Після висихання реставраційних вставок здійснювалося їх вирівнювання до рівня основи, шліфування та тонування аквареллю у відповідності до відтінку авторської деревини. Для гідрофобізації застосовувався 5% розчин Paraloid B-72 у ацетоні.

Після завершення реставраційних заходів на тильній стороні, здійснені роботи з лицьового боку, а саме: видалення профілактичних заклеюк виконано за допомогою води, нагрітої до 70°C. У зонах втрат проводилося підведення ґрунту шляхом нанесення суміші крейди та 5%-го розчину кролячого клею з додаванням пластифікатора у співвідношенні 2:1. Подальший етап передбачав очищення поверхневих забруднень і редукцію лакового шару із застосуванням суміші етилового спирту та розчину диметилсульфоксиду. На завершальному етапі реставрації на поверхню нанесено ізоляційний шар розчину дамарового лаку та скипидару у співвідношенні 4:1. Доповнення втрат фарбового шару виконувалося акварельними та олійними фарбами, підібраними відповідно до авторської палітри, із застосуванням пігментів, ідентифікованих у результаті рентгенофлуоресцентного аналізу. Завершальним етапом реставрації стало нанесення захисного шару лаку.

У результаті реставраційних заходів, проведених на основі розробленої реставраційної методики, зупинено руйнування ікони, усунуто втрати основи та фарбового шару, видалено забруднення та відновлено її експозиційний вигляд (іл. 245). Ікону, як унікальний взірець народного іконопису Стародубщини, збережено для сучасних та майбутніх поколінь.

Реставрація ікони «Тихвинської Богородиці» із складною деформацією основи

Ікона «Тихвинська Богородиця», яка надійшла на кафедру реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну та мистецтв у 2016 році, є зразком народного іконопису Стародубського регіону (іл. 246, 247). Пам'ятка перебувала у вкрай незадовільному стані, що значно ускладнювало її збереження та реставрацію. Основу ікони, виготовлену з двох соснових дощок розміром 42,1×49,4 см., закріплено на фанеру під час попередніх некваліфікованих реставраційних втручань (іл. 248, 249). Дощки основи були з'єднані клеєм ПВА, що спричинило суттєве зміщення

зображення в місцях стиків, у результаті чого порушилась цілісність композиції [11].

Особливо критичним для збереження ікони стало пошкодження правої частини основи, де фіксувалася хвилеподібна деформація деревини, спричинена наявністю двох сучків та неналежними умовами зберігання. Деформація поширювалася на зображення лику Богородиці. У цій ділянці також спостерігалася глибока поздовжня тріщина, яка становила значну загрозу для збереження як основи, так і фарбового шару. Тильний бік ікони зазнав значного ураження від личинок жука-точильника. На поверхні основи виявлено велику кількість отворів від личинок, що супроводжувалися значним накопиченням бурового борошна, яке пронизувало деревину на різних глибинах. Цей факт свідчив про тривалі процеси біологічного руйнування, які залишили основу в надзвичайно вразливому стані. Сукупність механічних, біологічних та структурних пошкоджень вказувала на критичний рівень деструкції і вимагала негайних комплексних реставраційних заходів.

Окрім того, некваліфіковане реставраційне втручання, під час якого ікону закріплено на фанеру, сприяло подальшому руйнуванню основи. Жорстке приклеювання дощок клеєм ПВА, що є невідповідним матеріалом для реставрації, спричинило додаткові напруження в деревині та унеможливило природний рух дерев'яної основи, що, у свою чергу, призвело до поглиблення деформацій. Усі ці фактори зробили стан ікони вкрай важким, твір потребував тривалої, багатоетапної реставрації для стабілізації основи та подальшого збереження цього унікального зразка народного іконопису Стародубщини.

Для запобігання подальшому руйнуванню ікони «Тихвінська Богородиця» першочергово проведено заходи з дезінсекції, оскільки тильна сторона основи була уражена численними отворами від личинок жука-точильника. Дезінсекція здійснювалася методом ін'єкцій та просочення

основи хімічним складом «Антижук» (на основі перметрина). Попередньо здійснено очищення основи від бурового борошна як з лицьового, так і з тильного боку. Нанесення розчину «Антижук» виконано пензлем на всю поверхню основи, а великі отвори оброблено за допомогою шприца. Після завершення цього етапу основу розміщено в герметичний пакет, де здійснювалося її витримання протягом двох діб для забезпечення максимальної ефективності хімічної дезінсекції.

Наступним етапом реставрації стало усунення хвилеподібної деформації правої частини основи, спричиненої наявністю сучків. Дошку демонтовано з реставраційної фанери, на яку її попередньо закріплено під час некваліфікованого втручання. Для захисту лицьової частини ікони торці дошки покрито бортиками з бджолиного воску, які створювали бар'єр для проникнення розчинів на зображення (іл. 250).

Для вирівнювання деформації застосовували метод тривалого зволоження деревини. На тильний бік основи флейцем нанесено 20%-й розчин шелаку в етиловому спирті (96%) з додаванням етиленгліколю у співвідношенні 1:1. Цей розчин забезпечував поступове насичення деревини, сприяючи її пластичності. Просочення здійснювалося кожні 30 хвилин протягом 10 днів. Після кожного нанесення дошка оберталася в поліетиленову плівку, щоб зберегти вологу та сприяти рівномірному імпрегнуванню. На деформовану ділянку накладався прес із поступовим збільшенням ваги для забезпечення рівномірного тиску на деревину.

Після завершення етапу зволоження дошку утримували під пресом у поліетиленовій плівці протягом чотирьох місяців, із періодичною заміною шарів фільтрувального паперу для видалення надлишкової вологи. Після досягнення повного вирівнювання деревини здійснено очищення основи від залишків воскових бортиків і надлишків шелаку. Це дозволило об'єднати дві дошки основи в єдиний щит без зміщення зображення. Фіксація

здійснювалася за допомогою 30%-го столярного клею, із подальшим закріпленням струбцинами до повного висихання клею.

На етапі відновлення втрат основи отвори, залишені личинками жуків-точильників, заповнено спеціально підготовленою сумішшю, що складалася з 8%-го риб'ячого клею (з додаванням 0,03% Preventol On Extra) та дрібної просіяної тирси. Великі втрати деревини, спричинені сучками, спершу компенсовано дерев'яними шкантами відповідного розміру, встановленими на клейову основу. Після цього ділянки поступово ущільнено пошаровим нанесенням клеєво-тирсової маси. Після висихання реставраційна маса вирівнювалася до рівня основи за допомогою шліфувального паперу, а оброблені ділянки піддано тонуванню аквареллю, підбраною у тон авторської деревини.

Для завершення етапу реставрації основи та підвищення її стійкості до впливу вологи на відновлену поверхню було нанесено гідрофобізуючий розчин, що містив 5% розчин сополімеру Paraloid B-72 в ацетоні. Даний розчин формував захисний шар, який запобігав подальшій деградації основи, забезпечуючи її довготривалу стабільність (іл. 251).

Після завершення реставраційних заходів основи здійснено очищення поверхневих забруднень і редукацію лакового шару. Подальший етап передбачав реставрацію лицьового боку ікони, що включала видалення профілактичних заклеюк, підведення ґрунту у місцях втрат сумішшю крейди та 5%-го кролячого клею з додаванням пластифікатора та антисептика, потоншення потемнілого лакового покриття за допомогою суміші етилового спирту (70%), ізопропанолу (20%) та пінена (10%). Відновлення втрачених фрагментів фарбового шару здійснено акварельними, підібраними відповідно до авторської палітри та на основі пігментного аналізу. Завершальним етапом – нанесення шару захисного покриття, виконано з використанням дамарного лаку та пінену (1:4) для забезпечення консервації поверхні та її захисту від зовнішніх впливів.

Завдяки комплексному підходу до реставрації повністю усунено деформацію основи та відновлено цілісність живописного й ґрунтового шарів. Це забезпечило збереження ікони як пам'ятки культури Стародубського регіону.

Реставрація ікони «Суражської Богородиці» з наслідками попередніх реставраційних втручань

Традиційні методи реставрації творів мистецтва, пошкоджених внаслідок впливу часу та несприятливих умов зберігання, потребують подальшого вдосконалення. Водночас реставрація об'єктів, що зазнали додаткових ушкоджень через некваліфіковані втручання, є ще складнішою сферою, яка потребує більш глибокого аналізу та підвищеної уваги.

Саме з такими умовами довелось зіткнутися при реставрації ікони Богородиці Суражської невідомого автора другої половини ХІХ століття, що мала наслідки некваліфікованої реставрації (іл. 252). У процесі реставрації, вперше в практиці кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва ХДАДМ, було застосовано багатошарові профілактичні заклеювання як інноваційний підхід до усунення пошкоджень, спричинених неякісними реставраційними втручаннями (іл. 253). Отримані числові параметри укріплення та технологічні рекомендації були систематизовані, що дозволило розробити методику для реставрації інших творів мистецтва з подібними проблемами [12].

Комплексне дослідження ікони виявило, що головною проблемою реставрації стала недбала консервація, виконана до її надходження на кафедру РЕТМ ХДАДМ. Для зміцнення було використано клейовий розчин надто високої концентрації, що спричинило серйозні негативні наслідки. Профілактичні заклейки, нанесені на цей розчин, почали деформуватися через поверхневий натяг, що призвело до відриву фарбового шару та ґрунту від паволоки. У багатьох місцях це руйнування охопило також паволоку, яка відшарувалася від основи, зв'язок з якою через природну деструкцію

матеріалів уже був критично ослаблений. Попереднє втручання значно ускладнило процес реставрації та загостило проблему збереження ікони.

У рамках дослідження проведено серію експериментів, спрямованих на відновлення адгезії фарбового шару, ґрунту та паволоки з основою, пошкоджених унаслідок некваліфікованих реставраційних втручань. Тестування здійснювалося на восьми ділянках фону ікони, що не містили зображувальних деталей, а фарбовий шар характеризувався рівномірним нанесенням без переходів кольору або тону. Через надмірне використання клею під час попередньої некваліфікованої консервації існувала значна ймовірність утворення додаткового дрібносітчастого кракелюру під час проведення нового укріплення.

Під час експерименту використовувалися пластифіковані розчини: 3% і 5% глютиновий клей, 5% розчини ПВС і ПВБ в етиловому спирті, а також воско-смоляні мастики. Зміцнення проводилося з використанням скипидарного компресу та без нього. Успіх експерименту оцінювався за проникністю адгезиву, забезпеченням адгезії шарів, відсутністю нових тріщин і розширенням наявних.

Перший експеримент із використанням 7% розчину ПВБ із дибутилфталатом виявився невдалим через утворення нового дрібносітчастого кракелюру, розширення тріщин і недостатню проклейку фарбового шару.

Другий експеримент із 5% вініловим клеєм показав сильну усадку основи та утворення нових тріщин, що зробило його непридатним для зміцнення.

Третій експеримент із 5% розчином ПВС виявив недоліки, пов'язані з тривалим часом зміцнення, що спричиняло деформацію паволоки через вплив вологи.

Четвертий експеримент із воско-смоляною мастикою (воск, скипидар і каніфоль, 2:1:1) продемонстрував ефективність завдяки пластичності

матеріалу. Проте використання високих температур і ризик скипидарного опіку вимагали обережності.

П'ятий експеримент із 5% глютиновим клеєм показав хорошу проникність і швидке випаровування вологи, однак виникла необхідність знизити концентрацію клею для зменшення ризику нових пошкоджень.

Шостий експеримент із 3% глютиновим клеєм та скипидарним компресом (5–7 хвилин) виявився найбільш успішним. Він забезпечив ефективне зміцнення без шкоди для фарбового шару, ґрунту, паволоки та основи. Було рекомендовано ретельно контролювати компрес, щоб уникнути скипидарного опіку.

Для усунення здуттів ґрунтового шару у зонах перехрещення кракелюру здійснено проколювання отворів діаметром 2 мм за допомогою шила (іл. 254). Відновлення адгезії паволоки, відсталої від основи, ґрунту та фарбового шару, проведено із застосуванням 3%-го розчину пластифікованого глютинового клею та скипидарного компресу з експозицією 10 хвилин для розм'якшення матеріалів.

У місцях відшарування фарбового шару та ґрунту разом із паволокою здійснено додаткове зміцнення шляхом проколювання та введення клею шприцом. Для стабілізації цих ділянок накладено нові профілактичні заклейки із застосуванням 3%-го глютинового клею, нагрітого до 50–60°C, що забезпечувало його рухливість і проникнення у тріщини. Заклеювання виконано із пропарюванням фторопластовою плівкою при температурі 40°C протягом 15 хвилин із подальшим укладанням кракелюру фторопластовим шпателем. Для видалення вологи та запобігання деформаціям застосовано мішечки з піском, які виконували функцію пресу.

Після завершення складного етапу зміцнення фарбового шару та ґрунту подальші реставраційні роботи не викликали значних труднощів. Пошкодження основи, такі як сколи й тріщини, заповнено дерев'яним борошном, а втрати паволоки відновлені за допомогою лляного полотна

середньої зернистості, подібного до оригіналу. Потоншення пожовтілого лакового шару виконано сумішшю етилового спирту (60%), ізопропанола (20%), пінена (10%) та етилацетату (10%). Тонування реставраційних вставок здійснено акварельними фарбами, із дотриманням технічних прийомів і стилістики автора (іл. 255, 256).

Розроблену методику реставрації ікон із наслідками некваліфікованого втручання успішно застосовано на прикладі ікони «Богородиця Суражська» невідомого автора другої половини XIX століття. У ході реставрації вдалося відновити адгезію між основою, паволокою, ґрунтом і фарбовим шаром, зупинити подальше руйнування ґрунту й осипання фарбового шару, а також повністю зберегти твір. Виконано реконструкцію втрачених фрагментів основи, паволоки, левкасу (іл. 255) і фарбового шару, відновлено цілісність фарбового шару — тонування у стилі оригіналу.

В результаті реставраційних робіт ікону відновлено до експозиційного стану. Завдяки цьому збережено ще одну пам'ятку українського сакрального мистецтва. (іл. 256).

Реставрація ікони «Богоматір з немовлям» з наслідками попередніх реставраційних втручань

Інший приклад реставрації твору зі Стародубського регіону, що походить із іконописного осередку із впливом західноєвропейського мистецтва, теж стосується усунення наслідків попередніх некваліфікованих реставраційних втручань. Але у цьому випадку головною проблемою стали пізніші записи, які спотворювали оригінальну композицію та колорит твору.

Під час надходження ікони «Богоматір з Немовлям» другої половини XVIII ст. (іл. 257), що походить з історичних теренів Сіверщини, на кафедру РЕТМ ХДАДМ у 2018 році були виявлені сліди попередніх реставраційних втручань. Зокрема, втрати основи в лівому нижньому куті та верхній частині твору поновлені за допомогою акрилової шпаклівки. Реставраційні вставки відзначалися нерівною поверхнею, яка не відповідала рівню авторського

живопису. У цих зонах спостерігалися «поновлення» з перекриттям авторського живопису, виконані олійною фарбою, що спотворювало візуальне сприйняття твору. На рентгенограмах реставраційні втручання чітко простежувалися, підкреслюючи їхню невідповідність оригінальній структурі [15].

Під час дослідження ікони в УФ-випромінюванні чітко фіксувалася нерівномірна люмінесценція лакової плівки, з більш інтенсивним світінням по периметру твору. Аналіз виявив, що лак нанесено жорстким пензлем, про що свідчать характерні сліди зверху ікони. У верхній частині, нижньому правому куті, а також на лику та мафорії Богоматері чітко виявлені поновлення авторського живопису, які в УФ-випромінюванні проявлялися у вигляді темних плям (іл. 258).

Для мікрохімічного аналізу пігментів ікони здійснено відбір проб зеленого та червоного пігментів, білил, вохри та лаку. Аналіз здійснювався із застосуванням рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА), який дозволив визначити елементний склад пігментів.

Результати досліджень свідчать, що в пробах червоного пігменту присутні сполуки заліза, що дозволило ідентифікувати його як природну вохру (основний склад: $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$) або гематит (Fe_2O_3). Коричневий пігмент, проаналізований за аналогічною методикою, також виявив наявність оксидів заліза (Fe_2O_3), що підтверджує його належність до групи пігментів на основі заліза.

У випадку білил у пробі виявлено цинкові білила (ZnO), які широко використовувались у живописі XIX століття. Аналіз зеленого пігменту встановив, що його склад є характерним для суміші берлінської лазурі ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3 \cdot x\text{H}_2\text{O}$) та жовтого пігменту, ідентифікованого як свинцево-олов'яна жовта (Pb_2SnO_4).

Для аналізу лакового покриття знято інфрачервоний спектр (ІЧ-спектр). Отриманий спектр виявився складним для інтерпретації через слабку

інтенсивність і невираженість окремих піків. Проте детальний аналіз дозволив ідентифікувати присутність дамари, що підтверджується характерними піками поглинання при довжинах хвиль 1726 см^{-1} (карбонільна група) та 1454 см^{-1} (деформаційні коливання метиленових груп). Водночас спектр не містив широких піків у діапазоні $1000\text{--}1050\text{ см}^{-1}$, які є типовими для шелаку, що виключає його наявність у зразку. Ці дані підтверджують використання дамарової смоли як основного компонента лакового покриття.

Після опрацювання отриманих даних розроблено план реставраційних заходів пам'ятки. На початковому етапі зміцнення фарбового шару здійснювалося із застосуванням 5%-го розчину глютинового клею з додаванням кількох крапель лляної олії та антисептика Preventol On Extra 0,02%. Нанесення розчину виконувалося пензлем на ділянки укріплення та поверхню цигаркового паперу. Для усунення здуття введення клею під фарбовий шар здійснювалося за допомогою шприца, після чого проводилося прогрівання реставраційною праскою при температурі 60°C . Вирівнювання укріплених ділянок здійснено фторопластовим шпателем, після чого проводилося висушування (іл. 259).

Для зміцнення основи застосовано спиртовий розчин Paraloid B72, нанесений пензлем у кілька шарів. Початково використано 3%-й розчин із поступовим підвищенням концентрації до 5%. Тріщини та отвори заповнено тим самим розчином за допомогою шприца. Відновлення втрат деревини здійснено із застосуванням рослинних волокон, просочених 8%-м осетровим клеєм з додаванням Preventol On Extra у концентрації 0,03%, після чого поверхню піддано шліфуванню з використанням наждачного паперу із абразивністю P240.

На наступному етапі здійснено видалення попередніх реставраційних вставок. Спершу усунення поновлень виконано ватним тампоном, змоченим у розчині пінену та етилового спирту (2:1), після чого вставки ґрунту розм'якшено водно-спиртовим компресом (1:1) протягом 30 секунд та

видалено скальпелем. Дезінфекцію поверхні проведено за допомогою водно-спиртового розчину тимолового спирту.

Потоншення неавторської лакової плівки здійснено ватним тампоном, змоченим у розчиннику, складеного з етилового спирту (65%), ізопропанола (20%), пінена (15%), після чого проведено очищення поверхні від пилу. Проклеювання втрат фарбового шару виконано 8%-м розчином глютинового клею з додаванням антисептика, а втрати ґрунту заповнено сумішшю крейди та клею (іл. 260).

Поповнення втрат фарбового шару здійснено акварельними фарбами, підібраними з урахуванням складу пігментів, ідентифікованих у ході рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА), що забезпечило збереження автентичності кольорової палітри. Для підвищення адгезії фарб до поверхні застосовано бичачу жовч. На завершальному етапі нанесено захисний шар дамарного лаку, склад якого відповідає авторському покриттю, що сприяло збереженню автентичності та відтворенню оригінальної технології (іл. 261).

Реставрація ікони «Вибрані святі» з використанням методу розшарування

Іншим прикладом твору з попередніми реставраційними втручаннями є ікона «Вибрані святі» початку XX століття, що походить із Чернігівського регіону (іл. 262). Проведені комплексні дослідження, включаючи мікроскопічний аналіз, ультрафіолетове опромінення та рентгенографію, дозволили встановити, що ця ікона повністю покрита пізнішим записом. Записний шар, виконаний під час попередніх реставрацій, повністю приховує більш раннє авторське зображення, яке збереглося під цим шаром. Отримані дані свідчать про можливе значне історико-культурне значення первісного шару живопису, що вимагає ретельного аналізу і подальшого збереження (іл. 263) [35; с. 193-198].

Ікона «Вибрані святі» становить винятковий інтерес завдяки композиції, де святі зображені у ряд майже в однакових положеннях.

Центральною фігурою є св. мч. Устим, по боках якого розташовані св. мц. Марина, покровителька дітей і помічниця під час пологів, та св. мц. Антоніна, покровителька власниць цього імені. У верхній частині композиції на хмарах зображений Бог Саваоф із благословляючим жестом. Фігури розташовані на вохристо-зелено-блакитному тлі обличчям до глядача, майже на одній лінії. Св. мц. Марина зображена фронтально, тоді як постаті Устима та Антоніни мають легкий розворот у три чверті [36].

Реставрація ікони «Вибрані святі» була виконана із застосуванням методики розшарування, розробленої М. О. Тереховим, яка базується на використанні адгезивної плівки на основі полівінілбутиралу (ПВБ) [119]. Техніко-технологічні дослідження твору показали, що верхній олійний живопис виконаний тонким лесувальним шаром. Мікрохімічний аналіз дозволив ідентифікувати склад проміжного шару між різночасовими живописними шарами, який представлений тонким покриттям емульсійного ґрунту.

Отримані результати ускладнили процес розшарування, що зумовило скорочення експозиції компресу до 10 хвилин, оскільки тонкий живопис та емульсійний прошарок швидко розм'якшувалися. Крім того, здійснено коригування товщини плівки для зменшення навантаження на розшарований живопис [118; 119, с. 111].

Під час розшарування на розм'якшений розчинниками шар запису накладалася попередньо підготовлена пластифікована плівка ПВБ завтовшки до 1 мм. Нижня поверхня плівки частково розчинялася етиловим спиртом, що забезпечувало її фіксацію на поверхні шару запису. Утримання розчинника під плівкою тривало приблизно годину, протягом якої шар запису залишався придатним для відшарування. Розмір оброблюваної ділянки не перевищував 3 см². Подальші фрагменти запису розм'якшено та зафіксовано плівкою ПВБ із перекриттям сусідніх ділянок на 1 мм.

Відшарування здійснено фрагментарно: спершу оброблено фон, а потім зображення святих. Відокремлення розчиненого шару запису виконано скальпелем, обережно розрізаючи проміжний шар ґрунту без ушкодження авторського живопису.

Тимчасову фіксацію відшарованих фрагментів здійснено на розм'якшений етиловим спиртом верхній шар плівки ПВБ, натягнутої на поліетиленову основу на реставраційному підрамнику. Поліетилен забезпечував надійну адгезію до плівки ПВБ. З тильного боку фрагменти запису просочено 3%-м розчином осетрового клею та висушено при кімнатній температурі для подальшої обробки [37, с.18-22].

Застосування розробленої технології забезпечило збереження та розкриття всіх шарів живопису. Розшарування різночасових шарів дозволило провести атрибуцію обох зображень. Мікрохімічний аналіз дав змогу ідентифікувати склад проміжного шару між різночасовими живописними шарами, який виявився тонким покриттям емульсійного ґрунту. Встановлено такі причини нанесення пізнішого запису поверх авторського зображення:

- часткова деградація та потемніння лакової плівки;
- еволюція художніх традицій і зміна естетичних уподобань замовника;
- прагнення до економії матеріалів шляхом використання основи для створення нової ікони.

Дослідження нижнього шару живопису із зображенням св. Миколая виявило, що за своїми технологічними особливостями та колористичним вирішенням цей твір може бути атрибутований як пам'ятка народного іконопису Стародубського регіону, виконана в олійній техніці. Хронологічно живопис датовано другою половиною XIX століття. Пам'ятка представляє образ св. Миколая Чудотворця, який мав значну популярність у традиції іконопису Стародубщини та отримав широке поширення в регіоні.

Розроблені методики реставрації ікон Стародубського регіону успішно апробовано на пам'ятках сакрального живопису, що зазнали значних

механічних, біологічних та технологічних ушкоджень. Її впровадження дозволило стабілізувати основи творів, відновити втрачені структурні зв'язки між ґрунтом, фарбовим шаром та основою, а також усунути негативні наслідки попередніх некваліфікованих реставраційних втручань.

Застосовані методи реставрації, зокрема профілактичне укріплення живопису, реконструкція втрат ґрунту та основи, регулювання деформацій дерев'яного щита, а також метод розшарування, були реалізовані на таких пам'ятках: ікона «Св. Великомучениця Варвара», де виконано комплексне укріплення основи та відновлення лакового шару; ікона «Тихвинська Богородиця», реставрація якої вимагала усунення складної деформації основи; ікона «Суражська Богородиця», що зазнала значних пошкоджень унаслідок попередніх реставраційних втручань; ікона «Богоматір з Немовлям», для реставрації якої застосовано методику усунення некваліфікованих втручань; ікона «Вибрані святі», реставрація якої передбачала використання методу розшарування для виявлення прихованого авторського живопису.

Отримані результати підтвердили ефективність застосованих методик, що дозволило не лише зберегти пам'ятки народного іконопису Стародубщини, але й провести достовірну атрибуцію окремих творів, відновивши їхню художню цілісність та первісний колористичний лад.

Висновки до 3 розділу

Дослідження стану ікон Стародубського іконопису дозволило встановити основні типи руйнацій, що охоплюють всі конструктивні шари творів. Виявлено, що основними факторами пошкоджень стали біологічне ураження (98% випадків жуків-точильників, 47% плісняви), механічні деформації (82%) та нерівномірний вологообмін (84%), що спричиняв короблення деревини.

Ґрунтовий шар у народному іконописі часто відсутній (87%) або має низьку якість, що призводить до відшарування (90%) та кракелюрів (92%). У професійному іконописі левкас стійкіший, проте зафіксовано відшарування (16%), тріщини (31%) та біологічні ураження (42%).

Фарбовий шар зазнав вицвітання пігментів (64%), осипання (52%) та утворення кракелюрів (48%), що є наслідком ультрафіолетового випромінювання, змін мікроклімату та вікових процесів. Захисне покриття також зазнало значних змін: потемніння та пожовтіння (68% професійних ікон, 87% народних), лущення (18%) та відшарування (30%).

Дослідження характерних руйнувань стародубського іконопису дозволило систематизувати основні фактори, що впливали на збереженість творів, а також встановити закономірності їхньої деградації.

На основі вже виявлених художніх та техніко-технологічних особливостей ікон Стародубщини, а також типових видів їхніх руйнацій, розроблено методику атрибуції, яка дозволяє здійснювати достовірну атрибуцію іконописних творів.

Результати дослідження дозволили не лише охарактеризувати стан збереження ікон Стародубщини, а й визначити ефективні реставраційні методи з урахуванням конструктивних особливостей, матеріалів та типових пошкоджень.

Розроблена методика передбачає комплексний підхід: консервацію основи, зміцнення ґрунту та фарбового шару, усунення біопшкоджень і реконструкцію втрачених елементів. Використання оптимальних консолидантів, антисептиків, інсектицидів та реставраційних ґрунтів забезпечує стабілізацію стану творів, їхню довготривалу збереженість та естетичну цілісність.

Апробація методики на практичних прикладах підтвердила її ефективність та відповідність сучасним принципам реставрації. Виконані

роботи сприяли стабілізації стану творів та збереженню їхньої художньої й історичної цінності.

Розроблені методи успішно апробовано на таких пам'ятках: «Св. Великомучениця Варвара», «Тихвинська Богородиця», «Суражська Богородиця», «Богоматір з Немовлям», «Вибрані святі», що підтвердило ефективність застосованих підходів у збереженні іконописної спадщини Стародубщини.

ВИСНОВКИ

Проведений аналіз історіографії іконопису Стародубщини засвідчив, що тема релігійного мистецтва Стародуб'я є недостатньо дослідженою в науковій літературі. Встановлено, що у XIX – поч. XX ст. дослідники зосереджувалися на загальному історико-культурному контексті (Ф. Буслаєв, І. Алексєєв, Д. Ровінський), а іконописні майстерні залишалися поза увагою. У другій половині XX ст. радянські дослідники (Г. Нечаєва, Р. Перекрестов) ототожнювали Стародубську ікону з білоруською та російською традиціями, нехтуючи локальними особливостями. Сучасні українські мистецтвознавці, хоча й розширюють джерельну базу, все ще не розглядають іконопис Стародубщини як цілісний феномен. Питання його атрибуції та науково обґрунтованої реставрації залишається не дослідженим через відсутність комплексного підходу.

У результаті проведених досліджень у музейних зібраннях, приватних колекціях та церквах виявлено понад 110 іконописних пам'яток, які раніше не були введені до наукового обігу. Виявлені твори класифіковано за іконографічними типами, визначено їхні характерні стилістичні особливості, типові техніко-технологічні характеристики, а також ідентифіковано основні види руйнацій та чинники, що спричинили їхнє виникнення. Аналіз цих пам'яток підтвердив існування локальних художніх традицій у межах регіону та засвідчив значну стилістичну варіативність іконописної спадщини Стародубщини.

Встановлено, що іконописна традиція Стародубщини формувалася під впливом старообрядницької художньої культури, проте вирізнялася широким спектром стилістичних особливостей. Виділено три основні професійні школи іконопису – південну (з виразним впливом українських художніх традицій), центральну (з орієнтацією на поволзьку іконописну традицію) та північну (пов'язану зі стилістикою строгановських і годуновських майстерень). Окремо визначено дві групи народного іконопису: «малярські»

ікони та «народні примітиви». Досліджено також стародубські твори, створені під впливом західноєвропейської художньої традиції, що дозволило встановити характерні особливості їхньої технології та стильових рішень.

Дослідження локалізації майстерень дозволило визначити основні осередки іконопису, зокрема в Стародубі, Клинцях, Новозибкові, Злинцях, Воронці, Мітьківці, Чернігові, Новгороді – Сіверському, а також у старообрядницьких монастирях і скитах Стародубщини. Аналіз архівних матеріалів сприяв ідентифікації іконописців, серед яких Степан та Михайло Іванови, Ісайя Платонович Казмін, Андрій і Василь Родіонцеви, а також майстри пізнішого періоду – Масляєв, Карталаков, Яків Деєв та Семен Харчевніков.

Проаналізовано техніко-технологічні особливості іконопису Стародубщини, що дало змогу визначити відмінності у використанні матеріалів та технологічних прийомів у професійному та народному іконописі. Доведено, що професійні майстри застосовували якісну деревину (осика, липа, вільха), товсті дошки із ковчегом та шпугами, що забезпечувало стабільність основи, тоді як народні майстри використовували дешевші матеріали (сосна), спрощуючи технологію підготовки основи. Встановлено специфіку застосування левкасу, різних методів сусального золочення (на червоний або жовтий полімент), а також типів живописних зв'язувальних матеріалів (яєчна темпера, олійний живопис).

Виявлено основні типи руйнацій, що характерні для стародубського іконопису, та визначено головні чинники, які впливають на стан збереженості творів. З'ясовано, що серед основних пошкоджень домінують біологічні ураження (жуки-точильники, пліснява), механічні деформації (короблення деревини, тріщини, втрати ґрунту), хімічна деградація фарбового шару (вицвітання пігментів, осипання, кракелюри) та зміни у захисному покритті (пожовтіння, лущення, потемніння лакового шару).

На основі проведеного аналізу розроблено методику достовірної атрибуції іконописних творів Стародубщини, що базується на комплексному дослідженні іконографічних, художніх, техніко-технологічних характеристик та особливостей руйнації.

Запропоновано алгоритм наукової реставрації, який передбачає стабілізацію основи, зміцнення ґрунтового та фарбового шару, усунення біопшкоджень та реконструкцію втрачених фрагментів із використанням оптимальних реставраційних матеріалів.

Розроблені методи атрибуції та реставрації успішно апробовано на низці іконописних пам'яток («Св. Великомучениця Варвара», «Тихвинська Богородиця», «Суражська Богородиця», «Богоматір з Немовлям», «Вибрані святі»), що підтвердило ефективність застосованих підходів у збереженні іконописної спадщини Стародубщини.

Таким чином, дисертаційне дослідження здійснило вагомий внесок у вивчення іконописної традиції Стародубщини та сформувало науково обґрунтовані принципи її атрибуції та реставрації, що можуть бути використані в подальших дослідженнях та практичній реставраційній діяльності.

Дисертація відкриває перспективи подальших досліджень релігійного мистецтва Стародубщини, зокрема поглибленого вивчення монастирської іконописної традиції, структурно-композиційних особливостей іконостасів та їхніх іконографічних програм.

Список використаних джерел:

1. Адруг А.К. Чернігівська чудотворна ікона Єлецької Богоматері. *Родовід*. 1996. №2 (14). С. 106 – 111.
2. Адруг А.К. Визначна пам'ятка давнього українського малярства. Чернігів, 2001. 28 с.
3. Адруг А.К. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть.: Чернігівський ЦНП, 2013. 182 с.
4. Адруг А. К. Чудотворна ікона «Іллінської Богоматері»., 2006. 28 с.
5. Акименко С. Перші старообрядницькі осередки на Чернігівщині. *Сіверянський літопис*.: Чернігів, 2011. 180 с.
6. Александрович В. Богородиця в європейському мистецтві. Образ Богородиці. *Малярство та скульптура з фондів Львівської галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького*. Львів-Торонто, 2015. С. 7–15.
7. Алексеев (Стародубский) И. История о бегствующем священстве. Летописи русской литературы и древности. Москва, 1862. Т. IV. С. 356.
8. Алфьорова З. «Паттерни бачення» Віктора Сидоренка: досвід трансформації сучасного мистця в контексті змін морфології візуального мистецтва. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2022. №1. С. 192-206.
9. Алфьорова З. І. Трансзображення у творчості Віктора Сидоренка. *Вісник ХДАДМ*. Харків. 2021. №1. С. 51–56.
10. Антоненкова Н.О. Особливості біологічних уражень ікон Чернігівського регіону. *Сучасні досягнення в науці та освіті: ХІХ Українсько-Ізраїльська наукова конференція*. м. Нетанія (Ізраїль) 29 вересня – 6 жовтня 2024. м. Нетанія С. 142-145.
11. Антоненкова Н.О. «Реставрація ікони Тихвинська Богородиця». *Могилянські читання: ХХVІ Міжнародна наукова конференція*. м. Київ 9-10 грудня 2021р. Київ, 2021. С. 198-202.

12. Антоненкова Н.О. Реставрація творів мистецтва з наслідками некваліфікованого зміцнення на прикладі ікони Богородиці Суражської невідомого автора другої половини XIX ст. *Волинська ікона: дослідження та реставрація: XXX міжнародна наукова конференція м. Луцьк 31 жовтня 2024р.* Луцьк С. 3-7.
13. Антоненкова Н.О. Художні та техніко-технологічні особливості іконопису Стародубщини. *Український мистецтвознавчий дискурс.* 2024, № 3. С. 6-14.
14. Антоненкова Н.О., Долула А.О. Історико-етнографічний аспект у формуванні Стародубського іконопису. *Український мистецтвознавчий дискурс.* 2024, № 4. С. 8-14.
15. Антоненкова Н., Долуда А., Смирнов О. Дослідження та реставрація чернігово-сіверської ікони «Богоматір з немовлям» невідомого автора другої половини XVIII. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Дрогобич, 2024, Т. 1. № 79. С. 42-48
16. Бакович О. Маляр іконостасів церков Різдва Пресвятої Богородиці с. Новосілка Підгаєцького р-ну, Св. Миколая с. Кальне Козівського р-ну та Воскресіння Христового с. Кальне Зборівського р-ну Тернопільської обл. *Народознавчі зошити.* 2014, №5. С. 965-972.
17. Білецький П.О. Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII століть. Київ: Мистецтво, 1981. 159 с.
18. Бідзіля О.В. Біоциди в реставраційній практиці. Київ: ННДРЦУ, 2003. 63 с.
19. Бідзіля О.В., Митківська Т.І. Захист музейних предметів від пошкодження комахами. Київ: ННДРЦУ, 2016. 40 с.
20. Гавриленко К. С. Орнаментальний декор вбрання святих в українських іконах доби бароко. *Могілянські читання: зб. Наук. праць.* Київ: Фенікс, 2019. С.138 – 144.
21. Гавриленко К.С. Орнаментація тла українських ікон доби «мазепинського бароко». *Церква – наука – суспільство: питання*

- взаємодії: матеріали сімнадцятої наук. Конф. м. Київ, 28 травня – 1 червня 2019р. Київ, 2019. С. 200 – 204.
22. Голиков В., Воронцова Л., Жарікова З. Про можливі українські впливи на російський іконопис XVII–XIX ст. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*: матеріали V наук. конф., м. Луцьк, 27–28 серпня 1998р. Луцьк: Надстир'я, 1998. Вип.5. С.141–145.
 23. Горбунов Ю. Старообрядческая иконопись Юго-Западной Украины и Бессарабии XIX – первой половины XX вв. *Культура народов Причерноморья*. 2001. № 24. С. 89-96.
 24. Ю.Е. Горбунов, Б.Г. Херсонский Липованская икона XVIII-XX вв. Одеса, 2000. 168 с.
 25. Городские поселения в Российской империи в 8 т., Т. 5. – ч. 2: Херсонская губерния, Черниговская губерния, Якутская губерния, Ярославская губерния. – СПб., 1865. – 615 с.
 26. Гребенюк Т. Художественное своеобразие ветковских икон. Техно-технологический аспект. *Мир Старообрядчества*. вип. 4. Живые традиции: результаты и перспективы. Москва, 1998. С. 32-37.
 27. Гребенюк, Т. Ветковская икона Старообрядчество в России (XVIII–XX вв.). Москва: Языки славянской культуры, 2004. Т. 3. С. 274–290.
 28. Гребенюк, Т. Ветковская икона староверов Наследие предков. – Режим доступа URL: <https://www.1939.ru/articles/vetkovskaya-ikona-staroverov>.
 29. Гумилевский Ф. Исторические сведения о раскольниках Черниговской епархии. Труды Киевской духовной академии, 1860 г., № 3, С. 205-235.
 30. Гумилевский Ф. Историко-статистическое описание Харьковской епархии: в 3т., Харьков, 2005 – 2006pp. 108 с.
 31. Долуда, А.О. Класифікація об'єктів судової мистецтвознавчої експертизи. Збірник наукових праць: *Теорія та практика судової експертизи і криміналістики*: збірник наук. праць. Харків: Право 2016 р. вип. №16, С. 399 – 405.

32. Долуда А. О. Методичні рекомендації мистецтвознавчого дослідження творів живопису: спеціальність 023 (Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація). Дисципліна «Експертиза творів живопису». Харків: ХДАДМ, 2025. 88 с.
33. Долуда, А.О. Судово-мистецтвознавча експертиза: матеріали наук. конф. професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи у 2006 – 2007 навчального року м. Харків, 16 – 19 травня 2007р. Харків, 2007. С. 33-36.
34. Долуда, А. О. Підробки в антикваріаті: матеріали наук. конф. професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи у 2008 – 2009 навчального року Харків, 7 – 9 травня 2009р. Харків, 2009. С. 26-29.
35. Долуда А.О., Терехов М.О., Шишко Д.А. Методика хімічного розшарування різночасового живопису з проміжним шаром ґрунта. *XVIII Міжнародні Могилянські читання: матеріали Міжнародної наук. конф.* Київ, 5-6 грудня 2016 р. Київ, 2016. С.193-198.
36. Долуда А.О., Терехов М.О. Дослідження розшарування різночасового живопису. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації: наукові доповіді XI Міжнародної наук. практ. Конф. м. Київ, 11-14 вересня 2018р. Київ, 2018. Ч.2 .С.165-170.*
37. Долуда А.О., Терехов М.О., Лінь Бінь. Атрибуція та реставрація ікони «Вибрані Святі». *Актуальні питання мистецтвознавства мистецької освіти: сучасність і перспективи: наук. доп. Міжнародна наук.-практ. Конф. м. Харків, 18-19 жовтня 2018 р. Харків, 2018. С.18-22.*
38. Долуда А. О., Пукліч О.С., Манжелій Т.С. Дослідження об'єктів живопису та творів із кераміки. Харків: ННЦ «ІСЕ» ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса. Харків, 2021. 128 с.
39. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII століть. Київ: Наукова думка, 1970. С. 26.

40. Етимологічний словник української мови : у 7 т, Т. 5 Р-Т./ АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; Ред. О. С. Мельничук та ін. Київ: Наукова думка, 2006. 704 с.
41. Ерминия или наставления в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701 – 1733 год. Труды Киевской Духовной академии. 1868. Т. I. С. 269-315, 526-570; Т. II. С. 494-563; Т. IV, С. 355-445.
42. Ернст Ф. Українське мистецтво XVII – XVIII віків. Київ: Криниця, 1919. 57 с.
43. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 177 с.
44. Жолтовський П. М. *Umbra vitae*. Спогади, листування, додатки ред. О. О. Савчук; передм. М. І. Моздира; наук. коментар В. С. Романовського. Харків, 2013. 608 с.
45. Злотникова И. Стародубская народная икона. *Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования*. 2012. № 99 (сентябрь). С. 14-17.
46. Зінчук О. До питання зняття старих профілактичних заклеюк з давніх ікон із збірки Волинського краєзнавчого музею. *Волинська ікона: дослідження та реставрація: матеріали XXIII міжнародної наук. конф., м. Луцьк, 19-20 жовтня 2016*. Луцьк, 2016. Вип. 23. С. 91 – 96.
47. Іванів Б. Методика закріплення глютиновими клеями. *Родовід*. 1994. №8. С. 100 – 101.
48. Іванів Б.І., Почеква А.І. Актуальність методики розшарування запису в темперному, олійному малярстві (ікони «Архістратиг Михаїл» з церкви села Семенівка). *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. матеріали та тези доповідей III Міжнародної наук.-практ. Конф. м. Київ, 22-24 травня 2001 р. Київ, 2001. С. 50 – 52.

49. Іконопис XVII – поч. XX століття. Каталог творів з фондів Чернігівського обласного художнього музею. / упоряд. С. Курач. Чернігів: Домінант, 2008. 76 с.
50. Ікананіс Беларусі XV – XVIII стагоддзяў. / аўтар тексту і склад. Н.Ф. Высоцкая. Мінск: Беларусь, 1992. 231с.
51. Історія українського мистецтва : у 6 т. Т.3 Мистецтво другої половини XVII - XVIII століття / Академія наук УРСР. Київ, 1968. 439 с.
52. Історія декоративного мистецтва України у 5 т. Т.2. Мистецтво XVII – XVIII століття НАН України. Вінниця, 2007. 490 с.
53. Кожух Н.М. Технологические исследования белорусских икон XVII – XVIII веков. *Експертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства*: матеріали II научн. Конф. г. Москва 27 – 31 мая 1996. Москва, 1998. С.34 – 36.
54. Косів Р. Ікона «Спас Виноградна Лоза» зі збірки національного музею у Львові імені Андрія Шептицького (іконографія, художні особливості, призначення). *Християнська сокральна традиція: віра, духовність, мистецтво*: матеріали II міжнародної наук. конф., м. Львів, 24-25 листопада 2010р. Львів, 2010. С. 75-83.
55. Консервація і реставрація об'єктів культурної спадщини : метод. посібник за ред. І. Прокопенка. Київ : Саміт-книга, 2022. 434 с.
56. Корнюкова, Л. Иконы Ветки в собрании Государственного Исторического музея. *Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования*. 2008 (№12 Декабрь) С. 32-38.
57. Кочергина М. Редкие иконографические сюжеты в старообрядческой живописи Стародубья и Ветки (вторая половина XVIII–XX вв.) *Учёные записки*: электрон. Научн. Журн. Курск. Гос. университета. 2017. Т. 3 (43). С. 1–11.

58. Кочергина М. Старообрядец-иконописец и православный священник-миссионер из Стародубья Василий Родионцев. *Деснинские древности*. Брянск, 2008. Вип. 5. С. 286–294.
59. Кочетков І. А., Комашко Н. І. Русская икона XVIII века URL: http://www.sedmitza.ru/data/961/993/1234/287_292.pdf.
60. Левицька М. Розвиток іконографії Непорочного Зачаття Богородиці в українському мистецтві XVIII століття. *Наукові записки*. 2023. №1 (169). С. 163-180.
61. Левицька М. Religious Art under the auspices of the Basilian Order in the 18th century. *Історія релігій в Україні*, 2021. Вип. 31. С. 235-247.
62. Левицька М., Лесів А. Художня еволюція образів апостолів в українському іконопису XVII-XVIII ст. через призму теорії культурного трансферу. *Народознавчі зошити*, 2021. № 4 (160). С. 900 - 908.
63. Лентовський А. Техніка олійного живопису. Київ: Держ. вид. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 183 с.
64. Літопис Самовидця. / укладач Я. І. Дзира. Київ: Наукова думка, 1971. 208 с.
65. Лилеев, М. Из истории раскола на Ветке и Стародубье XVII–XVIII вв. Вип. 1. Киев, 1895. 596 с.
66. Лилеев М. Из начальной истории раскола в Стародубья. *Киевская старина*. 1889. Т. 26. С. 377-401.
67. Логвин Г. Українське бароко (Візантія і Захід). *Мистецтвознавство України*. Київ, 2001. Вип. 2. С. 7 – 12.
68. Лоханько В. Є. Художні матеріали і техніка живопису. Харків: Мистецтво, 1938. 187 с.
69. Луць В. Термінологічний словник. *Волинська ікона. Питання історії вивчення, дослідження та реставрації*: тези та матеріали II

- Міжнародної наук. конф., м. Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995р. Луцьк: Ініціал, 1995. С. 55 – 56.
70. Марченко І. Я . Розвиток поглядів на проблему ушкодження музейної деревини комахами-шкідниками у радянський період. *Могилянські читання* 2014: зб. наук. пр. Київ: НКПІКЗ, 2015. С. 49 – 54.
71. Марченко І. Я. Історія використання деяких тваринних клеїв в реставрації станкового живопису. *Молодий вчений*. 2015. №2 (17). С. 32 – 36.
72. Марченко І. Я. Методично-науковий супровід зберігання музейних експонатів як відображення консерваційної практики в художніх музеях у 30-40 рр. ХХ століття. *Культурологічна думка*. 2017. №11. С.171 – 178.
73. Марченко І. Я. Розвиток методів та засобів консервації пам'яток станкового живопису в художніх музеях України у радянський період. : дис... канд. іст. Наук: 26.00.05. Київ, 2018. 247 с.
74. Міляєва Л. С. Переддень бароко. *Мистецтвознавство України*. Київ: Спалах, 2000. Вип.1. С.27 – 48.
75. Міляєва Л. С. Українська ікона ХІ–ХVІІІ століть: альбом / за участю М. Гелитович. Київ, 2007. 525 с.
76. Мітченко В. Естетика українського скоропису. *Український світ*. 1992. №2. С. 34–35 URL: <http://litopys.org.ua/rizne/mitch.htm#st2>
77. Мішель Д., Марінколи, Лукреції Каржер. Консервація середньовічної поліхромної дерев'яної скульптури: історія, теорія, практика Київ: Родовід, 2024. 320 с.
78. Мінералогічний словник / укл.: Білецький В.С., Омельченко В.Г., Горванко Г.Д. Маріуполь: Схід. Вид. дім, 2016. 488 с.
79. Могилевский Н. Несколько слов об упорядочении нашего иконописания. *Прибавления к Черниговским епархиальным известиям*. Чернигов, 1908. №9. 288 с.

80. Мордвінцев В. Поява та поширення старообрядництва в Україні. *Етнічна історія народів Європи*. 1999. Вип. 3. С. 42–48.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_1999_3_13
81. Морозова Н., Поташенко Г. Старообрядческая иконопись в странах Балтии и Польши: иконописные центры и мастера. Культура староверов стран Балтии и Польши: исследования и альбом. Вильнюс. KRONTA, 2010. С. 115-148
82. Найдено О. С. Образ воина в украинском фольклоре. Киев: Стило, 2005. С. 260.
83. Найдено О. Народная икона Средней Надднепрянщины XVIII-XX ст. в контексте крестьянского культурного пространства. Киев: ИМФЕ им. М. Т. Рильского НАН Украины, 2009. 544 с.
84. Народная икона Черниговщины: альбом / упор. О. Романів-Тріска та ін. ІКУМП при НТШ. Львів. 2015. 426 с.
85. Овсичук В. А. Украинское малярство X - XVIII столетия. Проблемы цвета. Львов, 1996. 479 с.
86. Омельченко П. Наука про малярські фарби, матеріали та техніки. Харків, Київ : Держ. Вид. України, 1930. 366 с.
87. Нечаева, Г. Ветковская икона. — Минск: Четыре Четверти, 2002. 272 с.
88. Нечаева, Г. Веткаўскі музей народнай творчасці. — Мінск, 1994. 199 с.
89. Перекрестов, Р. Об иконописной традиции Ветки и Стародубья. *Старообрядчество: история, культура, современность*. Боровск, 2007. Вип. 12. С. 134-141.
90. Пещанський В., Свенціцкий І. Іконописна техніка та її джерела. Львів, 1932. 32 с.
91. Попова Є. Бароковий простір у пізній середньовічній болгарській іконі. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР, 1991. С. 113–121.

92. Попова Л. М. Деякі аспекти українського народного іконопису ХІХ ст. *Народна творчість і етнографія*. 1989. №2. С. 42-47.
93. Попова Л. М. Народная иконопись Украины ХІХ века. Автореф. Дис... канд. искусствоведения. Ленинград, 1985. 20 с.
94. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ, 1998. 267 с.
95. Православна ікона Росії, України, Білорусі : каталог виставки. Київ: Новий друк, 2008. 208 с.
96. Пуцко В. Недрімання око – українська іконографічна тема ХVІІІ ст. *Людина і світ*. 1995. № 11–12. С. 117.
97. Ревенок Н. М. Етичні проблеми реставраційної та експертної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2021. № 3. С. 122-128.
98. Ревенок Н. М., Мостовий С. В. Реставрація куфічних дирхем у світлі сучасних досліджень. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2022. Вип. 32. С.104-110.
99. Рішняк О. Реставраційна діяльність в Україні в контексті світових пам'яткоохоронних тенденцій. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2020. Вип.16, ч.2. С.153 – 158.
100. Рішняк О. Сучасна реставраційна діяльність: основні напрями, завдання та пріоритети. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2020. Вип. 35. С. 218 – 225.
101. Рішняк О. Б. Реставраційна діяльність і глобальні загрози: трансформації теоретичних концепцій. *Питання культурології*. Київ, 2020. Вип. 36. С. 156 – 166.
102. Рішняк О. Б. Етика реставраційної діяльності. *Культура України*. Харків: ХДАК, 2020. Вип. 70. С.211-222.
103. Ромащенко В.М. Архівні джерела з технології українського іконопису доби бароко. *Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах*.

- Проблеми та шляхи їх вирішення: тези доп. IV Міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 20-23 травня 2003р., Київ, 2003. С.119 – 124.*
104. Свенціцький-Святицький І. Ікони галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1929. 98 с.
 105. Селівачов М. Лексикон української орнаментики. Київ, 2005. С. 132.
 106. Скляр С. В. Розчищення станкового живопису від поверхневих забруднень: проблеми вибору детергентів. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації* : наук. доп. XI Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 11 – 14 вересня 2018р. Київ, 2018. Ч.2 С.148 - 152.
 107. Словник української мови : в 11 т. Т. 10: Т-Ф / АН УРСР. Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні; за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1979. 658 с.
 108. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. Київ: Мистецтво, 2009. 304 с.
 109. Соколюк, Л., Найдено, В., Худякова, А. Взаємодія мистецтв у творах українських митців межі XX–XXI ст. (на прикладі Харківської школи). *Художня культура. Актуальні проблеми*, 2022. Вип. 18 (2) С. 36–44.
 110. Соколюк Л. Д., Стещенко С. Монументально декоративний розпис у храмах Харківщини досяг модерну (особливості образнопластичної мови). *ХУДПРОМ: Український журнал дизайну і мистецтв*. 2022. №1. С. 73-86.
 111. Соколюк Л. Д. Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921–1962). Харків, 2023. С. 150.
 112. Соколюк Л. Д. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.
 113. Сомик-Пономаренко І. М. Методика золочення на полімент: історичні відомості та практичне застосування. *Українська академія мистецтва: зб. наук. праць*. Київ, 2009. Вип. 16. С.87 – 95.

114. Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. Київ, 2003. 121 с.
115. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ ст. Київ: Либідь, 2008. 89 с.
116. Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. Київ: Наукова думка, 1986. 77 с.
117. Сумцов М. Ф. Слобожане. Харків: Акта, 2002. 226 с.
118. Терехов М. О. Дослідження процесу розшарування різночасового живопису на досвіді реставрації ікони «Св.Миколай» кінця XVIII століття. *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та 237 культури: традиції, інновації*: наук. доп. X Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 24 – 27 травня 2016р. Київ, 2016. С. 329 – 331.
119. Терехов М. О. Записи як фактор зберігання автентичності творів живопису: дис... д-ра філософії: 0.23. Харків, 2023. 240 с.
120. Тимченко Т. Р. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (історія та методологія): навч. посіб. Київ: НАКККиМ, 2017. 120 с.
121. Тимченко Т. Р. Бойчукізм і українська реставрація. *Образотворче мистецтво*. 1997. №3 – 4. С. 60 – 62.
122. Тимченко Т. Р. Київська школа реставрації станкового малярства (1920 – 1930pp.). *Пам'ятки України*. 2001. №4. С. 48 – 71.
123. Тимченко Т. Р. Матеріали українського іконопису XVIII ст. на основі опублікованих П. М. Жолтовським документів. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*: матеріали XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року. Луцьк, 2018. Вип. 25. С. 273 – 280.
124. Тимченко Т. Р. Методи захисту основ станкового живопису (історія та сучасні технології). Київ: Задруга, 2015, 98 с.

125. Тимченко Т. Р. Микола Касперович. Матеріали до біографії. *Українська художня культура: історія та сучасні проблеми*: зб. наук. пр. Київ, 2012. С. 57 – 71.
126. Тимченко Т. Р. Реставрація станкового живопису: проект термінологічного словника. *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології*: Науковий збірник пам'яті Миколи Трохименка. Київ: Ред. вісника «Ант», 2002. Том 1. С.139-148
127. Тимченко Т. Р. Ярослава Музика – реставратор Національного музею у Львові. Традиції, фахове середовище, праця. *Пам'ятки України*. 2003. №1- 2. С. 92 – 111.
128. Титов М.Ф. Визначення та опис стану збереженості творів станкового живопису: метод. рекомендації. Луганськ: Світлиця, 2007. 36 с.
129. Титов М. Техніка і технологія темперного жовткового іконопису Київ : BONA MENTE, 2005. 96 с.
130. Ткаченко В. О. Технологія та реставрація темперного живопису. Київ: Мистецтво, 2008. 120 с.
131. Туптало Д. Руно орошенное. URL: <http://www.siver-litopis.cn.ua/arh/2009/2009n01/2009n01r04.pdf>
132. Хребтенко М. С. Прийоми зображення інкарнату в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII — першої половини XVIII століття. *Мистецтвознавчі студії*. 2023. № 1(77). С. 112–126.
133. Хребтенко М. С. Основні види золочення в іконописі Гетьманщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. *Шості платонівські читання*: тези доп. шостої міжнародної наук. Конф. пам'яті академіка Платона Білецького. Київ: Людмила, 2019. С. 48-49.
134. Хребтенко М. С. Про руйнівний вплив лугів на берлінську лазур на прикладі ікони «Успіння» з колекції Національного художнього музею

- України. *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації*: наук. Доп. X Міжнародної наук.-практ. конф. м. Київ, 24-27 травня 2016 р. Київ, 2016. С.358 – 360.
135. Хребтенко М. С. Іконопис Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. Особливості техніки, технології та реставрації : дис... канд. мистецтвознавства 023. Київ, 2021. 323 с.
136. ЦДАВО України. Ф. 57. Оп. 1, Спр. 117, Арк. 428.
137. Цитович В. Можливості методу інфрачервоної рефлектографії в дослідженні українського іконопису XVII – XVIII ст.. (на прикладі ікон Березнянського іконостасу із зібрання НХМУ). *Волинська ікона: дослідження та реставрація*: Наук. зб. Луцьк, 2018. Вип. 25. С. 207–213.
138. Цитович В. І. Реставрація: між парадигмою і теорією. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2004. Ч.2. С.30 – 57.
139. Цитович В. І. Реставрація пам'яток культури: проект словника загальної термінології. *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології*: наук. зб. пам'яті Миколи Трохименка. Київ: Редакція вісника «Ант», 2002. С.133-137.
140. Цитович В. І. Технологія художнього твору як мистецтвознавча проблема. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*: матеріали та тези доповідей III Міжнародної наук. практ. конф. м. Київ, 22-24 травня 2001 р. Київ, 2001. С.181 – 183
141. Чернов М. Иконы Ветки и Стародубья из коллекции Светланы и Уго Риццо: каталог выставки. Феррапонтово: Музей фресок Дионисия, 2017. 96 с.

142. Чернов М. Народная икона и старообрядчество. *Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования*. 2011. Сентябрь. С. 64–86.
143. Чорний М. В. Технологія реставрації поліхромних дерев'яних основ творів мистецтва: дис... канд. техн. наук: 05.02.01 Львів, 2024. 357 с.
144. Шапов А. Русский раскол старообрядства. Казань, 1859. 219 с.
145. Шевченко Н. О. Дослідження матеріалів розпису в техніках кольорових лаків пам'яток дерев'яної поліхромної скульптури XVII – XIX ст. з колекцій Національного художнього музею України (м. Київ) та Музею волинської ікони (м.Луцьк). *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації*: наук. доп. X Міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 24 – 27 травня, 2016р. Київ, 2016. С.372 – 377.
146. Шевченко Н., Асаулова О. Дослідження поверхні фрагментів іконостасів XVII – XVIII ст., оздоблених в техніках кольорових лаків: оптичні ефекти та оптичні ілюзії. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Наук. зб.. Луцьк, 2018. Вип. 25. С. 198 – 206.
147. Шуліка В.В. Валер Бондар: живопис на склі, творчий метод, техніка, матеріали, реставрація. *Український мистецтвознавчий дискурс*, Київ. 2023. №4. С. 111-117.
148. Шуліка В.В. Іконостаси Сумського полку першої половини XVIII століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків. 2022. № 1. С. 62–72.
149. Шуліка В. В. Історія реставраційної справи на Слобожанщині. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації*: наук. доп. XI Міжнар. Наук.-практ. конф. м. Київ, 11 – 14 вересня 2018р. Київ, 2018. Ч.2. С.239 – 242.

150. Шуліка В. В. Техніка декорування та орнаментальні мотиви фактурних левкасів слобожанських ікон другої половини XVII ст. *Могилянські читання 2018. Дослідження сакральних пам'яток України*: Зб. наук. пр. Київ: НКПІКЗ, Вид. Фенікс, 2018. С.197 – 202.
151. Шуліка В.В., Соколова Д.К. Іконографічні програми монументальних розписів О.Я. Сокола у храмах Харківщини та Полтавщини. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ, 2024. Вип. 5. С. 133-143.
152. Шустіна Г. Про розшарування живопису. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та наук.-метод. праці*. Київ, 2007. Вип. 14. С. 218 – 226.
153. Юр М. Конструкція мотиву «квітки» в українських селянських розписах та безпредметному живописі 1910–1920-х років URL: [/http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16850/25ur.pdf?sequence=1](http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16850/25ur.pdf?sequence=1)
154. Fabritius, R. (2003) *Hinterglasikonen. Museumschriften der Diözese Würzburg*. - Regensburg: Schnell & Steiner.
155. Isaievych, I. (1992) Early Modern Belarus, Russia, and Ukraine: Culture and Cultural Relations. *Journal of Ukrainian Studies. Canadian Institute of Ukrainian Studies*. 17, 1-2.
156. Dardes, K., Rothe, A. (eds.). The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum, 24-28 April 1995. 565.
157. Kovalova, M., Alforova, Z., Sokolyuk, L., Chursin, O., Oduch, L. (2022) The digital evolution of art: current trends in the context of the formation and development of metamodernism. *Amazonia Investiga*. 11, 114-123.

158. Shubin, Daniel H., (2004). A History of Russian Christianity, Vol. III: The Synodal Era and the Sectarians – 1725 to 1894. New York, Algora Publishing.
159. Shkolna, O., Kovalchuk, O., Saphirova, N., Revenok, N., Zinenko, T. (2024). The Origins of Ganch Compositions with Oynavand-O'uma in the Interiors of Uzbekistan and Georgia. *International Journal of Conservation Science*. 15. 1199-1212.
160. Sokolyuk, L., Sokolyuk, O. (2023) Holy intercession cathedral, Okhtyrka: between the past and the future. *HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal*. 1, 68-83.
161. Wietka. (1893). Słownik geograficzny Królestwa Polskiego. Warszawa: Druk «Wieku», XIII. 428.

Реставраційні паспорти кафедри РЕТМ ХДАДМ

162. Паспорт № 124 ІК-205 «Св. Великомучениця Варвара» від 2018 р.
163. Паспорт № 137 ІК-178 «Тихвинська Богородиця» від 2018 р.
164. Паспорт № 152 ІК-243 «Суражська Богородиця» від 2020 р.
165. Паспорт № 198 ІК-310 «Богоматір з Немовлям» від 2006 р.
166. Паспорт № 214 ІК-289 «Вибрані святі» від 2021 р.
167. Паспорт № 165 ІК-255 «Господь Вседержитель» від 2008 р.
168. Паспорт № 176 ІК-237 «Богоматір з Немовлям» від 1997 р.
169. Паспорт № 189 ІК-320 «Ікона Озерянської Божої Матері» від 2017 р.
170. Паспорт № 222 ІК-275 «Св. Миколай» від 1999 р.
171. Паспорт № 134 ІК-198 «Христос Виноградна Лоза» від 2001 р.
172. Паспорт № 148 ІК-219 «Богоматір з Немовлям» від 2018 р.

- 173. Паспорт № 157 ІК-230 «Свята Параскева» від 2007 р.
- 174. Паспорт № 190 ІК-298 «Святий Власій» від 2019 р.
- 175. Паспорт № 203 ІК-267 «Богоматір з Немовлям» від 2002 р.

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

АНТОНЕНКОВА НАТАЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 7.072.5:7.025.4:75.046:27-526.62] (477.51)

ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕСТАВРАЦІЯ ТА ЕКСПЕРТИЗА ІКОНОПИСУ СТАРАДУБ'Я У КОНТЕКСТІ
РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

ДОДАТКИ

**Спеціальність 023 — Образотворче мистецтво, декоративне
мистецтво, реставрація**

Подається на здобуття наукового ступеня Доктора філософії (Ph. D)

**Науковий керівник:
Долуда Антанолій Олександрович
Кандидат технічних наук, доцент**

Харків — 2025

ДОДАТОК А

Таблиці

Таблиця №1. Іконографічні типи Божої Матері, що розповсюджені на теренах Стародубщини.

№	Назва іконографічного типу Богородиці	Кількість експонатів
1.	Богородиця Казанська	28
2.	Образ Охтирської Божої матері	19
3.	Коронування Діви Марії	12
4.	Богородиця Почаївська	11
5.	Богородиця Дігтярівська	8
6.	Богородиця Печерська	7
7.	Богородиця Ченстоховська	7
8.	Богородиця Любецька	7
9.	Богородиця Тихвінська	9
10.	Богородиця Троєручиця	10
11.	Покрова Пресвятої Богородиці	14
12.	Богородиця Неопалима Купина	7
13.	Богородиця Курська Корінна	6
14.	Богородиця Споручниця Грішних	5
15.	Богородиця Чернігівська	5
16.	Богородиця Ладинська	3
17.	Богородиця з немовлям (списки з західноєвропейських гравюр)	12
18.	Богородиця Єрусалимська	2

Таблиця №2. Іконографічні сюжети, що розповсюджені на теренах Стародубщини.

№	Назва іконографічного сюжету ікони	Кількість експонатів
1.	Святий Миколай	36
2.	Христос Спаситель	23
3.	Господь Саваоф	13
4.	Свята Трійця	11
5.	Святий Пантелеймон	11
6.	Обрані святі	9

7.	Святий Юрій Змеєборець	8
8.	Святий Феодосій Углицький	12
9.	Свята мучениця Варвара	10
10.	Архангел Михаїл	11
11.	Благовіщення	7
12.	Святий Силіан	7
13.	Усікновення Глави Іоана Предтечі	5
14.	Благовіщення	4
15.	Воскресіння Христове	5
16.	Свята мучениця Параскева	6
17.	Святі Флор і Лавр	5
18.	Святий Йоан Воїн	4
19.	Святий Власій	4
20.	Апостоли Петро і Павло	6
21.	Святий Митрофан	3
22.	Святий Пророк Ілля	3
23.	Христос на Троні	4
24.	«Ессе Номо» це людина	3
25.	Воскресіння Господнє	5
26.	Святий Харлампій	2

Таблиця №3. Типологія народних ікон Стародуб'я за форматом

№	Група (умовна назва)	Розмір ікони (см)	Кількість
1.	Перша група (мініатюрні ікони)	17-32 x 13-22	29
2.	Друга група (невеликі ікони)	32-40 x 25-30	103
3.	Третя група (середні ікони)	41-49 x 29-40	59
4.	Четверта група (великі ікони)	50-56 x 33-46	180
5.	П'ята група (найбільші ікони)	70-72 x 50-66	18

Таблиця №4. Типи пошкодження основ стародубського іконопису

Тип іконопису	Характер пошкодження дерев'яної основи	Причини	Кількість пошкоджених ікон, %
Професійний Народний	Розтріскування поверхні, утворення шпарин	Зміни вологості, гігроскопічність деревини, деформація основи	18
Народний	Випадіння сучків	Низька якість деревини, природний процес старіння	2
Професійний Народний	Розходження дощок у зоні клейового шва	Недотримання технології склеювання, вплив вологості	8
Професійний Народний	Втрата конструктивних елементів (шпуги)	Деформація деревини, зношення, механічний вплив, біологічні шкідники	36
Професійний Народний	Короблення деревини	Нерівномірний вологообмін між лицьовою і тильною частинами ікони	84
Професійний Народний	Біологічне ураження мікроміцетами	Висока вологість, недостатній контроль мікроклімату	47
Професійний Народний	Ураження жуками-точильниками, короїдами	Використання м'якої деревини, неякісна обробка	98
Професійний Народний	Механічні пошкодження (подряпини, сколи, потертості)	Людський вплив, транспортування, недбале поводження	82
Професійний Народний	Опіки від свічок	Розташування ікон у безпосередній близькості до джерел вогню	5
Професійний Народний	Наслідки неякісних реставраційних робіт: Заливання воском	Некомпетентні реставраційні втручання	4
Професійний Народний	Заливання клеєм ПВА	Некомпетентні реставраційні втручання	3
Народний	Зафарбовування	Використання побутових матеріалів для приховування дефектів	7

Народний	Часткова заміна деревини	Спроба відновлення пошкоджень без дотримання реставраційних норм	2
Професійний Народний	Використання цвяхів для фіксації	Неправильні реставраційні роботи, недбалі спроби зміцнення	13

Таблиця №5. Основні типи пошкоджень ґрунту на творах іконопису
Стародубщини

Тип іконопису	Характер пошкодження ґрунту	Причини	Кількість пошкоджених ікон, %
Професійний	Відшарування левкасу разом із паволокою	Деформація основи, всихання або викривлення деревини	16
Професійний	Утворення тріщин, шпарин, кракелюрів	Деформація основи, всихання або викривлення деревини	31
Професійний Народний	Втрати ділянок ґрунту, наскрізні отвори у ґрунті	Життєдіяльність жуків-точильників. Ходи у деревині, утворені лічинками; отвори через всі шари, від деревини до живопису	19
Професійний Народний	Відшарування ґрунту	Висока вологість, що порушила адгезію між шарами	17
Професійний Народний	Плісняві ураження левкасу	Розвиток грибків - руйнування в'язучих компонентів, деградація структури, зміна кольору ґрунту, крихкість	42
Професійний Народний	Опіки	Неналежне зберігання та поводження з іконами,	9
Професійний Народний	Навмисні пошкодження, подряпини	Цілеспрямований фізичний вплив	5

Професійний Народний	Некваліфікована реставрація	Використання невідповідних матеріалів. Утворення тріщин, зміна кольору, відшарування ґрунту	7
Народний	Відсутність ґрунту на іконі	Спрощення технології виготовлення Недостатня фіксація фарбового шару	87
Народний	Відшарування тонкого ґрунту з повторенням фактури деревини	Низька якість матеріалів, неналежна підготовка деревини, порушення технології нанесення, деформація основи	90
Народний	Утворення дрібносітчастих кракелюр	Технологічні порушення під час виготовлення ґрунту	92

Таблиця №6. Характерні ушкодження фарбового шару іконопису Стародуб'я

Тип пошкодження	Характер прояву	Основні причини	Кількість пошкоджених ікон, %
Вицвітання та зміна кольору пігментів	Знебарвлення, втрата насиченості фарб, поява нерівномірних тональних змін	Тривалий вплив ультрафіолетового випромінювання, старіння матеріалів	64
Осипання фарбового шару	Локальні втрати фарби, дрібні уламки живопису на поверхні	Втрата адгезії через деградацію ґрунту, коливання вологості	52
Кракелюри та мікротріщини	Дрібна сітка тріщин, що знижує цілісність зображення	Перепади температури та вологості, усадка фарбового шару	48
Розтріскування фарбового шару	Глибокі тріщини, що розходяться до основи	Деформація дерев'яної основи, ослаблення структури ґрунту	36

Біологічне ураження	Подряпини, потертості, сколи	Недбале поводження, транспортування, експонування без захисту	27
Некваліфіковане реставраційне втручання	Зміни колористики, сторонні записи, погіршення стану фарби	Використання побутових фарб, заливка поверхні лаком або ПВА	19
Осідання пилу, кіптяви	Помутніння кольорів, поверхнєве забруднення	Тривале перебування в місцях із високою концентрацією кіптяви (храми, домівки)	80
Використання воску для ремонту	Знебарвлення поверхні, утворення плям із характерним блиском	Заливка тріщин або шпарин воском	22
Втрати через неправильну реставрацію клеями високої концентрації	Відшарування фарбового шару, деформація поверхні Надлишкове зволоження, надмірно високий поверхневий натяг клею		15

Таблиця №7. Особливості пошкодження лакового шару ікон Стародубщини.

Тип іконопису	Характер пошкодження покривного шару	Причини	Кількість пошкоджених ікон, %
Професійний	Потемніння, пожовтіння лаку	Окислення оліфи, вплив ультрафіолету, температурно-вологісні коливання	68
Професійний	Утворення тріщин, кракелюрів у лаку	Всихання деревини, нерівномірне напруження шарів	41
Професійний	Лущення лакового шару	Низька адгезія між лаком та фарбовим шаром, перепади вологості	18
Професійний	Часткове зняття лаку разом із фарбовим шаром	Некваліфікована реставрація, використання агресивних розчинників	12
Народний	Помутніння, матовість лаку	Деградація шелаку через вплив вологості та температури	87
Народний	Часткове відшарування лаку	Механічні пошкодження, порушення технології нанесення лаку	30
Народний	Пошкодження лаку через плісняву	Біологічне ураження мікроміцетами	45
Народний	Кристалізація лакового шару	Старіння шелаку, нестабільність смоли	20
Із впливом західноєвропейського мистецтва	Розтріскування лаку, кракелюри	Зміна структури дамару через температурно-вологісні коливання	67

Із впливом західноєвропейського мистецтва	Потемніння та втрата прозорості лаку	Окислення дамару, недостатня якість смоли	73
Із впливом західноєвропейського мистецтва	Відшарування лаку	Низька адгезія дамару з фарбовим шаром, фізичні пошкодження	15
Професійний, Народний, Із впливом західноєвропейського мистецтва	Опіки лакового шару	Неналежне зберігання ікон, вплив свічок	10
Професійний, Народний, Із впливом західноєвропейського мистецтва	Наслідки некваліфікованої реставрації	Використання невідповідних матеріалів, що провокують розтріскування та відшарування лаку	8
Професійний, Народний, Із впливом західноєвропейського мистецтва	Часткові або суцільні записи	Поновлення з метою оновлення образу, зміни сюжету або усунення пошкоджень, використання невідповідних матеріалів	5

ДОДАТОК Б
Список ілюстрацій

Адміністративно-територіальний поділ Стародуб'я

1. Карта Чернігівської губернії, 1821 р.
2. «Генеральна карта Малоросії, поділеної на десять полків» 1830-і рр.

Карта показує адміністративно-територіальний поділ Малоросійської губернії в 1764–1775 роках (складалася з 10 полків, адміністративно-територіальних і військових одиниць, успадкованих від Гетьманщини).

Художні та техніко-технологічні особливості іконопису Стародубщини. другої половини XVII-XIX ст.

3. Прорис «Святий Микола Відворотний», XIX ст., Ветківський музей старообрядництва та білоруських традицій імені Ф. Г. Шклярова.
4. «Святий Микола Відворотний», поч. XIX ст. Чернігівська обл., приватна колекція. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, левкас, темпера, позолота, гравіювання, 72,5х63,5х3,5 см.
5. «Святий Микола Відворотний», XIX ст. Чернігівська обл., приватна колекція. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, левкас, темпера, позолота, гравіювання, 72х60,5х3,5 см.
6. «Спас Нерукотворний із клеймами в медальйонах історії Авгаря» пер. пол. XIX ст. збірка ЧІМ. Дошка (3), 2 наскрізно врізані шпуги, паволока, левкас, темпера, позолота, гравіювання, 71,5х59,5х3 см. Передано ЧІМ в 1984 р. Вилучено з закритої церкви смт. Любеч Ріпкинського району Чернігівської обл. в 1963 р.
7. «Спас Нерукотворний із клеймами в медальйонах історії Авгаря» кін. XIX ст. ЧІМ. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, левкас, олов'яна фольга, тонування під золото, гравіювання, 70,5х62х3,5 см. Передано ЧІМ в 1984 р. Вилучено з закритої церкви смт. Любеч Ріпкинського району Чернігівської обл. в 1963 р.
8. «Спас Нерукотворний із клеймами в медальйонах історії Авгаря» XIX ст. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, левкас, темпера, позолота, гравіювання, 70,5х60,5х3 см. Чернігівська обл., приватна колекція.

9. «Триипостасне Божество» поч. XIX ст. збірка ЧІМ. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, паволока, левкас, олія, позолота, 44,3х38,2х2,5 см. Передано ЧІМ в 1984 р. Дар мешканця с. Добрянка Ріпкинського району Чернігівської обл. С. Юкова в 1974 р.
10. «Богоматір Огневидна». Чернігівська обл., приватна колекція. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, паволока, левкас, олія, позолота, 44,5х38,5х2,5 см.
11. «Богоматір Огневидна». храм Різдва Пресвятої Богородиці, м. Путівль. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, паволока, левкас, олія, позолота, 45х39,3х2,5 см.
12. «Богоматір Огневидна». Миколаївська церква, м. Новгород-Сіверський. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, паволока, левкас, олія, позолота, 45,4х38,5х2,7 см.
13. «Св. Миколай Можайський з житієм, вибраними святими на берегах» др. пол. XIX ст. ик-113. збірка ЧІМ. Дошка (2), 2 однобічно врізані шпуги, паволока, левкас, олія, позолота, 61х51,5х3,5 см. Передано ЧІМ в 1984 р. Вилучено з закритої церкви смт. Любеч Ріпкинського району Чернігівської обл. в 1963 р.
14. «Св. Миколай Можайський» XIX ст. збірка ЧІМ ик-57. Дошка (2), 2 однобічно врізані шпуги, паволока, левкас, олія, позолота, гравіювання, 108,5х70х3,5 см. Передано ЧІМ в 1984 р. Вилучено з закритої церкви смт. Любеч Ріпкинського району Чернігівської обл. в 1963 р.
15. «Господь Саваоф», XIX ст., дерево, олія, 37,5×30 см. Збірка НАІЗ «ЧС», КН-873.
16. «Господь Саваоф», XIX ст., дерево, олія, 70,5×55 см. Збірка Тараса Лозинського.
17. «Господь Саваоф», XIX ст. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, олія 51,5х41,5х2 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1711. Фото Антоненкова Н.О.
18. «Господь Саваоф», XIX ст. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, олія 56х46,5х2,4. НСІКМЗ, НМЗ кн-1757. Фото Антоненкова Н.О.

19. «Господь Саваоф, Христос Недремне Око», XIX ст. Дерево, олія, 42х32,5 см. Збірка Тараса Лозинського.
20. «Христос Виноградна Лоза», XIX ст. Дерево, олія, 52,5х40 см, збірка магазину «Мистецтво» (М. Ковшун, Чернігів).
21. «Ісус Христос у терновому вінку» XIX ст. Дерево, олія, 43,5х51,5 см, збірка магазину «Мистецтво» (М. Ковшун, Чернігів).
22. «Ессе Ното» (Це людина) XIX ст. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, 70,5х56х2,7 см. збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1977. Фото Антоненкова Н.О.
23. «Святий Миколай» XIX ст. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, 53х41х2,5 см. збірка НСІКМЗ, НМЗ кп-1223. Фото Антоненкова Н.О.
24. «Святий Миколай» XIX ст. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, 53х43.5х2,5 см. збірка ШДКМ. Фото Антоненкова Н.О.
25. «Архістратиг Михаїл» XIX ст. Дошка, олія, 39х30,5х2 см. збірка ШДКМ кв-5940. Фото Антоненкова Н.О.
26. «Архістратиг Михаїл» XIX ст. Дошка, 1 врізана шпуга, олія, 26.53х42,5х2,6 см. збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1836. Фото Антоненкова Н.О.
27. «Юрій Змієборець» XIX ст. Дошка, 1 врізана шпуга, олія, 35,5х29,5х2 см. ШДКМ. кв-5960 збірка ШДКМ. Фото Антоненкова Н.О.
28. «Юрій Змієборець» XIX ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 52х42,7х2,5 см. збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1952. Фото Антоненкова Н.О.
29. «Святий Пантелеймон» XIX ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 51х41,5х2,6 см. збірка НСІКМЗ, НМЗ кп-1708. Фото Антоненкова Н.О.
30. «Святі Флор і Лавр» XIX ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 52,5х43,5х2,7 см. збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-7155. Фото Антоненкова Н.О.
31. «Пророк Ілля» XIX ст. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, 52,5х42х2,8 см. збірка ШДКМ №1747. Фото Антоненкова Н.О.
32. «Пророк Ілля» XIX ст. Дошка, олія. 24,5х17,7х1,6 см. збірка НСІКМЗ, НМЗ кн- 1748. Фото Антоненкова Н.О.

33. «Святий Власій» XIX ст. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, 52x44x2,7 см. збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-3304. Фото Антоненкова Н.О.
34. «Святий Йоан Воїн» XIX ст. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, 53x43x2,7 см. збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-7163. Фото Антоненкова Н.О.
35. «Преподобний Силіан» XIX ст. (замінені, не авторські), олія, 52,5x43,7x2,7 см. збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-7163. Фото Антоненкова Н.О.
36. «Свята мучениця Варвара» XIX ст. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, 52,5x33,5x2,7 см. НСІКМЗ, НМЗ кн-3309. Фото Антоненкова Н.О.
37. «Свята мучениця Параскева» XIX ст. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, 45x34,8x2,2 см. НСІКМЗ, НМЗ кн-3310. Фото Антоненкова Н.О.
38. «Богородиця Дігтярівська», 1794 р., дерево, олія, позолота 35,8x25,5 см, збірка НАІЗ «ЧС», КН-546, І-І-396, надійшла з колекції В. Попова, Чернігів.
39. «Богородиця Любецька», XIX ст., дерево, олія, 60x45,8 см, збірка НАІЗ «ЧС», КН-1, І-І-1, надійшла з Троїцького собору Чернігова.
40. «Богородиця Ладинська», XIX ст., Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, 45x42,3x2,5 см. збірка НАІЗ «ЧС».
41. «Богородиця Охтирська» XIX ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 56x45,7x2,8 см. НСІКМЗ, НМЗ кн-1841. Фото Антоненкова Н.О.
42. «Богородиця Охтирська» XIX ст. Дошка (2), 1 врізана шпуга, олія, 41,5x43,5x2,5 см. НСІКМЗ, НМЗ кн-3072. Фото Антоненкова Н.О.
43. «Богородиця Почаївська» XIX ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 52,3x43,1x2,7 см. НСІКМЗ, НМЗ кн-1783. Фото Антоненкова Н.О.
44. «Богородиця Ченстоховська», XIX ст., дерево, олія, 53x42,5 см, збірка НЦНК «Музей Івана Гончара», Ж-1852.
45. «Богородиця Тихвінська», XIX ст., дерево, олія, 52,5x43,3 см, збірка ЧОХМ, ІК-86, походить із с. Жукля Корюківського р-ну Чернігівської обл.
46. «Богородиця Казанська» XIX ст. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, 38x28.5x2,4 см. збірка ШДКМ №1745. Фото Антоненкова Н.О.

47. «Богородиця Казанська» XIX ст. Дошка (2), 1 врізана шпуга, олія, 33x28x1,8 см. збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-7250. Фото Антоненкова Н.О.
48. «Богородиця Єрусалимська», XIX ст., дерево, олія, 71x53 см, збірка НАІЗ «ЧС», КН-1617, І-2-810.
49. «Богородиця Курська» XIX ст. Дошка (2), 2 врізані зустрічні шпуги, олія, 52,6x44x2,6 см. збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1756. Фото Антоненкова Н.О.
50. «Покрова Богородиці» XIX ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги (1 втрачена), олія, 53,4x42,5x2,6 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1833. Фото Антоненкова Н.О.
51. «Покрова Богородиці» XIX ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги (1 втрачена), олія, 50,5x42x2,5 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-2872. Фото Антоненкова Н.О.
52. «Коронування Пресвятої Діви Марії» XIX ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги (1 втрачена), олія, 55,5x40,4x2,6 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1948. Фото Антоненкова Н.О.
53. «Покров Богородиці», кін. XVIII – поч. XIX ст., дерево, олія, 35x23,5 см, збірка НАІЗ «ЧС», КН-302/8, І-І-108. Надійшла з Михайлівської церкви, с. Юрківці Талалаївського р-ну Чернігівської обл.
54. «Мадонна делла Мізерікордія» Д. Гірландайо, близько 1472 р., фреска, церква Онїсанті, Флоренція.
55. «Покров Богородиці», XIX ст., дерево, олія, 49,7x40 см. Збірка НАІЗ «ЧС», КН-1517, І-2-799.
56. «Покров Богородиці», XIX ст., дерево, олія, 69x51 см. Збірка Ярослава Були.
57. «Святитель Феодосій Углицький» Дошка, олія, 21,5x19x1,6 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-7611. Фото Антоненкова Н.О.
58. «Триипостасне Божество» (тильний бік) поч. XIX ст. збірка ЧІМ. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, паволока, левкас, олія, позолота, 44,3x38,2x2,5. Передано ЧІМ в 1984 р. Дар мешканця с. Добрянки Ріпкинського району Чернігівської обл. С. Юкова в 1974 р.

59. «Спас Нерукотворний із клеймами в медальйонах історії Авгаря» (тильний бік) ХІХ ст. ЧІМ. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, левкас, олов'яна фольга, тонування під золото, гравіювання, 70,5х62х3,5. Передано ЧІМ в 1984 р. Вилучено з закритої церкви смт. Любеч Ріпкинського району Чернігівської обл. в 1963 р.
60. «Св. Миколай чудотворець з вибраними святими на берегах» (тильний бік, фрагмент) Пер. пол. ХІХ ст. ик-25. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, паволока, левкас, олія, позолота, гравіювання, 90х70х3,5 см. Передано ЧІМ в 1984 р. Вилучено з закритої церкви смт. Любеч Ріпкинського району Чернігівської обл. в 1969 р.
61. Ікона «Богоматері Єлецької» (тильний бік, фрагмент) 1690-ті, Єлецький монастир, м. Чернігів.
62. «Богоматір Охтирська» (тильний бік) ХІХ ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 52,8х43,4х2,6 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-11787. Фото Антоненкова Н.О.
63. «Богородиця Охтирська» (тильний бік) ХІХ ст. Дошка (2), 1 врізана шпуга, олія, 41,5х43,5х2,5 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-3072. Фото Антоненкова Н.О.
64. «Богоматір Казанська» (тильний бік) ХІХ ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 53,3х37,5х2,9 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кп-51. Фото Антоненкова Н.О.
65. «Коронування Богородиці» (тильний бік) ХІХ ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги (1 втрачена), олія, 52,5х38,5х2,8 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1719. Фото Антоненкова Н.О.
66. «Св. Миколай Чудотворець» (тильний бік) ХІХ ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 52х43х2,8 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-3306. Фото Антоненкова Н.О.
67. «Богородиця Охтирська» (тильний бік) ХІХ ст. Дошка, 1 врізана шпуга, олія, 43,3х34х2 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-3592. Фото Антоненкова Н.О.

68. «Св. Феодосій Углицький» XIX ст. Дошка, 1 врізана шпуга, олія, 21,5x19x1,7 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-2520. Фото Антоненкова Н.О.

69. «Господь Вседержитель» XIX ст. Дошка, 1 врізана шпуга, олія, 38,2x24,8x2 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1858. Фото Антоненкова Н.О.

70. Фактурний (ліплений) левкас.

А). "Богородиця Іллінська" XVIII ст. ик-37 (фрагмент). Дошка, рельєфний левкас, олія, позолота, 117,5x70,5x2,5. Передано ЧІМ в 1984 р. 148 Вилучено з закритої Покровської церкви с. Жукля Корюківського району Чернігівської обл. в 1969 р.

Б). «Св. Миколай Рихлівський з житієм». 1866 р. тз-1501. Дошка (1), 1 врізана шпуга (втрачена), рельєфний левкас, олія, позолота, 33x28x2,5. Передано слідчим управлінням УМВС України в Чернігівській обл. в 1995 р.

В). «Суражська Богоматір». сер. XIX ст. ик-3. Дошка (2), 2 врізані однобічно шпуги, липлений левкас, олія, позолота, 42x21,5x2,5 см. Приватна збірка м. Харків.

Г). «Богоматір Братська» межа XVII-XVIII ст. ХП-238 НХМУ.

71. «Спас Пантократор» XIX ст. (фрагмент) Дошка (2), 1 врізана шпуга, олія, 51,8x42x2,4 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1952. Фото Антоненкова Н.О.

72. «Спас Пантократор» XIX ст. (фрагмент) Дошка (2), 1 врізана шпуга, олія, 51,8x42x2,4 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1952. Фото Антоненкова Н.О.

73. «Св. Миколай Чудотворець» XIX ст. Дошка (2), 1 врізана шпуга, олія, 35,8x29,3x2,1 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1073. Фото Антоненкова Н.О.

74. «Богоматір Почаєвська» XIX ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 35,8x29,3x2,1 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1783. Фото Антоненкова Н.О.

75. «Коронування Богородиці» XIX ст. (рожевий ґрунт) Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 58,3x56,5x2,7 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1994. Фото Антоненкова Н.О.

76. «Св. Феодосій Чернігівський» кін. XIX – поч. XX ст. ик-194 (червоний ґрунт). Дошка (1), 1 наскрізно врізана шпуга, олія, 40х27,5х2,2. Передано ЧІМ в 1984 р. Вилучено з закритої церкви м. Ніжина в 1963 р.
77. Мікроскопічні дослідження. «Коронування Богородиці» XIX ст. (рожевий ґрунт) Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 58,3х56,5х2,7 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1994. Фото Антоненкова Н.О.
78. Мікроскопічні дослідження. «Св. Феодосій Чернігівський» кін. XIX – поч. XX ст. ик-194 (червоний ґрунт). Дошка (1), 1 наскрізно врізана шпуга, олія, 40х27,5х2,2. Передано ЧІМ в 1984 р. Вилучено з закритої церкви м. Ніжина в 1963 р.
79. «Господь Саваоф» XIX ст. (червоний ґрунт) Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 49х38х2,4 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1994. Фото Антоненкова Н.О.
80. «Богоматір Почаєвська» XIX ст. (рожевий ґрунт) Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 52,3х43,1х2,6 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1783. Фото Антоненкова Н.О.
81. Мікроскопічні дослідження. «Господь Саваоф» XIX ст. (червоний ґрунт) Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 49х38х2,4 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1994. Фото Антоненкова Н.О.
82. Мікроскопічні дослідження. «Господь Саваоф» XIX ст. (червоний ґрунт) Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 49х38х2,4 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1994. Фото Антоненкова Н.О.
83. Мікроскопічні дослідження. «Коронування Богородиці». XVIII ст. (рожевий ґрунт) ик-244. Дошка (3), 1 горизонтально врізана шпуга, левкас, олія, позолота, 78х61х2,5. Передано ЧІМ в 1984 р. Надійшла з Чернігівського району Чернігівської обл. в 1963 р.
84. «Коронування Богородиці». XVIII ст. ик-244. Дошка (3), 1 горизонтально врізана шпуга, левкас, олія, позолота, 78х61х2,5. Передано ЧІМ в 1984 р. Надійшла з Чернігівського району Чернігівської обл. в 1963 р.

85. «Богородиця з немовлям» кін. XVIII–пер. пол. XIX ст. Дошка (2), 2 однобічно врізані шпуги, олія, позолота, 54x41,5x2 см. Приватна колекція, м. Суми.
86. «Богородиця Бердичівська з пристоячими». кін. XVIII–I пол. XIX ст. ик-12. Дошка (2), 2 однобічно врізані шпуги, олія, позолота, 73x59x2. Передано ЧІМ150 в 1984 р. Вилучено з закритої Покровської церкви с. Жукля Корюківського району Чернігівської обл. в 1969 р.
87. Мікроскопічні дослідження «Богородиця з немовлям» кін. XVIII–пер. пол. XIX ст. Дошка (2), 2 однобічно врізані шпуги, олія, позолота, 54x41,5x2 см. Приватна колекція, м. Суми.
88. Мікроскопічні дослідження «Богородиця з немовлям» кін. XVIII–пер. пол. XIX ст. Дошка (2), 2 однобічно врізані шпуги, олія, позолота, 54x41,5x2 см. Приватна колекція, м. Суми.
89. Мікроскопічні дослідження «Богородиця з немовлям» кін. XVIII–пер. пол. XIX ст. Дошка (2), 2 однобічно врізані шпуги, олія, позолота, 54x41,5x2 см. Приватна колекція, м. Суми.
90. Мікроскопічні дослідження «Богородиця з немовлям» кін. XVIII–пер. пол. XIX ст. Дошка (2), 2 однобічно врізані шпуги, олія, позолота, 54x41,5x2 см. Приватна колекція, м. Суми.
91. «Деїсус» із Вознесенської церкви с. Березни 1730-1760-ті, Чернігівщина, И-178 НХМУ.
92. Фрагмент золочення. «Деїсус» із Вознесенської церкви с. Березни 1730-1760-ті, Чернігівщина, И-178 НХМУ.
93. Фрагмент золочення. «Деїсус» із Вознесенської церкви с. Березни 1730-1760-ті, Чернігівщина, И-178 НХМУ.
94. Фрагмент зображення позолоти з використанням кольорових лаків. «Святий Миколай» кін. XVII ст, с.Березна (Чернігівщина), НХМУ, И-287.
95. Фрагмент зображення позолоти з використанням «чорневого орнаменту» «Святий Миколай» кін. XVII ст, с.Березна (Чернігівщина), НХМУ, И-287.

96. Фрагмент зображення позолоти з використанням «чорневого орнаменту» «Святий Миколай» кін. XVII ст, с.Березна (Чернігівщина), НХМУ, И-287.
97. «Святий Миколай» кін. XVII ст, с.Березна (Чернігівщина), НХМУ, И-287.
98. Фрагмент зображення позолоти з використанням «прошкрябування». «Святий Миколай» кін. XVII ст, с.Березна (Чернігівщина), НХМУ, И-287.
99. Фрагмент зображення позолоти з використанням «прошкрябування». «Святий Миколай» кін. XVII ст, с.Березна (Чернігівщина), НХМУ, И-287.
100. Фрагмент зображення позолоти з використанням «прошкрябування». «Святий Миколай» кін. XVII ст, с.Березна (Чернігівщина), НХМУ, И-287.
101. Фрагмент зображення позолоти з використанням «прошкрябування». «Святий Миколай» кін. XVII ст, с.Березна (Чернігівщина), НХМУ, И-287.
102. Фрагмент із застосуванням чиненого золота. «Святий Миколай» кін. XVII ст., с. Березна (Чернігівщина), НХМУ, И-287.
103. Фрагмент із застосуванням чиненого золота. «Святий Миколай» кін. XVII ст., с. Березна (Чернігівщина), НХМУ, И-287.
104. Фрагмент із застосуванням чиненого золота. «Святий Миколай» кін. XVII ст., с. Березна (Чернігівщина), НХМУ, И-287.
105. Фрагмент із застосуванням чиненого золота. «Святий Миколай» кін. XVII ст., с.Березна (Чернігівщина), НХМУ, И-287.
106. «Богородиця Замилування». др. пол. XVIII – пер. пол. XIX ст. ик-213 Дошка (1 з надставкою), 2 однобічно врізані шпуги, олія, позолота, 49х39х2,5 см. Придбано в мешканця м. Чернігова В.С. Бурімка в 1990 р.
107. «Похвала Богородиці». др. пол. XVIII – пер. пол. XIX ст. ик-29. Полотно, наклеєне на дошку (3), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, позолота, 86х66х2,5. Передано ЧІМ в 1984 р. Вилучено з закритої Покровської церкви с. Жукля Корюківського району Чернігівської обл. в 1969 р.
108. Використання чиненого золота. «Богородиця Чубківська». 1833 р. ик-144. Дошка (1), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, позолота, 40х29х3,2.

Передано ЧІМ в 1984 р. Придбано в жителя м. Чернігова М.М. Литвиненка в 1977 р.

109. Використання чиненого золота. «Предста цариця» (Цар Слави). пер. пол. XIX ст. ик-115. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, левкас, олія, позолота, 69х50х2,3. Передано ЧІМ в 1984 р. Вилучено з закритої церкви м. Ніжина в 1963 р.

110. «Богородиця Суражська» 1823 р. ик-91. Дошка (4), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, золото, 67х47х2,2. Передано ЧІМ в 1984 р. Вилучено з закритої церкви м. Ніжина в 1963 р.

111. «Богородиця Суражська» XIX ст. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, тонування під золото, 70,5х51,5 х2,3. Збірка СОХМ.

112. «Спаситель» XIX ст. Дошка, 2 зустрічно врізані шпуги, олія, золото, 40х31х2,2 см. Приватна колекція м. Новгород- сіверський.

113. «Богоматір з Немовлям» XIX ст. Дошка, 2 зустрічно врізані шпуги, олія. 27х20,5х2,2 см. Приватна колекція м. Харків.

114. «Спас Нерукотворний із клеймами в медальйонах історії Авгаря» XIX ст. «Південний напрям». Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, левкас, темпера, позолота, гравіювання, 70,5х60,5х3. Чернігівська обл., приватна колекція.

115. «Богородиця Боголюбська» XIX ст. Дошка, левкас, темпера, золото. Приватна колекція.

116. «Господь Вседержитель» XIX ст. Дошка, левкас, темпера, золото. Приватна колекція.

117. «Спас Нерукотворний із клеймами в медальйонах історії Авгаря» поч. XIX ст. Дошка, левкас, темпера, золото. Приватна колекція.

118. «Святий Микола» XVIII ст. (фрагмент) Дошка, левкас, темпера, золото, 111х78 см Приватна колекція.

119. «Св. Микола чудотворець з вибраними святими на берегах» (фрагмент) пер. пол. XIX ст. ик-25. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, паволока, левкас, олія, позолота, гравіювання, 90х70х3,5. Передано ЧІМ в 1984 р.

Вилучено з закритої церкви смт. Любеч Ріпкинського району Чернігівської обл. в 1969 р.

120. «Господь Вседержитель» XIX ст. (фрагмент) Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 45,8x43,3x2,3 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1630. Фото Антоненкова Н.О.

121. «Господь Вседержитель» XIX ст. (фрагмент) Дошка, 1 врізана шпуга, олія, 35,5x30x1,8 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-7310. Фото Антоненкова Н.О.

122. «Богоматір Споручниця грішних» XIX ст. (фрагмент) Дошка (2), 2 врізані (втрачені) шпуги, олія, 51,2x41,6x2,3 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-2705. Фото Антоненкова Н.О.

123. «Богоматір Почаєвська» XIX ст. (фрагмент) Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 52,3x43,1x2,5 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1783. Фото Антоненкова Н.О.

124. «Св. Миколай Чудотворець» XIX ст. (фрагмент) Дошка (3), 2 врізані шпуги, олія, 49,5x37x2,5 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1323. Фото Антоненкова Н.О.

125. «Богоматір Казанська» XIX ст. (фрагмент) Дошка, 1 врізана шпуга, олія, 33x28x1,7 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-7250. Фото Антоненкова Н.О.

126. «Спас Вседержитель» XIX ст. (фрагмент) ик-78. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, 58,5x47x2,5. Передано ЧІМ в 1984 р. Вилучено з закритої Покровської церкви с. Жукля Корюківського району Чернігівської обл. в 1969 р. Фото Антоненкова Н.О.

127. «Богородиця Одигітрія» др. пол. XIX ст. (фрагмент) ик-211. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, 53x44,5x2 см. Придбано в мешканця смт. Сосниця Чернігівської обл. А.І. Осадчого в 1991 р. Фото Антоненкова Н.О.

128. «Богоматір Охтирська» XIX ст. (фрагмент) Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія 52,8x43,4x2,5 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1787. Фото Антоненкова Н.О.

129. «Господь вседержитель» XIX ст. (фрагмент) Дошка (3), 2 врізані шпуги, олія 53x43,5x2,4 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1969. Фото Антоненкова Н.О.

130. «Свята Варвара» XIX ст. (фрагмент) дерево, олія, 52,5х44 см. збірка Оксани Романів-Тріски та Льва Тріски.
131. «Богородиця Троєручиця» XIX ст. (фрагмент) дерево, олія, 52х42,8 см. Збірка Василя Стеценка.
132. «Святий Миколай» XIX ст. (фрагмент), дерево, олія, 37,5х27 см. Збірка Оксани Романів-Тріски та Льва Тріски.
133. «Святий Миколай», XIX ст. (фрагмент), дерево, олія, 52,7х42,5 см. Збірка НАІЗ «ЧС», КН-293/20, І-І-91. Походить із с. Радянська Слобода Чернігівського р-ну Чернігівської обл.
134. «Святий Георгій-Змієборець» (фрагмент) др. пол. XIX ст., дерево (2 дошки), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, 52,5х43х2 см. ІК-129. Передано ЧІМ у 1984 р. Вилучено з закритої Покровської церкви, с. Жукля Корюківського р-ну Чернігівської обл. у 1969 р.
135. «Святий Архангел Михаїл» XIX ст. (фрагмент) дерево, олія, 39х30,5х2 см. збірка ШДКМ №5941. Фото Антоненкова Н.О.
136. «Святий Власій» XIX ст. (фрагмент) дерево, 1 шпуга, олія, 28х20,3х1,6 см. збірка ШДКМ №5961. Фото Антоненкова Н.О.
137. «Святий Архангел Михаїл» XIX ст. (фрагмент) дерево, олія, 38х29х1,5 см. збірка ШДКМ №5944. Фото Антоненкова Н.О.
138. «Богородиця з немовлям» XIX ст. (фрагмент) дерево, 1 шпуга, олія, 35х25,5х1,5 см. збірка ШДКМ №1744. Фото Антоненкова Н.О.
139. «Богородиця з немовлям»
140. «Коронування Пресвятої Богородиці» XIX ст. (фрагмент) Дошка (2), 2 врізані шпуги (утрачені), олія 58,3х56,5х2,6 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1856. Фото Антоненкова Н.О.
141. «Богоматір Троєручиця» XIX ст. (фрагмент) Дошка (3), 2 врізані шпуги, олія 71,6х54х2,8 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-2757. Фото Антоненкова Н.О.
142. «Спас зі сферою» XIX ст. (фрагмент) Дошка, 1 врізана шпуга, олія 35,5х25,5х1,8 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-2765. Фото Антоненкова Н.О.

143. «Господь Вседержитель» XIX ст. (фрагмент) Дошка, 1 врізана шпуга, олія 38,2x24,8x1,8 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1858. Фото Антоненкова Н.О.
144. "Богородиця Курська Корінна", 1772 р., дерево, олія 46,2 × 40 см. Збірка НАІЗ «ЧС», КН-723, І-І-453. Походить із с. Гончарівське Чернігівського р-ну.
145. «Богородиця Дігтярівська», 1794 р., дерево, олія, позолота 35,8x25,5 см, збірка НАІЗ «ЧС», КН-546, І-І-396, надійшла з колекції В. Попова, Чернігів.
146. "Святий Пантелеймон", XIX ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги (утрачені), олія 51x40x2,4 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-3394. Фото Антоненкова Н.О.
147. "Святий Пантелеймон", XIX ст., дерево, олія, 49x40 см. Збірка Святомихайлівського студитського монастиря, Львів.
148. "Богородиця з Ісусом та Іваном Хрестителем", XIX ст., дерево, олія, 52,5x43,6 см. Збірка НА, із «ЧС», КН-293/27, І-І-94. Походить із с. Радянська Слобода Чернігівського р-ну Чернігівської обл.
149. "Богородиця з Ісусом та Іваном Хрестителем", XIX ст. (фрагмент), дерево, олія, 52,5x43,6 см. Збірка НА, із «ЧС», КН-293/27, І-І-94. Походить із с. Радянська Слобода Чернігівського р-ну Чернігівської обл.
150. "Господь Саваоф, Христос Недремне Око", XIX ст., дерево, олія, 44,4x33,4 см. Збірка НА, із «ЧС», КН-1615, І-2-809.
151. "Господь Саваоф, Христос Недремне Око" (фрагмент), XIX ст., дерево, олія, 44,4x33,4 см. Збірка НА, із «ЧС», КН-1615, І-2-809.
152. "Господь Саваоф, Христос Недремне Око" (фрагмент), XIX ст., дерево, олія, 44,4x33,4 см. Збірка НА, із «ЧС», КН-1615, І-2-809.
153. «Богородиця з немовлям» кін. XVIII–пер. пол. XIX ст. (фрагмент) Дошка (2), 2 однобічно врізані шпуги, олія, позолота, 54x41,5x2 см. Приватна колекція, м. Суми.
154. «Богородиця з немовлям» кін. XVIII–пер. пол. XIX ст. (фрагмент), Дошка (2), 2 однобічно врізані шпуги, олія, позолота, 54x41,5x2 см. Приватна колекція, м. Суми.

155. «Богоматір з немовлям» ХІХ ст. дерево, 1 шпуга, олія, 34,5х25,5х1,5 см. Збірка ШДКМ №1744. Фото Антоненкова Н.О.
156. «Господь Вседержитель» ХІХ ст. дерево, 1 шпуга, олія, 35х23,5х1,5 см. Збірка ШДКМ №1745. Фото Антоненкова Н.О.
157. «Богоматір з немовлям» ХІХ ст. дерево, 1 шпуга, олія, 22,5х17,5х1,4 см. Збірка ШДКМ №5944. Фото Антоненкова Н.О.
158. «Богоматір з немовлям» ХІХ ст. дерево, 1 шпуга (утрачена), олія, 22х16,5х1,4 см. Збірка ШДКМ №5943. Фото Антоненкова Н.О.
159. «Богоматір з немовлям» ХІХ ст. дерево, 1 шпуга (утрачена), олія, 26х16,5х1,4 см. Збірка ШДКМ №5942. Фото Антоненкова Н.О.
160. «Гравірування по золоту»
161. «Гравірування по золоту»
162. «Святий Микола» ХVІІІ ст. Дошка, левкас, темпера, золото, 111х78 см Приватна колекція.
163. «Святий Микола» ХVІІІ ст. (фрагмент) Дошка, левкас, темпера, золото, 111х78 см Приватна колекція.
164. «Св. Микола чудотворець з вибраними святими на берегах» пер. пол. ХІХ ст. ик-25. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, паволока, левкас, олія, позолота, гравіювання, 90х70х3,5. Передано ЧІМ в 1984 р. Вилучено з закритої церкви смт. Любеч Ріпкинського району Чернігівської обл. в 1969 р.
165. Фрагмент із зображенням квітів з елементами «прошкрябування» на сріблі.
166. Фрагмент із зображенням квітів з елементами «прошкрябування» на золоті.
167. «Суражська Богоматір». сер. ХІХ ст. ик-3. Дошка (2), 2 врізані однобічно шпуги, липлений левкас, олія, позолота, 42х21,5х2,5 см. Приватна збірка м. Харків.

168. «Спас Нерукотворний із клеймами в медальйонах історії Авгаря» XIX ст. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, левкас, темпера, позолота, гравіювання, 54 × 46 × 3,5 см. Чернігівська обл., приватна колекція.
169. «Спас Нерукотворний із клеймами в медальйонах історії Авгаря» XIX ст. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, левкас, темпера, позолота, гравіювання, 53,5 × 41,5 × 3,5 см. Сумська обл., приватна колекція.
170. Фрагмент декорування убрусу. «Спас Нерукотворний із клеймами в медальйонах історії Авгаря» XIX ст. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, левкас, темпера, позолота, гравіювання, 53,5 × 41,5 × 3,5 см. Сумська обл., приватна колекція.
171. Фрагмент декорування убрусу. «Спас Нерукотворний із клеймами в медальйонах історії Авгаря» XIX ст. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, левкас, темпера, позолота, гравіювання, 54 × 46 × 3,5 см. Чернігівська обл., приватна колекція.
172. «Триипостасне Божество» поч. XIX ст. збірка ЧІМ. Дошка (2), 2 зустрічно врізані шпуги, паволока, левкас, олія, позолота, 44,3х38,2х2,5. Передано ЧІМ в 1984 р. Дар мешканця с. Добрянка Ріпкинського району Чернігівської обл. С. Юкова в 1974 р.
173. «Успіння» І. Щирський (?) поч. XVIII ст., И-61 НХМУ.
174. Стилізовані крупнопелюсткові квіти на тлі народних ікон зі збірки НСІКМЗ. Фото Антоненкова Н.О.
175. Скісних ґрати (трельяж) на тлі народних ікон зі збірки НСІКМЗ. Фото Антоненкова Н.О.
176. Орнамент на тлі народних ікон зі збірки НСІКМЗ. Фото Антоненкова Н.О.
177. Стилізовані квіткові мотиви на тлі народних ікон зі збірки НСІКМЗ. Фото Антоненкова Н.О.
178. «Богоматір Казанська» XIX ст. Дошка, 1 врізана шпуга, олія, 34,2х23,5х1,5 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1782. Фото Антоненкова Н.О.

179. «Богоматір Казанська» XIX ст. Дошка, 1 врізана шпуга, олія, 34x25x1,5 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1074. Фото Антоненкова Н.О.
180. «Святий Миколай» XIX ст. Дошка (2), 1 врізана шпуга, олія 35,2x28,2x1,5 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-2715. Фото Антоненкова Н.О.
181. «Святий Миколай» XIX ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія, 53x43.5x2,1 см. Збірка ШДКМ №5964. Фото Антоненкова Н.О.
182. Різновид «чернігівської квітки». Орнамент на тлі народних ікон зі збірки НСІКМЗ. Фото Антоненкова Н.О.
183. «Кучеряві квіти». Орнамент на тлі народних ікон зі збірки НСІКМЗ. Фото Антоненкова Н.О.
184. «Шестилисткові квіти». Орнамент на тлі народних ікон зі збірки НСІКМЗ. Фото Антоненкова Н.О.
185. «Богоматір Казанська» XIX ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія 53,3x37,5x2,4 см. (обрізана). Збірка НСІКМЗ, НМЗ кп-51. Фото Антоненкова Н.О.
186. "Святий Миколай", XIX ст., дерево, олія, 53x43 см. Збірка НЦНК «Музей Івана Гончара», Ж-1842.
187. «Трикутний орнамент» "Святий Миколай", XIX ст. (фрагмент) Дошка (3), 2 врізані шпуги, олія 54x39,5x2,4 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-5621. Фото Антоненкова Н.О.
188. «Благовіщення» XIX ст. (фрагмент) Дошка (2), 2 врізані шпуги, олія 44,8x34x2 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1994. Фото Антоненкова Н.О.
189. «Коронування Богородиці» XVIII ст. ик-244. Дошка (3), 1 горизонтально врізана шпуга, левкас, олія, позолота, 78x61x2,5. Передано ЧІМ в 1984 р. Надійшла з Чернігівського району Чернігівської обл. в 1963 р.
190. Фрагменти декоративних картушів ікон із збірки ЧІМ.
191. «Спас на престолі» XIX ст. Дошка, 1 врізана шпуга, олія 41,5x29x2,1 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1882. Фото Антоненкова Н.О.

192. "Богородиця Одигітрія", др. пол. XIX ст., ІК-215. Дошка (1), 1 наскрізно врізана шпуга, олія, 39,8х29х2 см.
193. "Спас Вседержитель", др. пол. XIX – поч. XX ст., ВІК-1603. Дошка (1), 1 наскрізно врізана шпуга, олія, 40х29,5х2 см. Передано ЧІМ у 1984 р. Вилучено з закритої церкви м. Ніжина в 1963 р.
194. "Богородиця Одигітрія", др. пол. XIX ст., ІК-186. Дошка (1), 1 наскрізно врізана шпуга, олія, 37х28х2 см. Передано ЧІМ у 1984 р. Придбано в жителя м. Чернігова В. Г. Попова в 1977 р.
195. «Богоматір з немовлям» XIX ст. Дошка, 1 врізана шпуга, олія 39,7х30х2,1 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-1880. Фото Антоненкова Н.О.

**Характерні пошкодження творів іконопису Стародубщини другої
половини XVII-XIX ст.**

196. Утворення тріщин.
197. Утворення тріщин.
198. Розходження дошок у зоні клейового шва.
199. Розходження дошок у зоні клейового шва.
200. Загальний вид тильного боку ікони ураженої мікроміцетами.
201. Загальний вид тильного боку ікони ураженої мікроміцетами.
202. Загальний вид тильного боку ікони ураженої мікроміцетами.
203. Мікроскопічне дослідження ураження мікроміцетами .
204. Ураження основи жуком-точильником.
205. Ураження основи жуком-точильником.
206. Ураження основи жуком-точильником.
207. Мікроскопічні дослідження біологічних уражень.
208. Мікроскопічні дослідження біологічних уражень.
209. Мікроскопічні дослідження біологічних уражень.
210. Мікроскопічні дослідження біологічних уражень.
211. Фрагменти основи залиті воском.
212. Фрагменти основи залиті воском.

213. Тильний бік твору залитий клеєм ПВА.
214. Тильний бік твору залитий клеєм ПВА .
215. Основа ікони з частковою заміною деревини.
216. Основа ікони з частковою заміною деревини.
217. Зафарбування тильного боку основи.
218. Фіксація дерев'яних частин основи з використанням цвяхів.
219. Наскрізні отвори у ґрунті разом із деревиною через дію жуків точильників.
220. Наскрізні отвори у ґрунті разом із деревиною через дію жуків точильників.
221. Осипання левкасу в зонах уражених жуками-точильниками.
222. Тріщини, шпарини та кракелюри у левкасі.
223. Тріщини, шпарини та кракелюри у левкасі.
224. Осипи левкасу через усихання деревини.
225. Деструкція левкасу, що зазнав опік.
226. Вицвітання пігментів, спричинене дією ультрафіолету. «Богоматір Споручниця грішних» ХІХ ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги (утрачені), олія 51,2x41,6x2,1 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-2705. Фото Антоненкова Н.О.
227. Відшарування фарбового шару через вологість. «Святий Архангел Михаїл» ХІХ ст. Дошка (2), 2 врізані шпуги (утрачені), олія 43x40,6x2 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-7417. Фото Антоненкова Н.О.
228. Осип фарбового шару через неправильну технологію виготовлення. «Богоматір Казанська» ХІХ ст. Дошка, 1 врізана шпуга, олія 44,5x31,5x2 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-9256. Фото Антоненкова Н.О.
229. Осип фарбового шару через неправильну технологію виготовлення. «Господь Саваоф» ХІХ ст. дерево (3), 2 врізані шпуги, олія, 52,5x45,5x2,2 см. Збірка ШДКМ №3761. Фото Антоненкова Н.О.
230. Заливання поверхні фарбового шару лаком. Макрозйомка.
231. Заливання поверхні фарбового шару лаком. Мікроскопічне дослідження.

232. Використання воску для заливання тріщин або шпарин. Мікроскопічне дослідження.
233. Використання воску для заливання тріщин або шпарин. Мікроскопічне дослідження.
234. Покриття поверхні побутовим лаком. «Богоматір з Немовлям» ХІХ ст. Дошка, олія 34x21x2 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кп-48. Фото Антоненкова Н.О.
235. Покриття поверхні побутовим лаком. «Господь Вседержитель». Дерево, олія 25,5x19.5x1,6 см. Збірка ШДКМ №6843. Фото Антоненкова Н.О.
236. Помутніла лакова плівка.
237. Деструктована лакова плівка.
238. Суцільний запис. «Свята Мучениця Варвара» ХІХ ст. дерево, 2 врізані шпуги, олія, 30,5x25x2,2 см. Збірка ШДКМ №5942. Фото Антоненкова Н.О.
239. Суцільний запис. «Вибрані святі» (верхній шар), «Святий Миколай» (нижній шар) ХІХ ст. дерево, 2 врізані шпуги, олія 53x43x2,5 см. Збірка ШДКМ №1742. Фото Антоненкова Н.О.
240. Суцільний запис. «Святий Архистратиг Михаїл» ХІХ ст. дерево (3), 2 врізані шпуги, олія, 53,5x44,5x2,3 см. Збірка НСІКМЗ, НМЗ кн-2764. Фото Антоненкова Н.О.
241. Фрагмент запису. Мікроскопічні дослідження. «Свята Мучениця Варвара» ХІХ ст. дерево, 2 врізані шпуги, олія, 30,5x25x2,2 см. Збірка ШДКМ №5942. Фото Антоненкова Н.О.
242. Загальний вигляд до реставрації. «Свята Великомучениця Варвара», ХІХ ст. Дошка, 1 шпуга, олія, 34,5x25,8 см. Приватна збірка.
243. Фрагменти твору до реставрації Забруднення та руйнування. «Свята Великомучениця Варвара», ХІХ ст. Дошка, 1 шпуга, олія, 34,5x25,8 см. Приватна збірка.
244. Дослідження в УФ-діапазоні.
245. «Свята Великомучениця Варвара» Загальний вигляд після реставрації.

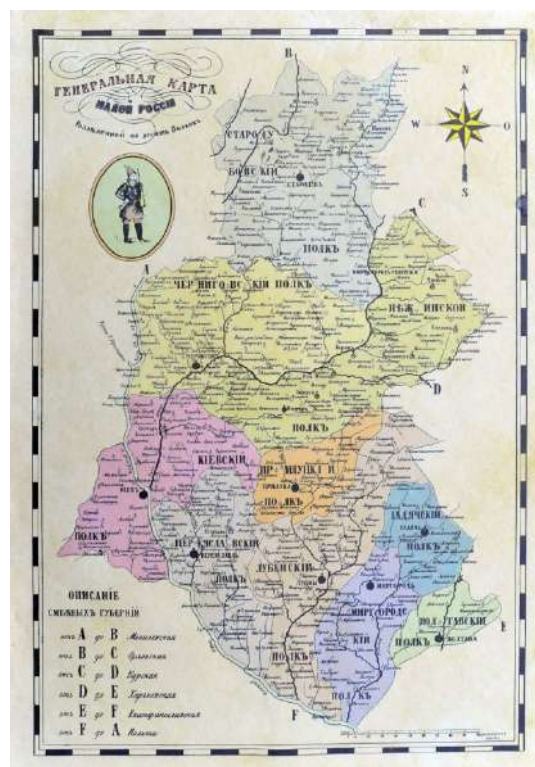
246. Загальний вигляд до реставрації «Тихвінська Богородиця», XIX ст. Дошка (2), олія, 42,1x49,4x2 см. Приватна збірка.
247. Фрагменти твору до реставрації. Забруднення та руйнування.
248. Загальний вид твору до реставрації. Тильний бік.
249. Загальний вид твору до реставрації. Тильний бік.
250. Нанесення воскових бортів.
251. Загальний вид твору після реставрації. Тильний бік.
252. «Богородиця Суражська» Загальний вигляд до реставрації. «Богородиця Суражська» XIX ст. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, тонування під золото, 70,5×51,5 x2,3. Збірка СОХМ.
253. «Богородиця Суражська» Загальний вигляд після зняття профілактичних заклеюк.
254. «Богородиця Суражська» фрагмент. Зміцнення фарбового шару та ґрунту шляхом ін'єктування.
255. «Богородиця Суражська» в процесі реставрації. Підведення ґрунту.
256. «Богородиця Суражська» Загальний вигляд після реставрації. «Богородиця Суражська» XIX ст. Дошка (3), 2 зустрічно врізані шпуги, олія, тонування під золото, 70,5×51,5 x2,3. Збірка СОХМ.
257. «Богоматір з Немовлям» Невідомий автор, друга пол. XVIII ст. Дошка, олія, 35x27x2 см. Приватна колекція. Загальний вигляд до реставрації
258. «Богоматір з Немовлям» Дослідження в УФ діапазоні довжин хвиль.
259. «Богоматір з Немовлям» після укріплення фарбового шару.
260. «Богоматір з Немовлям» Підведення реставраційного ґрунту.
261. «Богоматір з Немовлям» Невідомий автор, друга пол. XVIII ст. Д., о., 35x27x2 см. Приватна колекція. Загальний вигляд після реставрації.
262. «Вибрані святі» поч. XX ст. Дошка (3), 2 шпуги олія, 68,5×51,5 см. Приватна колекція.
263. Рентгенограма ікони «Вибрані святі» поч. XX ст.

ДОДАТОК В
Альбом ілюстрацій

Адміністративно-територіальний поділ Стародуб'я



1. Карта Чернігівської губернії, 1821 р.



2. «Генеральна карта Малої Росії, розділеної на десять полків» 1830-і рр.



3. Прорис «Святий Микола Відворотний», XIX ст.



4. «Святий Микола Відворотний», поч. XIX ст.



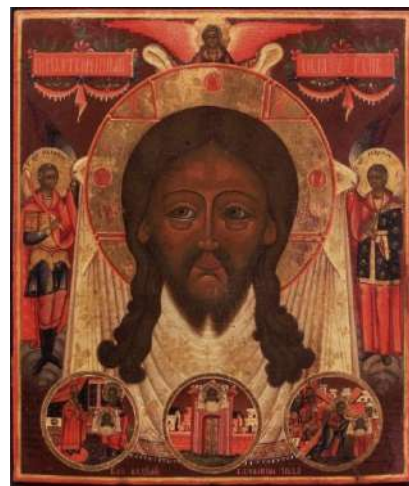
5. «Святий Микола Відворотний» XIX ст.



6. «Спас Нерукотворный із клеймами в медальйонах історії Авгаря» пер. пол. XIX ст.



7. «Спас Нерукотворный із клеймами в медальйонах історії Авгаря» кін. XIX ст.



8. «Спас Нерукотворный із клеймами в медальйонах історії Авгаря» XIX ст.

**Художні та техніко-технологічні особливості іконопису Стародубщини.
другої половини XVII-XIX ст.**



9. «Трипостасне Божество»
поч. XIX ст.



10. «Богоматір Огневидна»



11. «Богоматір Огневидна»



12. «Богоматір Огневидна»



13. «Св. Миколай Можайський з житієм, вибраними святыми на берегах» др. пол. XIX ст.



14. «Св. Миколай Можайський» XIX ст.



15. «Господь Саваоф» XIX ст.



16. «Господь Саваоф» XIX ст.



17. «Господь Саваоф» XIX ст.



18. «Господь Саваоф» XIX ст.



19. «Господь Саваоф, Христос
Недремне Око»
XIX ст.



20. «Христос Виноградная Лоза»
XIX ст.



21. «Ісус Христос у терновому
вінку» XIX ст.



22. «Ессе Номо» (Це людина)
XIX ст.



23. «Святий Миколай» XIX ст.



24. «Святий Миколай» XIX ст.



25. «Архістратиг Михаїл» ХІХ ст.



26. «Архістратиг Михаїл» ХІХ ст.



27. «Юрій Змієборець» ХІХ ст.



28. «Юрій Змієборець» ХІХ ст.



29. «Святий Пантелеймон» XIX ст.



30. «Святі Флор і Лавр» XIX ст.



31. «Пророк Ілля» XIX ст.



32. «Пророк Ілля» XIX ст.



33. «Святий Власій»
XIX ст.



34. «Святий Йоан Воїн»
XIX ст.



35. «Преподобний Стилiан»
XIX ст.



36. «Свята мучениця Варвара»
XIX ст.



37. «Свята мучениця Параскева»
XIX ст.



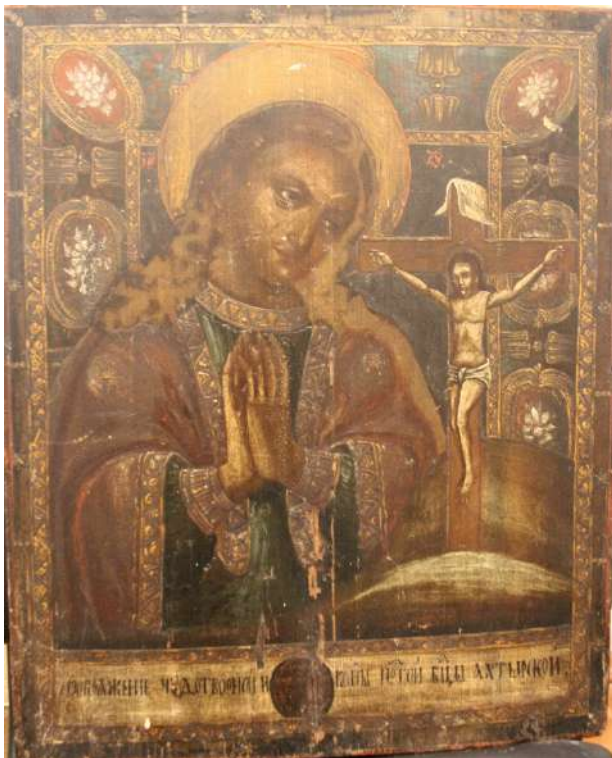
38. «Богородиця Дігтярівська»
XIX ст.



39. «Богородиця Любецька»
XIX ст.



40. «Богородиця Ладинська»
XIX ст.



41. «Богородиця Охтирська»
XIX ст.



42. «Богородиця Охтирська»
XIX ст.



43. «Богородиця Почаївська»
XIX ст.



44. «Богородиця Ченстоховська»
XIX ст.



45. «Богородиця Тихвінська»
XIX ст.



46. «Богородиця Казанська»
XIX ст.



47. «Богородиця Казанська»
XIX ст.



48. «Богородиця Єрусалимська»
XIX ст.



49. «Богородиця Курська» XIX ст.



50. «Покрова Богородиці» XIX ст.



51. «Покрова Богородиці» XIX ст.



52. «Коронування Пресвятої Діви Марії» XIX ст.



53. «Покров Богородиці»
кін. XVIII – поч. XIX ст.



55. «Покров Богородиці» XIX ст.



54. «Мадонна делла Мізерікордія» Д. Гірландайо, близько 1472 р.



56. «Покров Богородиці» ХІХ ст.



57. «Святитель Феодосій Углицький»



58. «Триипостасне Божество»
(тильний бік) поч. XIX ст.



59. «Спас Нерукотворний із клеймами
в медальйонах історії Авгаря»
(тильний бік) XIX ст.



60. «Св. Миколай чудотворець з
вибраними святими на берегах»
(тильний бік, фрагмент) Пер.
пол. XIX ст.



61. Ікона «Богоматері Єлецької»
(тильний бік, фрагмент) 1690-ті



62. «Богоматір Охтирська» (тильний бік) XIX ст.



63. «Богородиця Охтирська» (тильний бік) XIX ст.



64. «Богоматір Казанська» (тильний бік) XIX ст.



65. «Коронування Богородиці» (тильний бік) XIX ст.



66. «Св. Миколай Чудотворець»
(тильний бік) XIX ст.



67. «Богородиця Охтирська»
(тильний бік) XIX ст.



68. «Св. Феодосій Углицький»
XIX ст.



69. «Господь Вседержитель»
XIX ст.

70. Фактурний (ліплений) левкас.



А). "Богородиця Іллінська" XVIII



Б). «Св. Миколай Рихлівський з житієм». 1866 р.



В). «Суражська Богоматір». сер. XIX
ст.



Г). «Богоматір Братська» межа XVII-
XVIII ст.



71. «Спас Пантократор»
XIX ст. (фрагмент)



72. «Спас Пантократор»
XIX ст. (фрагмент)



73. «Св. Миколай Чудотворець»
XIX ст.



74. «Богоматір Почаєвська»
XIX ст.



75. «Коронування Богородиці»
XIX ст. (рожевий ґрунт)



76. «Св. Феодосій Чернігівський»
кін. XIX – поч. XX ст.
(червоний ґрунт)



77. Мікроскопічні дослідження.
«Коронування Богородиці»
XIX ст. (рожевий ґрунт)



78. Мікроскопічні дослідження. «Св.
Феодосій Чернігівський»
кін. XIX – поч. XX ст.
(червоний ґрунт)



79. «Господь Саваоф»
XIX ст. (червоний ґрунт)



80. «Богоматір Почаєвська»
XIX ст. (рожевий ґрунт)



81. Мікроскопічні дослідження.
«Господь Саваоф»
XIX ст. (червоний ґрунт)



82. Мікроскопічні дослідження.
«Господь Саваоф»
XIX ст. (червоний ґрунт)



83. Мікроскопічні дослідження.
«Коронування Богородиці».
XVIII ст. (рожевий ґрунт)



84. «Коронування Богородиці». XVIII ст.



85. «Богородиця з немовлям»
кін. XVIII–пер. пол. XIX ст.



86. «Богородиця Бердичівська з
пристоячими».
кін. XVIII–I пол. XIX ст.



87. Мікроскопічні дослідження
«Богородиця з немовлям»
кін. XVIII–пер. пол. XIX ст.



88. Мікроскопічні дослідження
«Богородиця з немовлям»
кін. XVIII–пер. пол. XIX ст.



89. Мікроскопічні дослідження
«Богородиця з немовлям»
кін. XVIII–пер. пол. XIX ст.



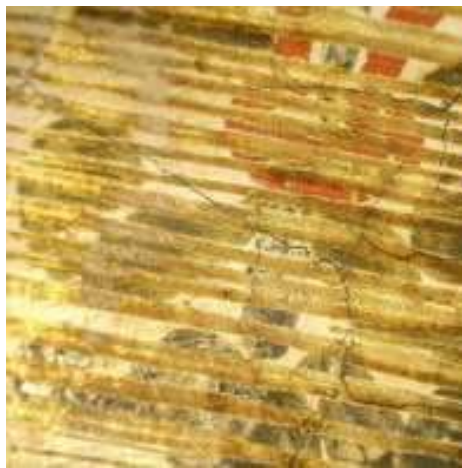
90. Мікроскопічні дослідження
«Богородиця з немовлям»
кін. XVIII–пер. пол. XIX ст.



91. «Деїсус» із
Вознесенської церкви с.
Березни 1730-1760-ті



92. Фрагмент золочення. «Деїсус» із Вознесенської
церкви с. Березни 1730-1760-ті



93. Фрагмент золочення.
«Деїсус» із Вознесенської
церкви с. Березни 1730-
1760-ті



94. Фрагмент зображення позолоти з використанням
кольорових лаків. «Святий Миколай» кін. XVII ст.



95. Фрагмент зображення позолоти з використанням «чорного орнаменту» «Святий Миколай» кін. XVII ст.



96. Фрагмент зображення позолоти з використанням «чорного орнаменту» «Святий Миколай» кін. XVII ст.



97. «Святий Миколай» кін. XVII ст.



98. Фрагмент зображення позолоти з використанням «прошкрябування». «Святий Миколай» кін. XVII ст



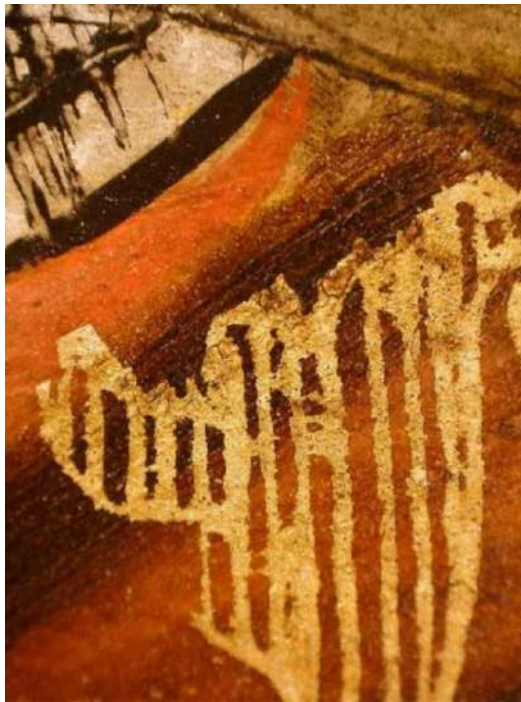
99. Фрагмент зображення позолоти з використанням «прошкрябування». «Святий Миколай» кін. XVII ст.



100. Фрагмент зображення позолоти з використанням «прошкрябування». «Святий Миколай» кін. XVII ст.



101. Фрагмент зображення позолоти з використанням «прошкрябування» «Святий Миколай» кін. XVII ст.



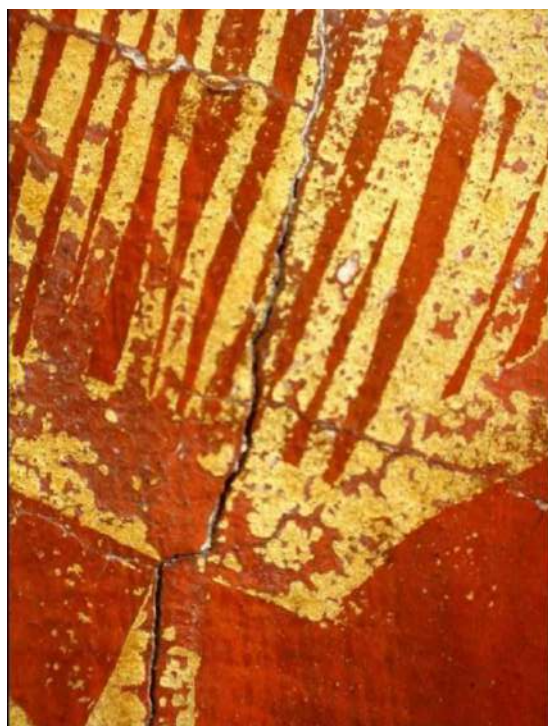
102. Фрагмент із застосуванням чиненого золота. «Святий Миколай» кін. XVII ст.



103. Фрагмент із застосуванням чиненого золота. «Святий Миколай» кін. XVII ст.



104. Фрагмент із застосуванням чиненого золота. «Святий Миколай» кін. XVII ст.



105. Фрагмент із застосуванням чиненого золота. «Святий Миколай» кін. XVII ст.



106. «Богородиця Замилування» др. пол. XVIII – пер. пол. XIX ст.



107. «Похвала Богородиці»
др. пол. XVIII – пер. пол. XIX ст.



108. Використання чиненого золота
«Богородиця Чубківська». 1833 р.



109. Використання чиненого золота. «Предста цариця» (Цар Слави). пер.
пол. XIX ст.



110. «Богородиця Суражська»
1823 р.



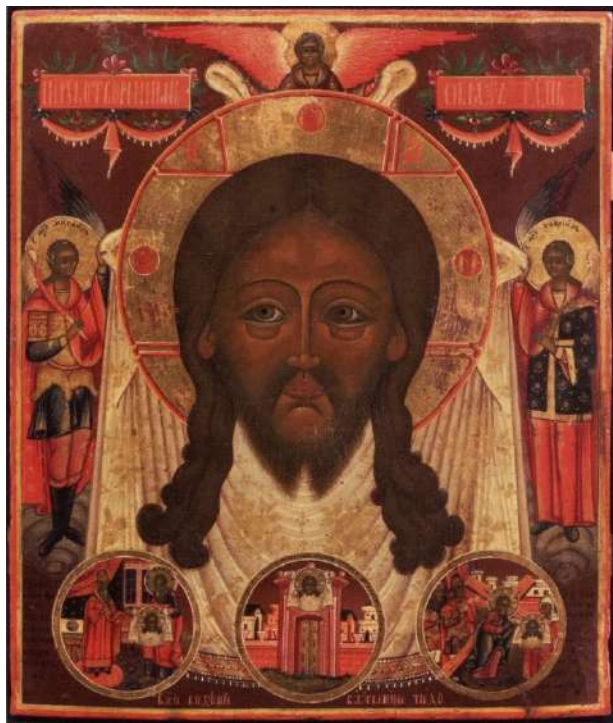
111. «Богородиця Суражська»
XIX ст.



112. «Спаситель»
XIX ст.



113. «Богоматір з Немовлям»
XIX ст.



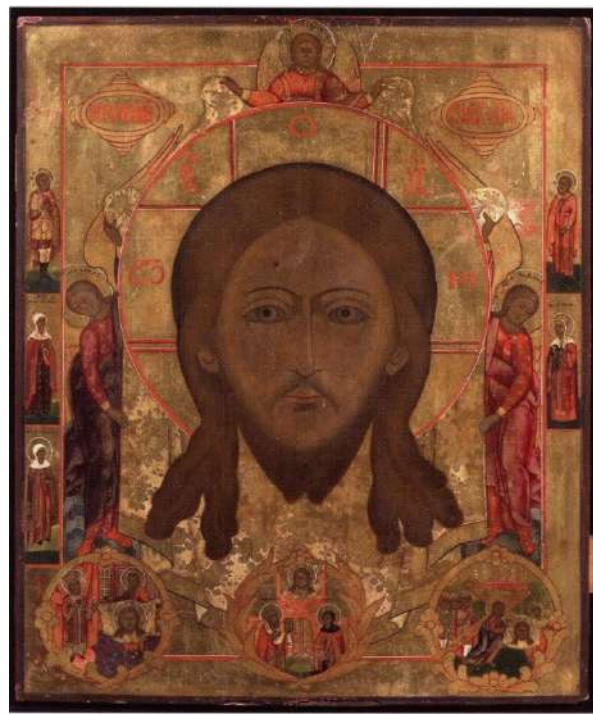
114. «Спас Нерукотворный»
XIX ст. (Південний напрям)



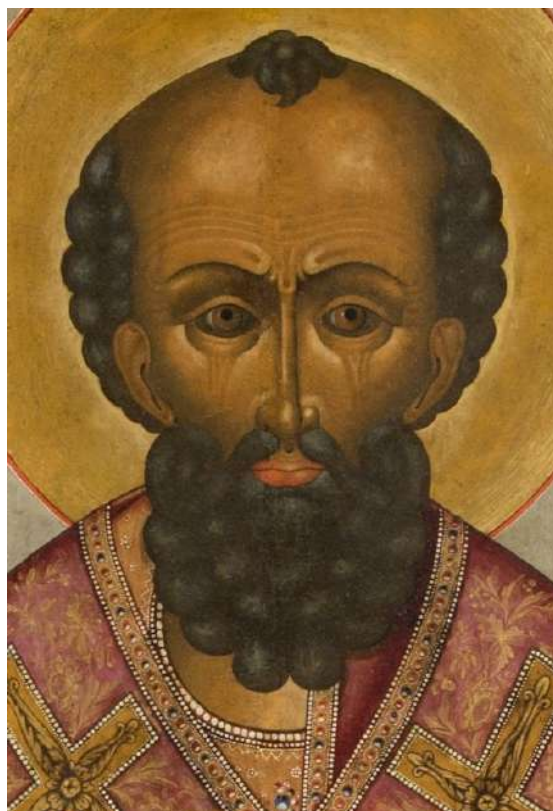
115. «Богородица Боголюбська» XIX
ст. (Центральний напрям)



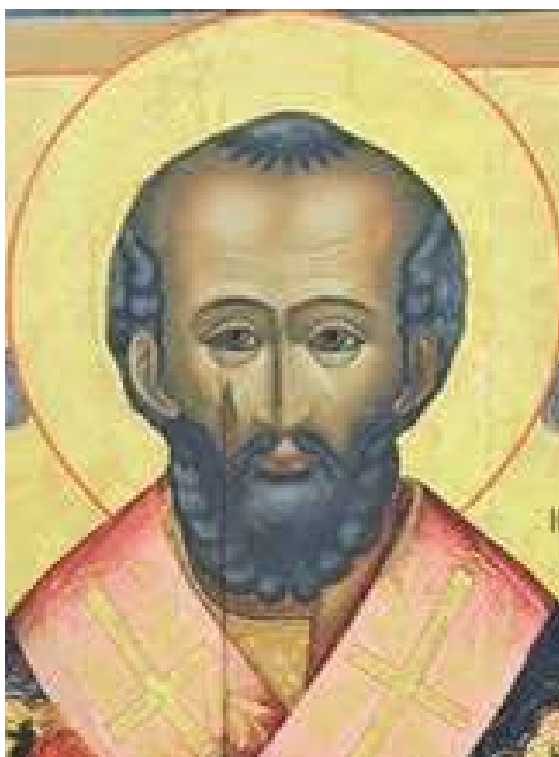
116. «Господь Вседержитель»
XIX ст. (Центральний напрям)



117. «Спас Нерукотворный»
поч. XIX ст. (Північний напрям)



118. «Святий Микола» XVIII ст. (фрагмент)



119. «Св. Микола чудотворець з вибраними святими на берегах» (фрагмент)
пер. пол. XIX ст.



120. «Господь Вседержитель»
XIX ст. (фрагмент)



121. «Господь Вседержитель»
XIX ст. (фрагмент)



122. «Богоматір Споручниця грішних»
XIX ст. (фрагмент)



123. «Богоматір Почаєвська»
XIX ст. (фрагмент)



124. «Св. Миколай Чудотворець» XIX ст. (фрагмент)



125. «Богоматір Казанська» XIX ст. (фрагмент)



126. «Спас Вседержитель» XIX ст. (фрагмент)



127. «Богородиця Одигітрія» др. пол. XIX ст. (фрагмент)



128. «Богоматір Охтирська»
XIX ст. (фрагмент)



129. «Господь вседержитель»
XIX ст. (фрагмент)



130. «Свята Варвара»
XIX ст. (фрагмент)



131. «Богородиця Троєручиця»
XIX ст. (фрагмент)



132. «Святой Миколай» XIX ст. (фрагмент)



133. «Святой Миколай» XIX ст. (фрагмент)



134. «Святий Георгій-Змієборець»
(фрагмент) др. пол. XIX ст.



135. «Святий Архангел Михаїл»
XIX ст.



136. «Святий Власій»
XIX ст.



137. «Святий Архангел Михаїл»
XIX ст.



138. «Богородиця з немовлям»
XIX ст.



139. «Богородиця з немовлям»



140. «Коронування Пресвятої
Богородиці» XIX ст. (фрагмент)



141. «Богоматір Троєручиця»
XIX ст. (фрагмент)



142. «Спас зі сферою» XIX ст. (фрагмент)



143. «Господь Вседержитель» XIX ст. (фрагмент)



144. "Богородиця Курська Корінна" 1772 р.



145. «Богородиця Дігтярівська» 1794 р.



146. "Святой Пантелеймон", XIX ст.



147. "Святой Пантелеймон", XIX ст.



148. "Богородиця з Ісусом та Іваном Хрестителем", XIX ст.



149. "Богородиця з Ісусом та Іваном Хрестителем", XIX ст. (фрагмент)



150. "Господь Саваоф, Христос Недремне Око", XIX ст.



151. "Господь Саваоф, Христос Недремне Око", XIX ст. (фрагмент)



152. "Господь Саваоф, Христос Недремне Око", XIX ст. (фрагмент)



153. «Богородиця з немовлям» кін. XVIII–пер. пол. XIX ст. (фрагмент)



154. «Богородиця з немовлям» кін. XVIII–пер. пол. XIX ст. (фрагмент)



155. «Богоматір з немовлям»
XIX ст.



156. «Господь Вседержитель»
XIX ст.



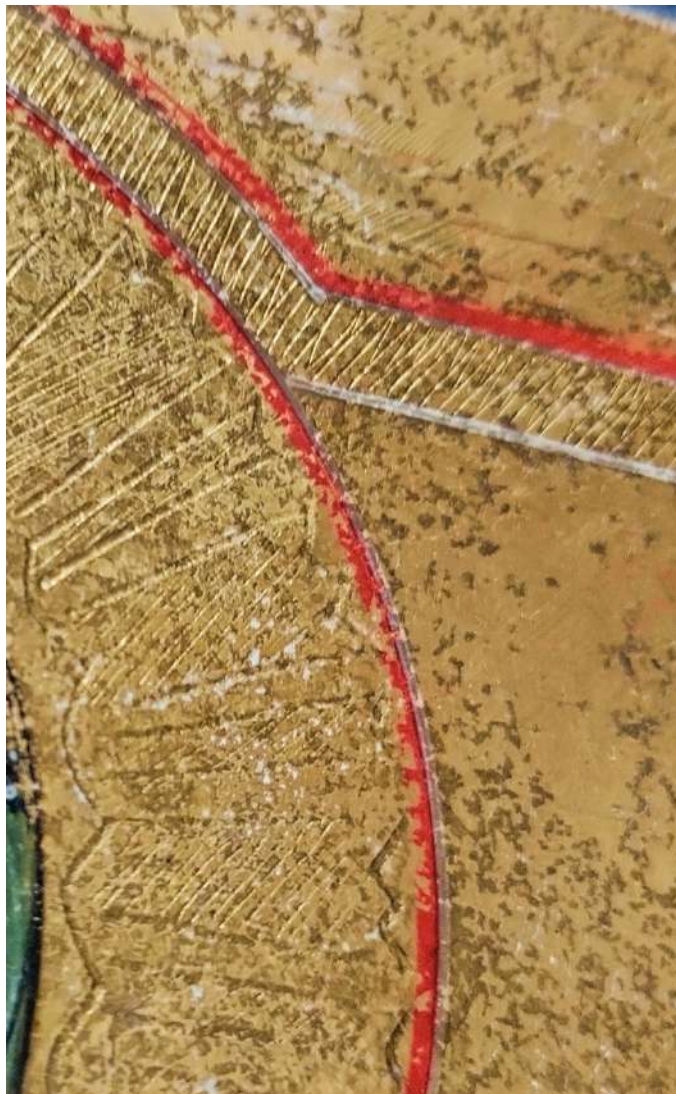
157. «Богоматір з немовлям»
XIX ст.



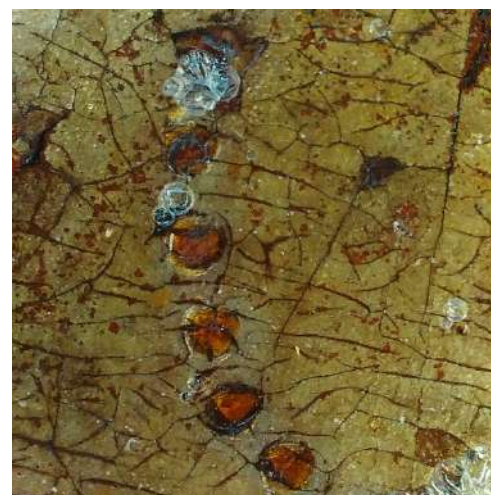
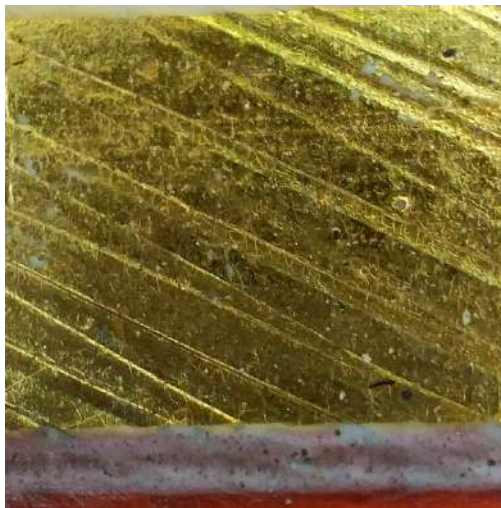
158. «Богоматір з немовлям»
XIX ст.



159. «Богоматір з немовлям» ХІХ ст.



160. «Гравірування по золоту»



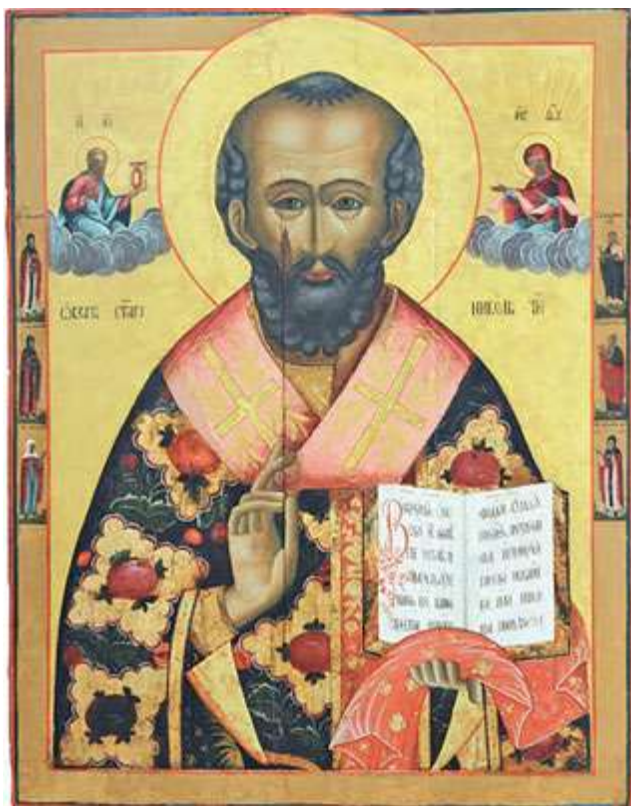
161. «Гравірування по золоту»



162. «Святой Микола» XVIII ст.



163. «Святой Микола» XVIII ст. (фрагмент)



164. «Св. Микола чудотворець з
вибраними святими на берегах»
пер. пол. XIX ст.



165. Фрагмент із зображенням
квітів з елементами
«прошкрябування» на сріблі.



166. Фрагмент із зображенням квітів з елементами «прошкрябування» на
золоті.



167. «Суражська Богоматір». сер. XIX ст.



168. «Спас Нерукотворный із
клеймами в медальйонах історії
Авгаря» XIX ст.



169. «Спас Нерукотворный із
клеймами в медальйонах історії
Авгаря» XIX ст.



170. Фрагмент декорування убрусу.
«Спас Нерукотворный із клеймами в
медальйонах історії Авгаря» XIX ст.



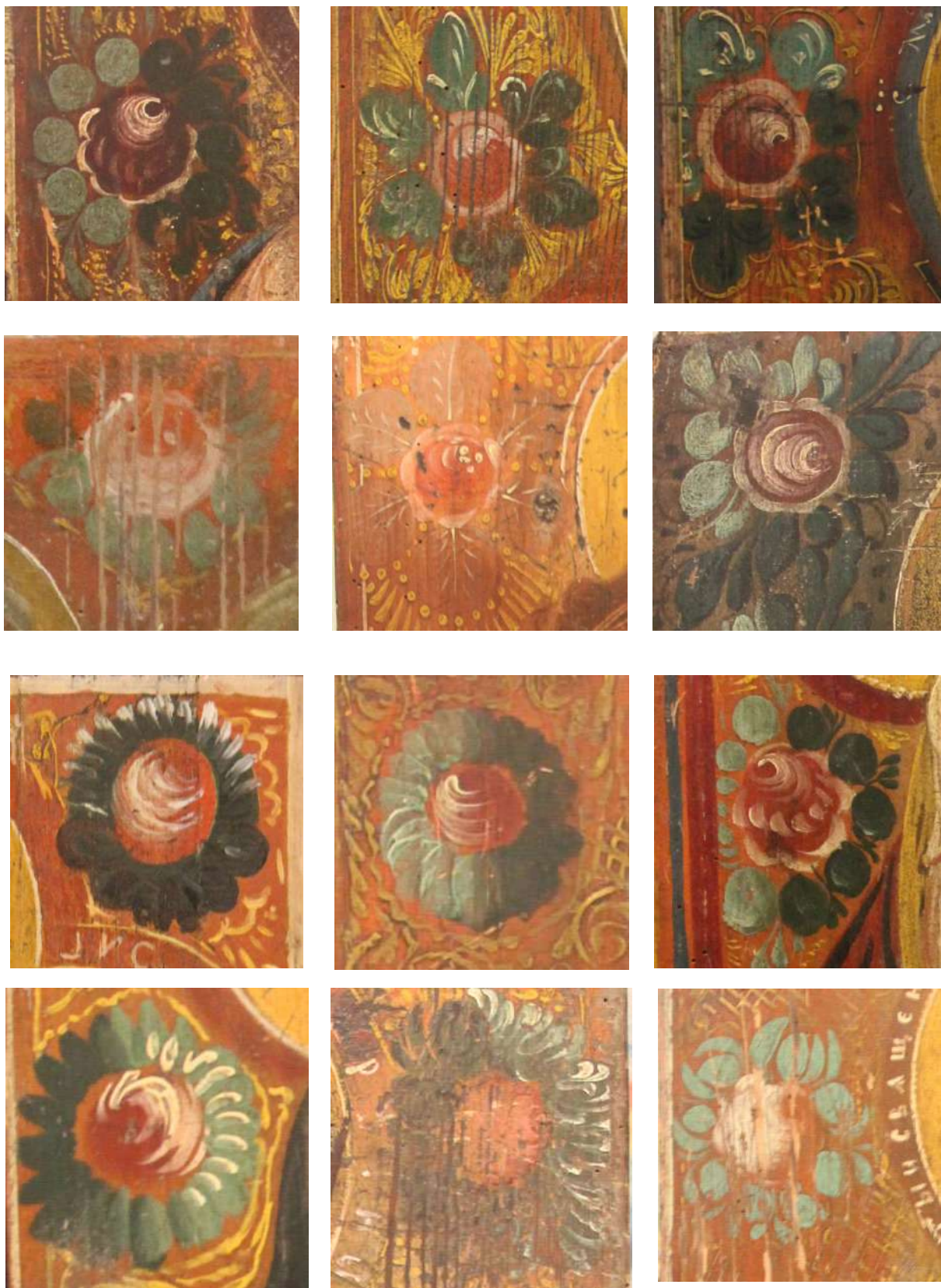
171. Фрагмент декорування убрусу.
«Спас Нерукотворный із клеймами в
медальйонах історії Авгаря» XIX ст.



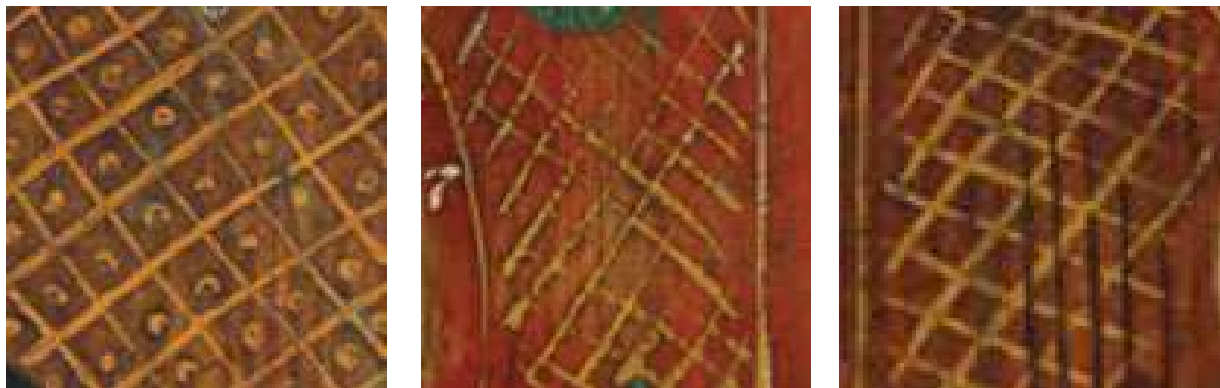
172. «Триипостасне Божество» поч. XIX ст.



173. «Успіння» І. Щирський (?) поч. XVIII ст.



174. Стилiзованi крупнопелюстковi квіти на тлi народних iкон зі збiрки НСІКМЗ



175. Скисних ґрати (трельяж) на тлі народних ікон зі збірки НСІКМЗ



176. Орнамент на тлі народних ікон зі збірки НСІКМЗ.



176. Стилізовані квіткові мотиви на тлі народних ікон зі збірки НСІКМЗ.



178. «Богоматір Казанська» ХІХ ст.



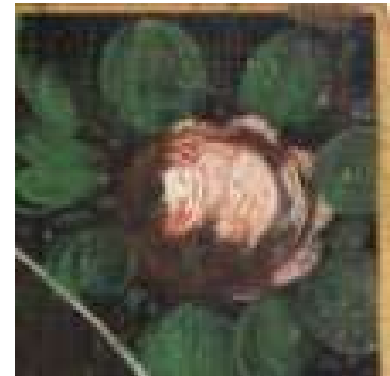
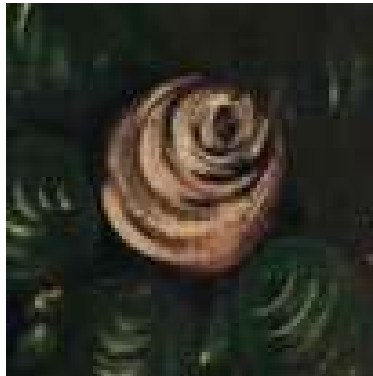
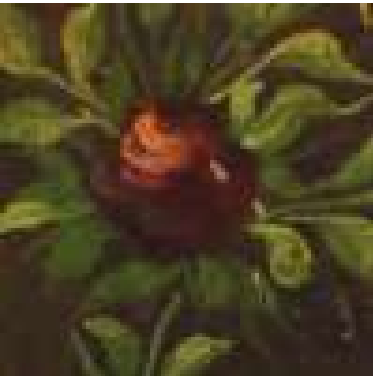
179. «Богоматір Казанська» ХІХ ст.



180. «Святий Миколай» ХІХ ст.



181. «Святий Миколай» ХІХ ст.



182. Різновид «чернігівської квітки». Орнамент на тлі народних ікон зі збірки НСІКМЗ.



183. «Кучеряві квіти». Орнамент на тлі народних ікон зі збірки НСІКМЗ.



184. «Шестилистові квіти». Орнамент на тлі народних ікон зі збірки НСІКМЗ.



185. «Богоматір Казанська» ХІХ ст.



186. "Святий Миколай", ХІХ ст.



187. «Трикутний орнамент» "Святий Миколай", ХІХ ст. (фрагмент)





188. «Благовіщення» XIX ст.
(фрагмент)



189. «Коронування Богородиці»
XVIII ст.



190. Фрагменти декоративних картушів ікон із збірки ЧІМ.



191. «Спас на престолі» XIX ст.



192. "Богородиця Одигітрія", др.
пол. XIX ст.



193. "Спас Вседержитель", др. пол.
XIX – поч. XX ст.



194. "Богородиця Одигітрія", др.
пол. XIX ст.,



195. «Богоматір з немовлям»
XIX ст.

**Характерні пошкодження творів іконопису Стародубщини другої половини
XVII-XIX ст.**



196. Утворення тріщин.



197. Утворення тріщин.



198. Розходження дошок у зоні
клейового шва.



199. Розходження дошок у зоні
клейового шва.



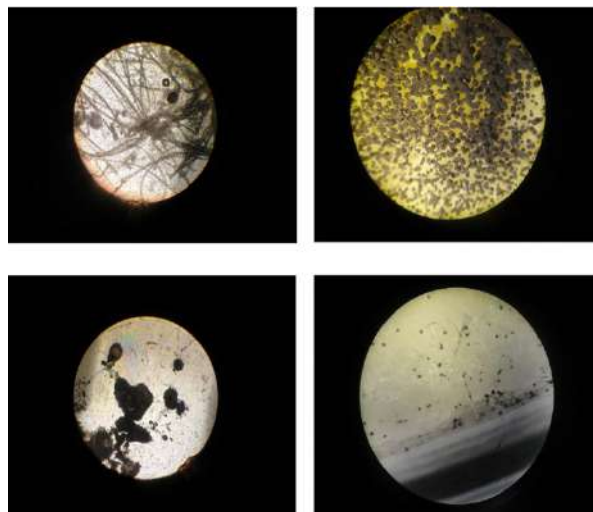
200. Загальний вид тильного боку ікони ураженої мікроміцетами.



201. Загальний вид тильного боку ікони ураженої мікроміцетами.



202. Загальний вид тильного боку ікони ураженої мікроміцетами.



203. Мікроскопічне дослідження ураження мікроміцетами



204. Ураження основи жуком-точильником.



205. Ураження основи жуком-точильником.



206. Ураження основи жуком-точильником.



207-210. Мікроскопічні дослідження біологічних уражень.



211. Фрагменти основи залиті воском.



212. Фрагменти основи залиті воском.



213. Тильний бік твору залитий клеєм ПВА.



214. Тильний бік твору залитий клеєм ПВА .



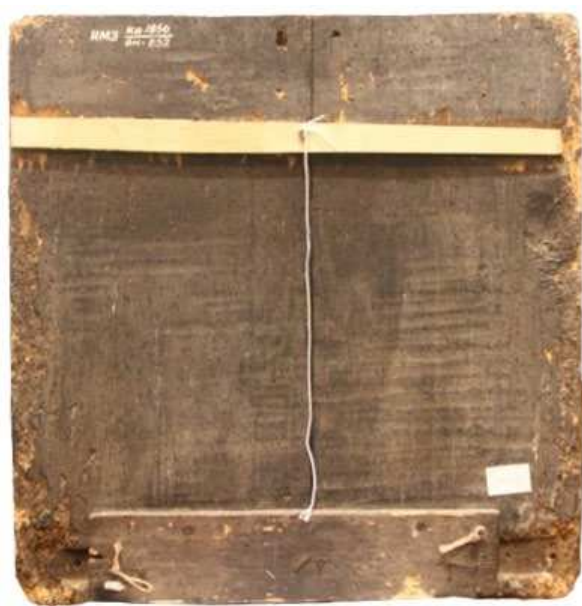
215. Основа ікони з частковою заміною деревини.



216. Основа ікони з частковою заміною деревини.



217. Зафарбування тильного боку основи.



218. Фіксація дерев'яних частин основи з використанням цвяхів.



219. Наскрізні отвори у ґрунті разом із деревиною через дію жуків точильників.



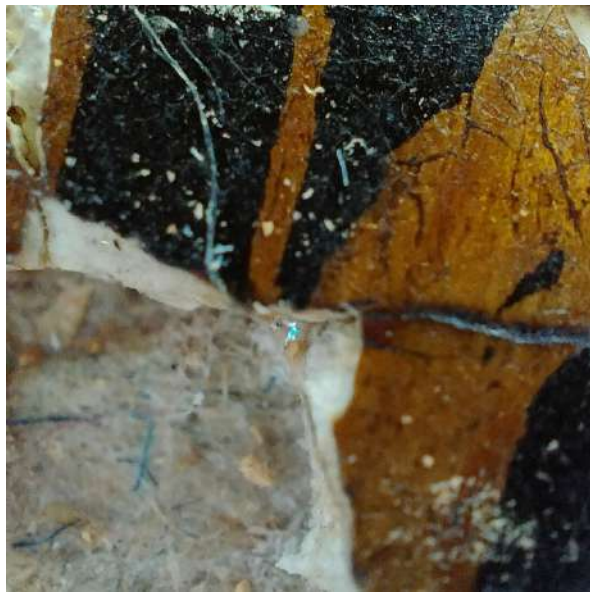
220. Наскрізні отвори у ґрунті разом із деревиною через дію жуків точильників.



221. Осипання левкасу в зонах уражених жуками-точильниками.



222. Тріщини, шпарини та кракелюри у левкасі.



223. Тріщини, шпарини та кракелюри у левкасі.



225. Деструкція левкасу, що зазнав опік.



225. Деструкція левкасу, що зазнав опік.



226. Вицвітання пігментів,
спричинене дією ультрафіолету.
«Богоматір Споручниця грішних»
XIX ст.



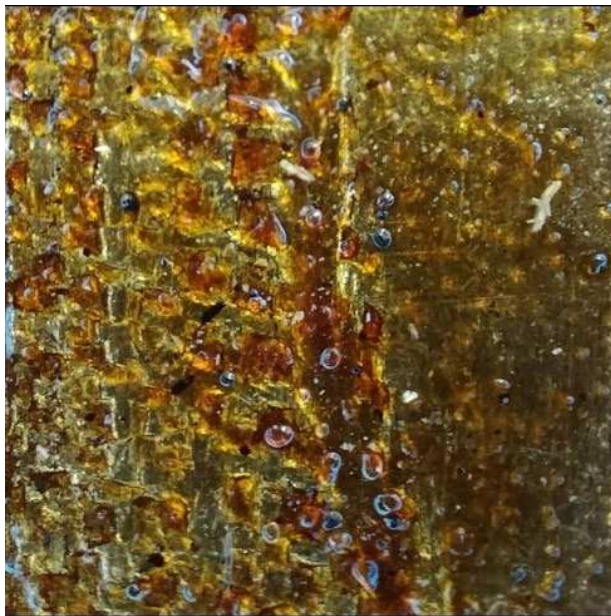
227. Відшарування фарбового шару
через вологість. «Святий Архангел
Михайл» XIX ст.



228. Осип фарбового шару через
неправильну технологію
виготовлення. «Богоматір
Казанська» XIX ст.



229. Осип фарбового шару через
неправильну технологію
виготовлення. «Господь Саваоф»
XIX ст.



230. Заливання поверхні фарбового шару лаком. Макрозйомка.



231. Заливання поверхні фарбового шару лаком. Мікроскопічне дослідження.



232. Використання воску для заливання тріщин або шпарин. Мікроскопічне дослідження.



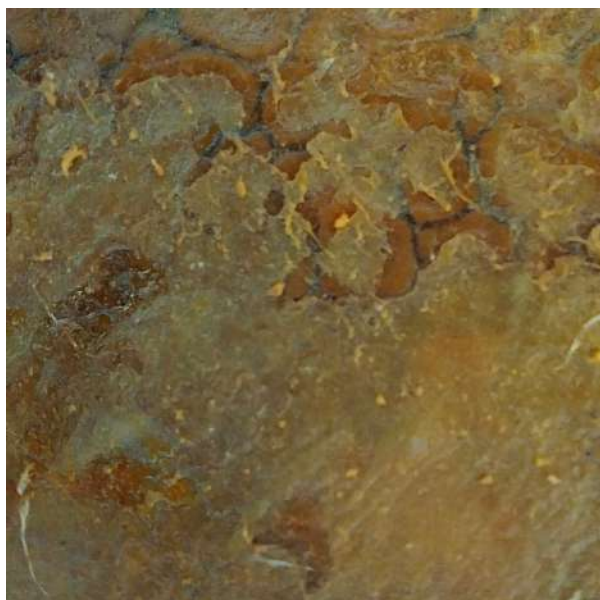
233. Використання воску для заливання тріщин або шпарин. Мікроскопічне дослідження.



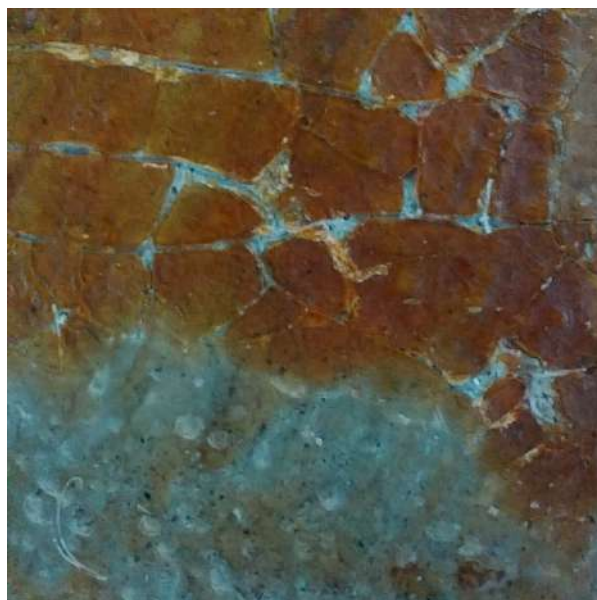
234. Покриття поверхні побутовим
лаком. «Богоматір з Немовлям»
XIX ст.



235. Покриття поверхні побутовим
лаком. «Господь Вседержитель».



236. Помутніла лакова плівка.



237. Деструктована лакова плівка.



238. Суцільний запис. «Свята Мучениця Варвара» XIX ст.



239. Суцільний запис. «Вибрані святі» (верхній шар), «Святий Миколай» (нижній шар) XIX ст.



240. Суцільний запис. «Святий Архистратиг Михайл» XIX ст.



241. Фрагмент запису. Мікроскопічні дослідження. «Свята Мучениця Варвара» XIX ст.



242. Загальний вигляд до реставрації.
«Свята Великомучениця Варвара»
XIX ст.



244. Дослідження в УФ-діапазоні.



243. Фрагменти твору до реставрації Забруднення та руйнування. «Свята
Великомучениця Варвара», XIX ст.



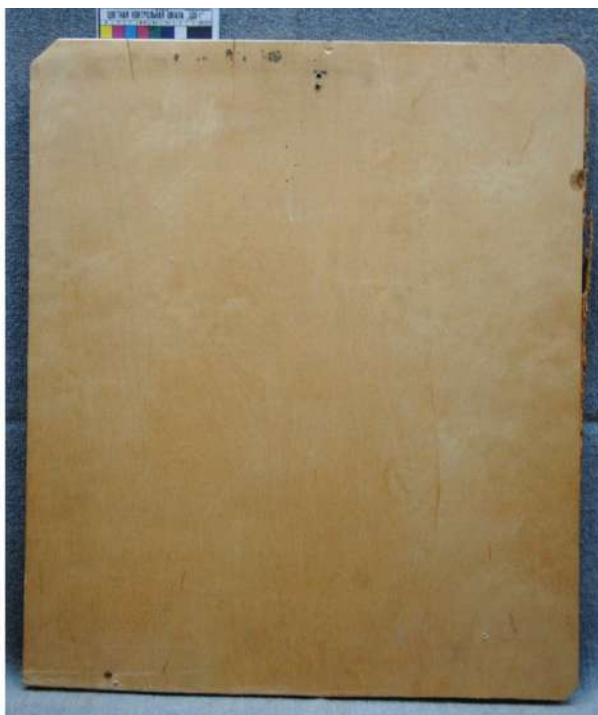
245. «Свята Великомучениця Варвара» Загальний вигляд після реставрації.



246. Загальний вигляд до реставрації
«Тихвінська Богородиця», ХІХ ст.



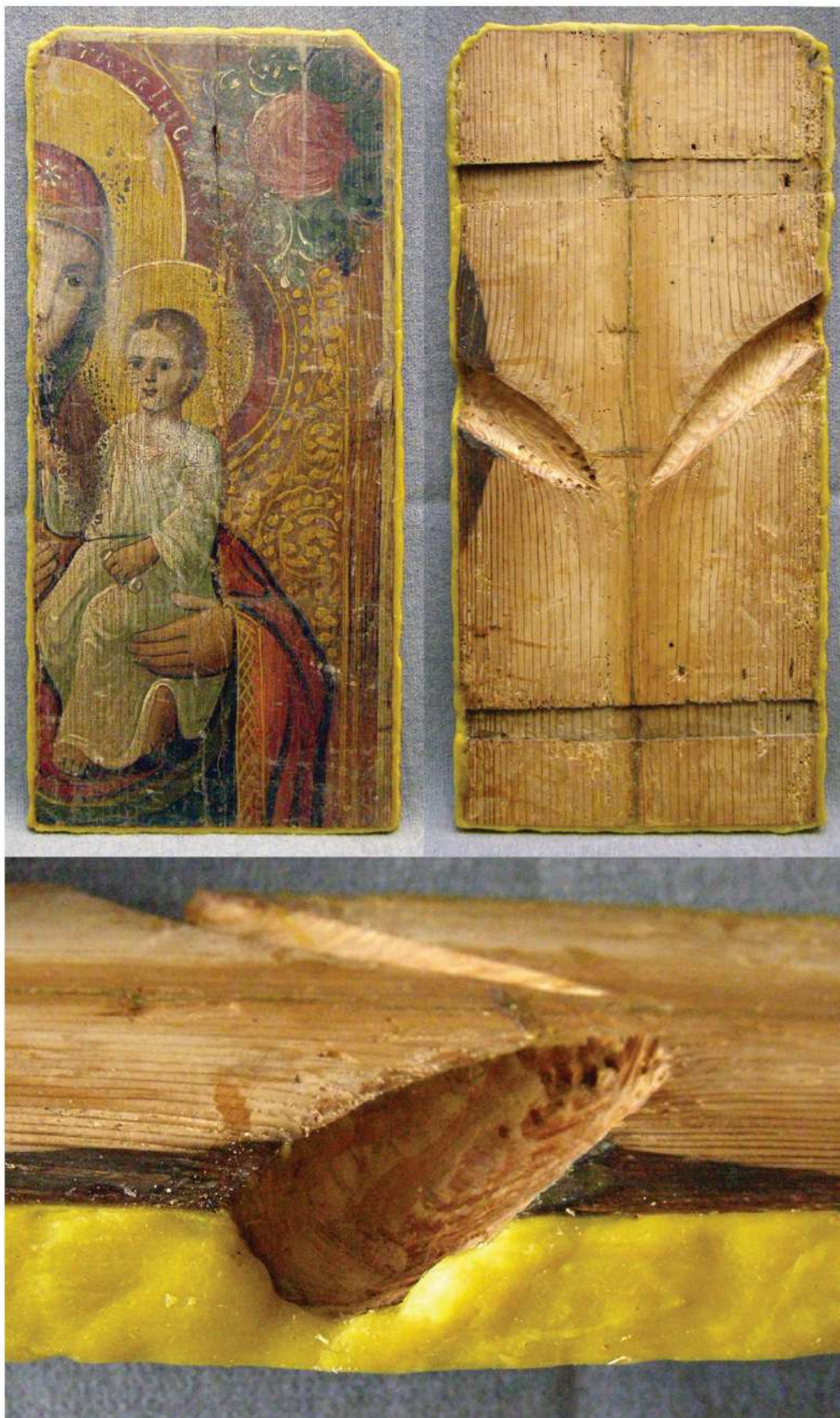
247. Фрагменти твору до
реставрації. Забруднення та
руйнування.



248. Загальний вид твору до
реставрації. Тильний бік.



249. Загальний вид твору до
реставрації. Тильний бік.



250. Нанесення воскових бортів.



251. Загальний вид твору після реставрації. Тильний бік.



252. «Богородиця Суражська»
Загальний вигляд до реставрації.
«Богородиця Суражська» ХІХ ст.



253. «Богородиця Суражська»
Загальний вигляд після зняття
профілактичних заклеюк



254. «Богородиця Суражська»
фрагмент. Зміцнення фарбового
шару та ґрунту шляхом
ін'єктування.



255. «Богородиця Суражська» в
процесі реставрації. Підведення
ґрунту.



256. «Богородиця Суражська» Загальний вигляд після реставрації.
«Богородиця Суражська» XIX ст.



257. «Богоматір з Немовлям»
Невідомий автор, друга пол. XVIII
ст.



258. «Богоматір з Немовлям»
Дослідження в УФ діапазоні довжин
хвиль.



259. «Богоматір з Немовлям» після
укріплення фарбового шару.



260. «Богоматір з Немовлям»
Підведення реставраційного ґрунту.



261. «Богоматір з Немовлям» Невідомий автор, друга пол. XVIII ст.



262. «Вибрані святі» поч. XX ст.



263. Рентгенограма ікони «Вибрані святі» поч. XX ст.