

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України



НАЦІОНАЛЬНИЙ
ЗАПОВІДНИК
«КИЇВО-ПЕЧЕРСЬКА
ЛАВРА»



АР України
асоціація реставраторів



МУЗЕЇ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

*у контексті збереження
культурної спадщини:
актуальні виклики сучасності*

Матеріали ІХ Міжнародної
науково-практичної конференції

ЗМІСТ

<i>Андріанова Олена, Біскулова Світлана</i> Технологічні дослідження живописних творів Олександра Мурашка	5
<i>Бахтіна Світлана</i> Ювілейна збірка “Праці пам’яткознавців”. До 10-річчя від дня видання	15
<i>Вакуленко Юрій</i> Виконання основних музейних функцій у Музеї “Київська картинна галерея” у період німецько-фашистської окупації Києва 1941–1943 рр.	21
<i>Варивода Аліна</i> Опліччя фелона “Деїсус з апостольским чином” середини XVIII ст.: до історії зруйнованої пам’ятки із колекції Національного заповідника “Києво-Печерська лавра”	27
<i>Горох Микола</i> Поновлення виставкової роботи у Чернігівському обласному історичному музеї ім. В. В. Тарновського в умовах російсько-української війни (лютий 2022 – лютий 2024 рр.)	35
<i>Забоцький Володимир</i> Проблеми мистецтвознавчої експертизи в Україні	47
<i>Забоцький Володимир</i> Співвідношення мистецтвознавчої експертизи та атрибуції творів мистецтва	52
<i>Зінченко Микола</i> Артменеджмент у сучасному суспільстві. Тенденції розвитку	57
<i>Капишук Олена</i> Вплив соціокультурного середовища на мистецькі трансформації Миколи Глушченка 1950-х – 1960-х рр.	65
<i>Карпов Віктор, Ємельянова Валентина</i> Використання програмного засобу Autodesk Revit у відтворенні історичного образу Успенського собору у Володимирі	70
<i>Коломієць Ольга, Носачова Олеся</i> Із досвіду збереження музейних предметів на паперовій основі на прикладі реставрації творів графіки, стародруків та архівних документів	78
<i>Коломієць Ольга, Шульц Ірина</i> Реставрація та атрибуція архівного документа 1922 р. із колекції Національного заповідника “Києво-Печерська лавра”	86
<i>Коритнянська Вікторія</i> Нові цікаві знахідки музейної ентомології	94

<i>Лопухіна Олена</i> Охрім Судомора: мистецька лінія модерну від стінопису Всіхсвятської церкви до книжкової графіки 1910-х рр.	100
<i>Лук'янець Катерина, Старовойт Світлана, Принь Марина</i> Листування Джеррі Бермана із колекції Національного музею Голодомору-геноциду: особливості корпусу листів	108
<i>Марампольська Валентина, Гага-Шереметьєва Світлана, Черняхівська Олена</i> Реставраційні та консерваційні роботи 2016–2021 рр. в інтер'єрі церкви Всіх святих над Економічною брамою Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"	116
<i>Марченко Ганна, Івакіна Інна, Распопіна Віра</i> Дослідження та уточнення атрибуції групи ікон на металі із сюжетами Страсного циклу із колекції Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"	123
<i>Онопрієнко Наталя</i> До питання творчого доробку київського золотаря XVIII ст. Олексія Іщенка	137
<i>Паламарюк Ірина</i> Збереження колекції Національного історико-культурного заповідника "Гетьманська столиця" в умовах воєнного стану 2022–2024 рр.	149
<i>Петрашина Поліна</i> Узагальнення досвіду Національного заповідника "Хортиця" в галузі реставрації та збереження культурної спадщини в умовах військової агресії	157
<i>Рижова Ольга</i> Історична і символічна традиції в образах св. рівноап. великого князя Володимира і св. рівноап. великого царя Константина із дияконських врат іконостаса церкви Всіх святих над Економічною брамою Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври	168
<i>Романова Катерина</i> Каски Майдану як історичні та мистецькі артефакти	172
<i>Сасенко Валерій</i> Музейні і приватні збірки старожитностей Київської, Волинської, Подільської губерній за списком В. Б. Антоновича	182
<i>Сенченко Наталія</i> Науково-організаційні засади формування цифрових колекцій документальної спадщини Києво-Печерської лаври	190
<i>Тараненко Сергій, Мисько Юлія, Махота Олена, Пефтіць Дмитро</i> Вежа Івана Кущника: археологічні дослідження та перспективи музеєфікації	199
<i>Тимченко Тетяна</i> Листи Миколи Касперовича у Науковому архіві Інституту археології НАН України	209

<i>Цитович Володимир</i> “Живописний почерк” у експертизі творів живопису	217
<i>Черняхівська Олена</i> У витоків організації справи наукової реставрації, консервації та експертизи у Національному заповіднику “Києво-Печерська лавра”: погляд крізь сторіччя	223
<i>Шаповал Андрій</i> Співпраця Василя Щавинського та Федора Ернста крізь призму епістолярних джерел	232
<i>Шиленко Юлія</i> Застосування колекційного підходу та цифрових засобів в експертизі художніх творів на прикладі графічних робіт Тараса Шевченка та Михайла Сажина: підготовчий етап	241
<i>Шуліка В'ячеслав, Радченко Ярослав</i> Переяславський іконописний осередок кінця XIX – початку XX ст.: технологічні та художні особливості	254
<i>Повідомлення</i>	
<i>Артюхін Олексій</i> Часові зміни іконографії зображень на княжих буллах династії Мономаховичів (на прикладі сфрагістичної колекції Музею Шереметьєвих)	264
<i>Кравець Андрій</i> Особливості оцінювання об'єктів культурної спадщини	277
<i>Mantvidas Mieliauskas, Rūtilė Pukienė, Deimantė Baubaitė</i> The first preserved archaeological building in the history of Lithuanian museology: the late 13 th -century wooden granary in Vilnius Castle	280
<i>Назар Володимир</i> Збереження музейних предметів у фондосховищі після реставрації	285
<i>Назар Володимир</i> Реставрація митри XVIII ст. із ризниці Успенського собору Києво-Печерської лаври	294
<i>Откович Тарас</i> Реставрація унікальних народних ікон кінця XVIII ст. із Чернівецького обласного художнього музею в Львівській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України	303
<i>Відомості про авторів</i>	309
<i>Список скорочень</i>	313

*В'ячеслав Шуліка,
Ярослав Радченко*

**ПЕРЕЯСЛАВСЬКИЙ ІКОНОПИСНИЙ ОСЕРЕДОК
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.:
ТЕХНОЛОГІЧНІ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Статтю присвячено малодослідженому іконописному осередку центральної України кінця ХІХ – початку ХХ ст. в м. Переяслав Київської обл. Дослідження переяславських ікон, що відбулися протягом 2023 р. у Харкові та під час поїздки авторів у м. Переяслав, дали їм змогу визначити технологічні та художні особливості ікон, а також конструктивні особливості та типологію іконних кіотів, що виробляли майстри Переяслава. Виявлений та досліджений матеріал дає змогу стверджувати, що в Переяславі існував потужний іконописний центр, із майстрами високого професійного рівня. Переяславські майстри виконували весь цикл виробництва, від столярних конструкцій та позолоти до виконання високомистецьких іконописних творів.

Ключові слова: ікона, технологія, олійний живопис, Переяслав, іконописний осередок, позолота, кіот.

*Viacheslav Shulika,
Yaroslav Radchenko*

The Pereiaslav iconography centre of the late 19th – early 20th centuries. Its technological and artistic peculiarities

The research focuses on the little-studied icon painting center in Central Ukraine of the late 19th – early 20th centuries, located in the city of Pereiaslav of the Kyivan region. The research on Pereiaslav icons, conducted throughout 2023 in the city of Kharkiv and during a trip to Pereiaslav, enabled the authors to identify the technological and artistic features of the icons, as well as the structural characteristics and typology of kiots produced by the artisans of Pereiaslav. The discovered and researched material allows us to claim that Pereiaslav was an important icon-painting centre with highly skilled craftsmen. The Pereiaslav masters carried out the entire production cycle, from carpentry and gilding to the creation of highly artistic iconographic works.

Key words: icon, technology, oil painting, Pereiaslav, icon painting center, gilding, kiot.

У 2023 р. із метою проведення консерваційно-реставраційних робіт на кафедрі реставрації та експертизи творів мистецтва Хар

ківської державної академії дизайну і мистецтв з приватної колекції було передано три ікони в кіотах, які за стилю, технічними та технологічними характеристиками були майже ідентичні. Це ікона Божої Матері, що створено за мотивами розпису В. Васнецова в апсиді Київського Володимирського собору (т.з. “Благодатне Небо”) (іл. 1.), ікона “Св. вмц. Варвара” (іл. 2) та ікона “Жони



Іл. 1. Невідомий автор. “Богородиця Благодатне Небо”. Кінець XIX – початок XX ст. Дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 2. Невідомий автор. “Св. вмц. Варвара” (до реставрації). Кінець XIX – початок XX ст., 118×70 см, дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка

Мироносиці біля гробу” (іл. 3). Всі твори мають прямокутну форму, виконані в естетиці неовізантійського стилю, написані на золотому рельєфному тлі олійними фарбами, мають поліхромні поля, які орнаментовані холодними емалями. Орнаментация полів являє собою рівносторонні хрести, листя аканта, плетені елементи, та стилізовані бутони квітів, має чорне “тло”, на якому мають ефектний вигляд золоті, блакитні, білі та рожеві деталі орнаментів. Ікона св. Варвари має дерев’яний позолочений оклад, що закриває постать святої, німб та позем.



Іл. 3. Невідомий автор.
 “Свв. Жони Мироносиці”
 (фрагмент до реставрації).
 Кінець XIX – початок XX ст.,
 89×68 см, дошка, олія, золото.
 Приватна колекція, м. Харків.
 Фото Я. О. Радченка

Тобольськ тощо). Ікони, що надійшли на реставрацію, за іконографією мають зв'язок саме із Київщиною (образ Богородиці та св. Варвари).

Провенанс ікон, що були передані на реставрацію, достеменно не був відомий, єдине, що вдалося з'ясувати, що вони були придбані неподалік Переяслава. Оскільки дані про переяславське походження ікон не були беззаперечні, в процесі дослідження було вирішено звернути увагу й на Києво-Лаврські іконописні майстерні та на ймовірний іконописний осередок у Переяславі, відомостей про який майже немає.

Аналіз літератури не виявив ґрунтовних досліджень про діяльність Переяславського іконописного осередку. В публікаціях переважно згадані розрізнені факти про іконописну майстерню Вознесенського монастиря в Переяславі та про окремі переяславські майстерні іконописців та позолотників, які співпрацювали з монастирською майстернею наприкінці XIX – початку XX ст. [1,

Слід зауважити, що ікони неовізантійського стилю із орнаментованими полями, отримали значне поширення на межі XIX–XX ст., виконувалися в різних містах колишньої російської імперії, але відізнялися орнаментальною декоративністю тла та полів, іконографічними джерелами, кольоровою побудовою тощо. В Україні найбільш відомим іконописним осередком, де виготовляли ікони такого типу була Києво-Печерська лавра, тому часто ікони високого технологічного та художнього рівня з орнаментованими полями атрибутують на користь саме Лаврських майстерень, іноді іконописних центрів, які зараз розташовані на теренах сучасної російської федерації (Курськ, Тобольськ тощо).

379]. Є відомості, що деякі майстри Переяслава навчалися в іконописній школі Києво-Печерської лаври та після навчання повернулися додому і створили власні іконописні майстерні [2, 267]. Одним із таких майстрів був Василь Корнійович Руденко, який знався на іконописі та на позолотних роботах [3], брав участь у позолотних роботах в Володимирському соборі (Київ) [3, 476]. Тобто зв'язок переяславських майстрів із Києвом був беззаперечний.

На жаль і публікації з історії іконописної школи Києво-Печерської лаври не дають загального уявлення про типові ознаки її іконописної продукції. Найбільш ґрунтовне дослідження В. Шиденка [5] подає важливі факти з історії Лаврської іконописної школи, характеризує історичних персоналій та їх внесок у розбудову школи, але не дає уявлення про вигляд лаврських ікон.

Стаття старшого наукового співробітника Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника О. Лопухіної [4] подає основні історичні етапи функціонування Лаврської іконописної школи та майстерні. Важливим є зауваження, що виховання іконописців відбувалося на засадах академічного живопису, але із цієї публікації неможливо зробити висновок про атрибутивні ознаки лаврських ікон, хоча дещо прояснюють оприлюднені у статті фотографії. Для того, щоб диференціювати ікони Переяславського осередку і ікони з Лаврської іконописної майстерні або школи, було вирішено порівняти їх художньо-стилістичні характеристики. У результаті співпраці з О. Лопухіною, була можливість ознайомитися з фотографіями ікон “Св. Феодосій Печерський” та “Св. Антоній Печерський”, які були атрибутовані як твори саме Лаврської майстерні, та з іконами, які були оприлюднені в статті дослідниці [4]. Порівняння лаврських ікон та ікон з Переяслава дало змогу встановити, що лаврські ікони за стилістикою та часом створення співпадають із переяславськими, проте значно відрізняються своїм художнім рішенням. Живопис лаврських ікон виконано в більш реалістичній манері, але їх колорит значно стриманіший. Орнаментальна декорація лаврських ікон не співпадає з декорацією переяславських ікон. Це стосується як рельєфу на позолоченому тлі, так і поліхромії полів (немає ме-

дальйонів з рівносторонніми хрестами, інший рисунок гравіювання німбів, оформлення дрібниць із написом). До того ж, на відміну від переяславських ікон, лаврські ікони зберігаються без кіотів та рам (тобто створювались окремо від кіотів, кіот не є єдиним цілим із іконою). Порівняння ікон двох осередків переконало авторів статті, що в Переяславі дійсно був окремий іконописний осередок, який, хоча й мав тяжіння до Києва, але демонстрував власні художні напрацювання.

Для з'ясування обставин роботи Переяславського іконописного осередку та для виявлення подібних за технікою та художньо-стилістичним рішенням ікон, було здійснено поїздку до Переяслава з обстеженням храмів міста та навколишніх сіл, низки приватних збірок іконопису та роботою в фондах Національного історико-етнографічного заповідника "Переяслав" (далі – НІЕЗ "Переяслав"). В результаті поїздки було виявлено 15 ікон та 30



Іл. 4. Невідомий автор.
"Трійця Новозавітна".
Кінець XIX – початок XX ст.,
62×42 см, дошка, олія, золото.
Національний історико-
етнографічний заповідник
"Переяслав", м. Переяслав,
Київська обл. [3]

кіотів, які за стилістичними та технологічними ознаками були подібні до ікон, що досліджувалися у Харкові. Також було з'ясовано, що ікони цього типу чітко локалізуються в Переяславі та навколо міста. Під час польових досліджень була зроблена фотофіксація ікон та кіотів, проведені дослідження в УФ та ІЧ діапазоні. Було встановлено факт збігу техніко-технологічних характеристик ікон, визначено еталонні зразки.

Цікавий матеріал було виявлено у групі ікон, що атрибутовано науковими співробітниками заповідника як твори переяславського майстра В. Руденка [3]. Це ікони "Трійця Новозавітна" (62×42 см) (іл. 4), "Св. Микола Чудотворець" (28,5×23 см), ікона Божої Матері

“Казанська” (28,5×23 см). Перелічені твори можна умовно вважати за еталонні зразки, хоча відсутність авторських сигнатур не дає стовідсоткової впевненості.

Також подібні за технічними характеристиками виявилися ікони з Троїцької та Успенської церков м. Переяслав. В Троїцькому храмі: “Спас Вседержитель” (80×60 см), “Трійця Новозавітна” (іл. 5), ікона Богородиці “Скоропослушниця” (79×64 см (іл. 6); в Успенському соборі: “Христос Цар над царями” (80×60 см



Іл. 5. Невідомий автор.
“Трійця Новозавітна”.
Кінець ХІХ – початок ХХ ст.,
97×72 см, дошка, олія,
золото. Свято-Троїцький
храм, м. Переяслав, Київська
обл. Фото Я. О. Радченка

Іл. 6. Невідомий автор.
Ікона Богородиці
“Скоропослушниця”. Кінець
ХІХ – початок ХХ ст.,
79×64 см, дошка, олія, золото.
Свято-Троїцький храм,
м. Переяслав, Київська обл.
Фото Я. О. Радченка

(іл. 7), “Спас Нерукотворний”; ікона із зображенням св. Олександра Невського та невідомого святого та ікона Божої Матері “стойно є”.

Також ікону, дотичну до цієї групи було виявлено у храмі Іоанна Богослова с. Гайшин Переяславського р-ну. Це образ “Іоанн Богослов”.

У приватній колекції було досліджено ікони: “Св. Варвара” (іл. 2); “Св. Жони Мироносиці” (іл. 3); “Св. Єфрем Переяславський”



Іл. 7. Невідомий автор.
 “Христос Цар над царями”.
 Кінець XIX – початок XX ст.,
 80×60 см, дошка, олія, золото.
 Свято-Успенський собор,
 м. Переяслав, Київська обл.
 Фото Я. О. Радченка



Іл. 8. Невідомий автор.
 “Свв. Жони Мироносиці”
 (фрагмент до реставрації).
 Кінець XIX – початок XX ст.,
 89×68 см, дошка, олія, золото.
 Приватна колекція, м. Харків.
 Фото Я. О. Радченка

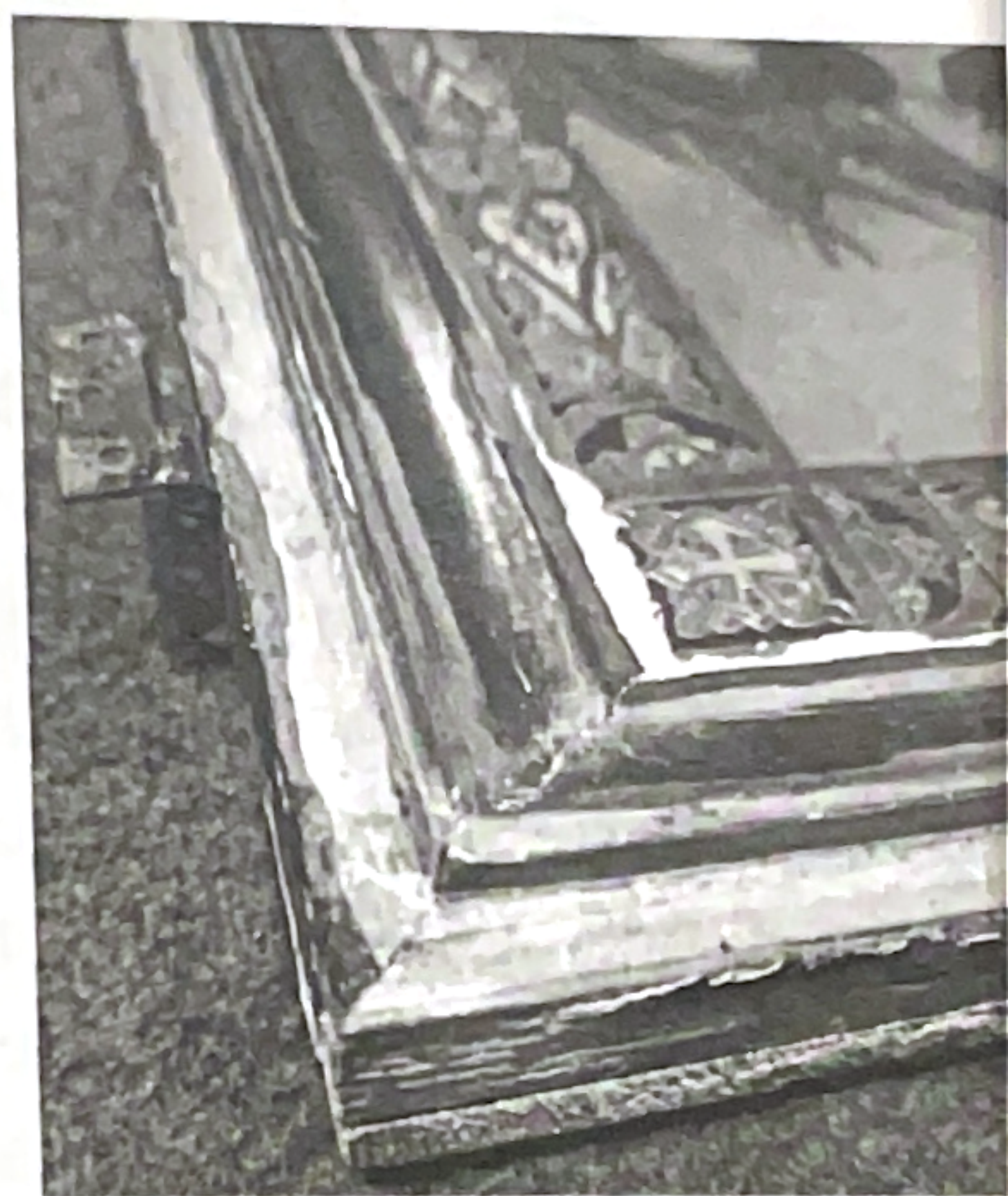
Деякі ікони за стилістичними ознаками, манерою виконання, декором мають особливу схожість, що дає підстави вважати, що їх виконано в одній майстерні і, ймовірно, одним майстром. Так ікона “Трійця Новозавітна” (іл. 4) з НІЕЗ “Переяслав” має значну схожість із іконою “Трійця Новозавітна” (іл. 5) із Троїцького храму.

У результаті дослідження всієї групи ікон було встановлено загальні характеристики школи, а саме: реалістичний олійний живопис; золоте чеканне тло; золото, нанесене на полімент; використовували варіативний за рисунком чеканний орнамент під золочення, але подібний за методом нанесення (чеканка, гравірування). Німби, виконані із характерною графікою різьблення левкасу та використанням колоподібних крапель прозорої емалі з комбінацією жовтого та червоного кольорів (іл. 8). В орнаментальній декоративній поліхромії ікон використовували як прозору, так і непрозору емаль, де завжди є емаль чорного кольору, завдання якої було створити контраст із позолотою; на фарбовому шарі усіх ікон наявна щільна лакова плівка жовтого кольору.

Особливо цікавим стало виявлення п'яти ікон з ідентичним орнаментом на золотому тлі (у Троїцькій та Успенській церквах Переяслава, у приватній колекції (іл. 2, 3, 7)).

Під час дослідження ікон в ІЧ випромінюванні, на більшості ікон було знайдено підготовчий рисунок, який за манерою нанесення нагадує переведення з прорису (картону). Це чіткі переривисті лінії, які нанесено графітним олівцем. Використання прорисів підтверджує й стаття співробітників НІЕЗ “Переяслав”: “на залевкашену поверхню наносився малюнок майбутньої ікони по трафарету, який доводилося діставати в Києво-Печерській майстерні іконопису” [2, 266] (трафаретом названо, ймовірно, прорис).

Також особливістю продукції Переяславської іконописної майстерні є кіоти. Дошки для ікон, рами та кіоти виробляли переяславські майстри із соснової деревини. Дерев'яний профіль для створення кіотів та рам виготовляли методом фрезуванням єдиного масиву деревини так, що стінки та рама кіоту були одним цілим (іл. 9). Унаслідок такої технології було зменшено товщину стінок кіота. Так майстри домоглися зменшення ваги кіота, не лише не втративши міцність конструкції, але й навпаки посиливши її. Свідченням цього є виявлені в храмах Переяслава великої кількості добре збережених кіотів цього типу без деформацій та розтріскувань деревини. Однак у деяких кіотах багетний профіль було з'єднано з основою ікони за допомогою клею та цвяхів. В результаті такого монтування твір (ікона і кіот) ставав нерозбірним (іл. 1). Такий тип монтування мав негативні наслідки. Природний руйнівний процес деревини створював руйнацію основи. Особливо активна руйнація відбувалась, коли ікона мала значні розміри. На наглухо з'



Іл. 9. Невідомий автор.
“Свв. Жони Мироносиці”
(бічна сторона кіота до реставрації). Кінець ХІХ – початок ХХ ст., 89×68 см.
дошка, олія, золото.
Приватна колекція, м. Харків.
Фото Я. О. Радченка



Іл. 10. Невідомий автор.
 “Свв. Жони Мироносиці”
 (зворотня сторона). Кінець XIX –
 початок XX ст., 89×68 см, дошка,
 олія, золото. Приватна колекція,
 м. Харків. Фото Я. О. Радченка

нану конструкцію іконної дошки та кіота, після закінчення столярних робіт, наносився левкас, який закривав дерев'яну основу та раму разом із цвяхами. Із часом, через приховані капелюшки цвяхів, утворювалися колоподібні відшарування ґрунту на позолочених рамах.

Бічні та лицеві поверхні кіотів вкривали клеє-крейдовим ґрунтом та фарбували чер-

воно-коричневою олійною фарбою, іноді з імітуванням текстури деревини. На лицевій стороні рами зі склом є облямівка, що імітує позолоту. Облямівка створювалася за допомогою сусального срібла, яке вкривалося жовтим лаком. Таке оздоблення рами властиве більшості ікон Переяславської майстерні (іл. 2, 7). У кіотах використані однакові елементи фурнітури фабричного виготовлення, такі як кільця, гачки, петлі, шурупи.

У позолоті рам та окладів переяславські майстри поєднували матове та глянцеве золото. Зазвичай випуклі елементи форми вкривали глянцевим полірованим золотом, а ті елементи, що було заглиблено – матовим. Ця технологія створювала оптичний ефект, робила рельєф форми більш виразним (іл. 2, 6).

Слід зауважити, що в храмах м. Переяслав та Переяславського району зберігається значна кількість кіотів переяславського типу з іконами без позолоченого тла та поліхромних полів. Ікони, що в них зберігаються, мають різну стилістику, походження та час створення. Це свідчить про те, що переяславські майстри обрамляли ікони не тільки власного іконописного осередку. Висока якість та конструктивна складність творів переяславських майстрів вказує на потужну матеріальну базу майстерні, високий фаховий рівень майстрів різного профілю та тривалий час наявності виробництва. Виявлені та досліджені пам'ятки свідчать, що на Переяславщині наприкінці XIX – початку XX ст. була розвинена

іконописна культура, а Переяславська майстерня виконувала великий спектр робіт. Переяславський осередок здійснював столярні, різьбярські, золотарні, чеканні, іконописні роботи. Характер творів вказує на масовість виробництва та сформовану однотипну технологію.

Джерела та література

1. Набок Л. М. Малярня Вознесенського монастиря та переяславські іконописці. *Могилянські читання 2005 року. Зб. наук. пр. Монастирські комплекси в контексті християнської культури* / Відп. ред. В. М. Колпакова. Київ : Фенікс, 2006. С. 375–380.
2. Остронос Г. Переяславська іконописна майстерня II половини ХХ ст. *Переяславська земля і духовний світ людини. Збірник наукових праць* / Під ред. І. П. Стогнія. Київ : Переяслав-Хмельницький, 1998. С. 266–268.
3. Ткаченко Н. В., Прокопенко К. М. Переяславський іконописець Василь Корнійович Руденко та його роботи у фондovій колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”. *Наукові записки НІЕЗ “Переяслав”*. Вип. 12 (14). 2017. С. 474–480.
4. Лопухіна О. В. Діяльність та художній напрям лаврської іконописної майстерні в ХІХ – поч. ХХ сторіччя. *Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії і культури: Зб. наукових праць*. Київ : 1999. Вип. 2. С. 11–17.
5. Шиденко В. А. Живописная школа Киево-Печерской лавры. В. А. Шиденко. *Избранные работы по истории Киево-Печерской лавры*. Київ : НКПІКЗ, Фенікс. 2008. С. 5–138.