

**Міністерство культури та стратегічних комунікацій України**

**Харківська державна академія дизайну і мистецтв**

**Факультет Образотворче мистецтво**

**Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва**

**Пояснювальна записка**

**до кваліфікаційної роботи**

**магістр**

(освітньо-кваліфікаційний рівень)

**на тему:**

**Реконструкція ікони «Воскресіння Христове з дванадесятьма святыми» дошка, темпера, друга половина XVIII століття**

Виконала магістрантка II рівня вищої освіти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

**Кунак Євгенія Сергіївна**

Науковий керівник: доцент,

кандидат мистецтвознавства

**Шуліка В.В.**

Рецензент: Художник-реставратор

Харківського художнього музею,

доктор філософії **Соколова-Беседіна Д.К**

**Харків 2025**

# ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ 1. Аналіз літературних джерел</b> .....	8
1.1 Літературні джерела, присвячені реконструкції живопису.....	8
1.2 Літературні джерела, присвячені іконографії ікони « Воскресіння Христове з дванадесятьми святами» .....	10
1.3 Методи дослідження та джерельна база.....	13
<b>Висновки до 1 розділу</b> .....	15
<b>РОЗДІЛ 2. Дослідження методик реконструкції</b> .....	16
2.1 Систематизація наявних методик реконструкції ікон даного типу.....	16
2.2 Матеріали та послідовність реконструкційних етапів .....	18
2.3 Історична довідка про ікону «Воскресіння Христове з дванадесятьми святами» .....	20
2.4 Опис ікони «Воскресіння Христове з дванадесятьми святами» .....	20
2.5 Аналіз іконографії.....	21
<b>Висновки до 2 розділу</b> .....	41
<b>РОЗДІЛ 3. Апробація реконструкції ікони «Воскресіння Христове з дванадесятьми святами» .....</b>	<b>44</b>
3.1 Комплексні техніко-технологічні дослідження ікони « Воскресіння Христове з дванадесятьми святами» .....	44
3.1.1 Візуальні дослідження.....	44
3.1.1.1 Основа.....	44
3.1.1.2 Левкас.....	44
3.1.1.3 Фарбовий шар.....	44
3.1.1.4 Кракелюр.....	45
3.1.1.5 Забруднення поверхні .....	45
3.1.1.6 Покривний шар .....	45

3.1.1.7 Сліди попередньої реставрації.....	45
3.1.2 Фотографічні дослідження.....	45
3.1.3 Мікроскопічні дослідження .....	46
3.1.4 Дослідження в ультрафіолетовій області спектру.....	47
3.1.5 Дослідження в інфрачервоному діапазоні довжини хвиль.....	48
3.1.6 Мікрохімічні дослідження.....	48
3.2 Реставрація ікони « Воскресіння Христове з дванадесятьми святами» .....	51
3.2.1 Стан твору при надходженні на реставрацію.....	51
3.2.2 План реставраційних заходів.....	51
3.3 Опис ходу реставраційних заходів.....	52
3.3.1 Очищення від пилових забруднень.....	52
3.3.2 Потоншення лакової плівки.....	52
3.3.3 Шліфування реставраційного ґрунта.....	53
3.3.4 Покриття роботи ізоляційним шаром лаку .....	53
3.3.5 Виконання прорису на папері.....	54
3.3.6 Виконання графічної реконструкції ікони на папері.....	54
3.3.7 Тонування втрат в техніці «нейтральна точка» .....	55
3.3.8 Покриття роботи захисним шаром лаку .....	56
<b>Висновки до 3 розділу.....</b>	<b>56</b>
<b>Висновки .....</b>	<b>59</b>
<b>Література .....</b>	<b>62</b>
<b>Додатки .....</b>	<b>66</b>
<b>Додаток 1. Календарний план.....</b>	<b>66</b>
<b>Додаток 2. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури.....</b>	<b>68</b>
<b>Додаток 3. Список ілюстрацій .....</b>	<b>77</b>

<b>Додаток 4. Ілюстрації .....</b>	<b>80</b>
------------------------------------	-----------

## **Вступ**

**Актуальність** теми реставрації ікон у сучасному культурному просторі України обумовлена необхідністю збереження та відродження національної мистецької спадщини. Ікона, як унікальний феномен духовної та матеріальної культури, відображає світогляд, естетичні ідеали та релігійні традиції свого часу. На жаль, значна частина іконописної спадщини зазнала суттєвих пошкоджень або була втрачена внаслідок історичних подій, недбалого зберігання, природного старіння матеріалів і воєнних руйнувань.

Особливо гостро проблема збереження ікон постала після початку повномасштабної війни: численні храми, музеї та приватні колекції опинилися під загрозою прямого знищення через обстріли та окупацію. У багатьох регіонах довелося терміново проводити евакуацію пам'яток - відправляти ікони до спеціальних сховищ, тимчасових реставраційних центрів або вивозити їх за межі прифронтових територій. Частина святинь була пошкоджена вибуховими хвилями, займаннями чи затопленням, що значно ускладнило подальшу реставраційну роботу.

Саме тому реставрація таких пам'яток набуває особливої ваги: вона спрямована не лише на відновлення художньої цілісності творів, а й на збереження автентичного історичного шару, який є невід'ємною частиною культурної пам'яті українського народу.

**Об'єкт дослідження:** ікона “Воскресіння Христове з дванадцятьма святами”

**Предмет дослідження:** методи реконструкції та репрезентації фарбового шару ікони.

**Мета:** виявити взаємозв'язок кількості руйнувань та методу реконструкції пам'яток темперного живопису.

**Завдання:**

- зібрати та проаналізувати літературу з методології реставрації конструкції творів мистецтва.
- дослідити типи руйнувань пам'яток темперного живопису.
- дослідити художні матеріали, які використовуються під час реконструкції темперного живопису.
- виконати апробацію методів реконструкції темперної ікони.
- провести реконструкцію ікони “Воскресіння з дванадцятьма святыми”

**Наукова новизна:** Вперше були систематизовані та упорядковані дані щодо іконографічних і стилістичних особливостей ікон відповідного типу. Вперше уточнено коло аналогів ікон даного типу та визначено їх спільні й відмінні риси. З'ясовано характерні технологічні та художні особливості творів мистецтва даного осередку. Вперше на основі практичного реставраційного досвіду обґрунтовано та апробовано методики реконструкції пошкоджень творів мистецтва зазначеного осередку.

**Теоретична цінність:** Результати дослідження можуть бути використані у навчальному процесі - під час викладання реставраційних дисциплін, підготовки лекцій і музейних екскурсій. Робота поглиблює розуміння принципів наукової реконструкції та меж між збереженням і оновленням твору.

**Практична цінність:** Отримані результати дослідження можуть бути використані в музейній, та реставраційній практиці, а також застосовуватися в наукових публікаціях, експертній діяльності та митниці.

**Методи дослідження:** Методологічною основою є комплексний підхід. Зокрема використано методи порівняльного, типологічного, візуального, образно-стилістичного, іконографічного аналізу; не руйнуючі методи приладового дослідження: в ультрафіолетовому, інфрачервоному, рентгенівському опроміненні, мікроскопічні, біологічні, мікрохімічні дослідження, візуальні, оптичні, фотографічні. мікрохімічні, що вимагають відбір проб.

**Структура роботи:** Робота складається з вступу, трьох розділів, що включають 34 підрозділів та висновки до них, загальні висновки, та список використаної літератури (27 позицій). Додатки включають календарний план, паспорт реставрації пам'ятки історії та культури, список ілюстрацій і альбом ілюстрацій (80 ілюстрацій). Загальний обсяг роботи становить 108 сторінок, основний – 65 сторінок.

# Розділ 1

## АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ

### 1.1 Літературні джерела присвячені реконструкції живопису

Питання реконструкції та реставрації темперного живопису займають важливе місце у сучасній українській реставрації. Відновлення втраченої структури фарбового шару, аналіз технології виконання та добір матеріалів для реставраційних робіт потребують ґрунтовного теоретичного підґрунтя.

Одним із основних джерел у цьому напрямі є праця *М. Ф. Титова* “*Техніка і технологія темперного жовткового іконопису*” (Київ, 2005). [1:12-78 ] У ній систематизовано технологічні аспекти темперного живопису - від складу пігментів і ґрунтів до методів нанесення та закріплення фарбового шару. Це видання є фундаментальним для розуміння принципів реставрації творів, виконаних темперною технікою.

В статті *Н. Козак* «*Реконструкція втрат живописного шару волинських ікон XVIII ст.*» (*Волинська ікона, вип. 15, 2010*) [2:187-191] розглянуто застосування тонування за методом “нейтральної точки” та оптичного поєднання кольору для збереження автентичної поверхні. У роботі *І. Мельничук* «*Технологічні аспекти реставрації ікон XVIII ст. З фондів Волинського музею*» (*Волинська ікона, вип. 17, 2012*) [3:203-210] подано опис методики зміцнення левкасу та дублювання темперного шару на нову основу з використанням риб’ячого клею та емульсійних консолідантів.

Теоретичну базу методів реконструкції формують праці *М. А. Ільїної* («*Технологія і реставрація станкового живопису*», Київ, 2016) [4: 11-54 ] та *В. В. Пшеничного* («*Реставрація іконопису*», Львів, 2018), [5: 23-37] у яких систематизовано принципи відновлення колористичної цілісності живопису та обґрунтовано допустимість часткової реконструкції втрат у межах стилістичної єдності твору. Автори підкреслюють необхідність поєднання традиційних матеріалів (темперних фарб на яєчній емульсії, левкасу на тваринному клеї) із сучасними стабілізуючими засобами.

Цінним джерелом наукової інформації стала *дисертація Хребтенко М. С. «Іконопис Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст.: особливості техніки, технології та реставрації» (Київ, 2021).[6:22-41]* У даному дослідженні автор ґрунтовно проаналізувала технологічні особливості українського іконопису означеного періоду, зокрема склад левкасу, види пігментів, сполучних речовин, методи накладання фарбових шарів та способи золочення. Значна увага приділена також матеріалам дерев'яної основи, паволоки й характеру підготовчих шарів, що має безпосереднє значення для реконструкції темперної ікони. Окремий розділ роботи М. Хребтенко присвячено проблемам реставрації пам'яток станкового живопису, де розглянуто етапи консерваційних заходів, методи зміцнення фарбового шару та підходи до реконструкції втрачених елементів з урахуванням історико-технологічного аналізу.

Одним із найважливіших практичних джерел для дослідження реконструкції живописного шару є *навчально-методичний посібник Галини Гарасим «Реставрація дерев'яної основи та живописного шару ікон XV–XVIII ст.» (Львів: ЛНАМ, 2012). [7:11-67]* Важливим аспектом є розділ, присвячений оптичній реконструкції фарбового шару. Автор показує, як правильно відновити цілісність живописної поверхні – тонуванням, лесуванням або ретушшю, - зберігаючи при цьому первинну фактуру та прозорість барв. Вона наголошує, що мета реставратора - не «оновлення» ікони, а відновлення її оптичної єдності та структурної стабільності. Посібник також містить практичні рекомендації щодо відновлення лакового покриття, нейтралізації старих оліф, вибору матеріалів, сумісних із історичними фарбами. Автор підкреслює необхідність мінімального втручання у первісний живопис і збереження його автентичної поверхні. Для реконструкції ікони «Воскресіння Христове з дванадцятьма святами» ця праця має особливу цінність, адже подає чіткі технічні орієнтири для відтворення структури живописного шару: від укріплення левкасу до нанесення прозорих лессировок. Використання методів, описаних автором, дозволяє максимально наблизити

реконструкцію до первісного вигляду твору, не порушуючи його історичну достовірність.

Таким чином, аналіз літератури засвідчує, що проблема реконструкції темперного живопису розглядається у двох напрямках: технологічному (закріплення, дублювання, очищення, створення захисних покриттів) та естетичному (тонування, оптичне відновлення зображення). Саме поєднання цих аспектів визначає сучасний підхід до реставрації темперних ікон.

## **1.2. Літературні джерела, присвячені іконографії ікони “Воскресіння Христове з дванадесятьма святыми”**

Ікона «Воскресіння Христове з дванадесятьма святыми» має глибоку богословську і художню традицію, що сформувалася у візантійському мистецтві.

*Стаття “Знаки і символи українських неканонічних ікон христологічного типу XVIII–XIX ст.” (Віталій Козінчук 2020р.) [8:163-165]* розкриває особливості семантики іконографічних елементів, жестів та колористичних рішень, характерних для сцен Воскресіння. Ці знання необхідні для коректного відновлення композиції та змістових акцентів у процесі реставрації.

Книга *Овсійчук В «Оповідь про ікону» (2000р.) [9:3-377]* є важливим джерелом для реконструкції ікони, оскільки вона подає богословсько-іконографічний аналіз різних типів зображення ікон дванадесятих свят; розкриває зв'язок центральної сцени з дванадцятьма святыми у структурі церковного року; пояснює символіку образів, кольору та простору, що формують богословський зміст композиції; праця сприяє відновленню канонічної форми і духовної цілісності ікони.

*Дисертація «Пам'ятки на сюжет “Різдва Христового” в українському малярстві XV–XVIII ст.» [10: 5-11] (файл на сайті Львівської національної академії мистецтв)* - комплексне дослідження українських пам'яток, присвячених сюжету Різдва Христового. Автор аналізує композиційні схеми, колористику, типи зображень персонажів і просторову побудову сцен у контексті розвитку українського релігійного живопису XV–XVIII ст.

Юлія Попенюк. *«Іконографія сюжету Різдва Христового з поклонінням пастухів в українському живописі другої половини XVII–XVIII ст.»* [11] - стаття, у якій дослідниця розглядає окремий іконографічний варіант сюжету Різдва - сцену поклоніння пастухів. Простежується еволюція композиції, регіональні особливості та символічне значення образів.

*Дисертаційна праця «Український іконостас XVII–XVIII ст.: семантика пластичного образу»* [12: 201-210] - наукове дослідження структури та символіки українських іконостасів. Особливу увагу приділено святковому ряду, у якому сюжет «Хрещення Господнього» розглядається як невід'ємний елемент богословського циклу. Праця містить коментарі до канонічного розміщення сцен і принципів побудови композицій.

*Енциклопедія сучасної України - стаття «Вхід Господній в Єрусалим»* [13] - оглядовий матеріал, що подає опис традиційної іконографії свята, основних композиційних мотивів і найвідоміших іконописних прикладів в історії українського мистецтва.

*Стаття на порталі RISU «Іконографія Стрітення Господнього»* [14] - науковий виклад, у якому подано основні іконографічні варіанти сюжету, їхню композицію, символіку та історичні паралелі у східнохристиянській традиції.

*RISU: «Іконографія Воздвиження Чесного Хреста»* [15] - аналітична стаття, що досліджує конкретні українські зразки ікон «Воздвиження Чесного Хреста», виявляє регіональні особливості композиції та трактування персонажів.

*Велика українська енциклопедія - стаття «Воздвиження Хреста Господнього»* [16] - короткий канонічний огляд сюжету, в якому подано історичний розвиток і загальну іконографію цього свята в церковній традиції.

*Ніна Поліщук. «Іконографія Вознесіння: бачити Бога перед собою» (RISU)* [17] - лаконічна, проте змістовна стаття, у якій розкрито походження іконографії Вознесіння, типи композицій та їх богословське значення. Корисна для розуміння каноніки церковних сюжетів.

*Д. К. Соколова. «Особливості ікон Святої Трійці Миргородського та Переяславського регіонів (XVII–XVIII ст.)»* [18] - сучасне дослідження

стилістичних і іконографічних особливостей ікон Святої Трійці з Лівобережної України. Автор подає типологію, порівняльний аналіз та музейні ілюстрації.

*Оглядові статті на українських богословських і музейних порталах (2020–2025) [19]* - узагальнення сучасних досліджень про значення, варіанти композиції та поширення певних іконографічних типів в Україні. Матеріали подають приклади ікон із музейних фондів та короткі описи канонічних мотивів.

*О. Куртасова. «Особливості іконографії “Неопалима Купина”» (2012) [20]* - аналітична праця, у якій проведено детальний іконографічний аналіз ікон «Неопалима Купина», визначено характерні елементи сюжету, їхнє богословське тлумачення та еволюцію образу в часі.

*RISU: «Іконографія Благовіщення: покірність другої Єви» [21]* - популярно-науковий огляд, що пояснює канонічні джерела ікон Благовіщення, основні композиційні типи та особливості української традиції.

*Стаття «Іконографія Богоявлення та Хрещення Господнього» [22]* — огляд розвитку сюжету «Хрещення Господнього» в іконописі, із розглядом варіантів композицій і богословського змісту.

*Лідія Лозова «Ікона Воскресіння Христового “Сходження в ад” та її богословське значення» [23]* - наукова праця, у якій розглянуто іконографію сюжету «Зішестя в ад» і розкрито його богословсько-символічний зміст.

*Марта Федак-Гелитович «Особливості української іконографії “Різдво Пресвятої Богородиці”» (RISU) [24]* - стаття, присвячена особливостям українських зображень сюжету Різдва Богородиці. Авторка аналізує зміну композицій, побутові мотиви та стильові риси ікон. Стаття «Символічний аспект ікони “Преображення Господнього” у контексті антропології української культури: минуле, сучасне, шляхи розвитку» - дослідження, що поєднує богословський, культурологічний і символічний аналіз сюжету Преображення в українському мистецтві.

*«Іконографія Преображення Господнього» (hram.lviv.ua) [25]* - оглядова стаття, присвячена аналізу композиційних і богословських особливостей ікон Преображення в українській традиції.

*Оглядова стаття на сайті УНІАН «Іконографія Введення у храм Пресвятої Богородиці» [26]* - популярно-науковий опис канонічних рис сюжету, варіантів композиції та українських прикладів у церковному мистецтві.

Таким чином, іконографічні джерела дозволяють реконструювати не лише формальні композиційні елементи, але й духовно-змістовне наповнення ікони. Їхнє вивчення є невід'ємною складовою науково обґрунтованої реставрації та допомагає досягти автентичності образного рішення твору.

### **1.3. Методи дослідження та джерельна база**

Джерельна база дослідження поділяється на кілька груп. Перша група - музейні каталоги та друковані описи пам'яток. Друга група - електронні ресурси, цифрові архіви, що містять наукові описи, зображення та реставраційні звіти. Третя група - матеріали музейних збірок і фондів колекцій. Четверта група - наукові публікації, присвячені техніці, стилю та іконографії подібних творів.

*Національний художній музей України (НХМУ)* володіє однією з найзначніших збірок українського іконопису XIV–XIX століть. У фондах музею зберігаються твори київської, чернігівської, волинської та галицької шкіл. Електронна колекція музею, розміщена на офіційному порталі [pamu.kiev.ua](http://pamu.kiev.ua), містить детальні описи, датування, технічні характеристики та фотоматеріали високої роздільності. Ці дані дають змогу здійснювати порівняльний аналіз іконографії, вивчати стилістичні риси та уточнювати реконструкційні рішення під час відновлення втрат.

*Львівський музей історії релігії* має одну з найбагатших збірок сакрального мистецтва в Україні, зокрема ікон XV–XIX століть, що репрезентують Галичину, Волинь і Буковину. Онлайн-каталог музею доступний через платформу *Museum Portal Ukraine* дозволяє дослідникам зіставляти особливості композицій, технік левкасу та палітри фарбових шарів. Особливу цінність становлять житійні ікони - вони є безпосередніми аналогами досліджуваного твору та допомагають реконструювати відсутні елементи композиції.

*Музей волинської ікони* – єдина в Україні спеціалізована установа, присвячена регіональній іконописній традиції Волині. Колекція музею охоплює пам'ятки XIV–XVIII століть, серед яких – ікона Холмської Богородиці, волинські житійні та святкові ікони. Матеріали музею публікуються у серії наукових збірників «Волинська ікона: дослідження та реставрація», які містять технологічні описи, результати лабораторних аналізів та ілюстративні матеріали. Також цінним є каталог “Волинська ікона XVI-XVIII століть з колекції волинського краєзнавчого музею. До каталогу увійшли 234 пам'ятки темперного живопису Волині. Такі джерела є надзвичайно корисними для порівняльного аналізу та реконструкції.

*Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник*. Фонди заповідника охоплюють твори київської школи іконопису, що вирізняються високим рівнем технічної майстерності та стилістичною цілісністю. Оцифровані матеріали заповідника дозволяють досліджувати етапи реставрації, аналізувати левкас, підготовчі рисунки та методи нанесення позолоти.

Дані з фондів заповідника використовуються для порівняння техніки письма й матеріалів досліджуваної ікони.

### **Електронні ресурси та цифрові архіви**

#### 1. Портал “Ікона. Українська спадщина” - [heritage-ua.org](http://heritage-ua.org)

Цей національний проєкт систематизує дані про ікони з регіональних музеїв та приватних колекцій. У каталозі подано інформацію про техніку, матеріали, датування, а також фото та реставраційні матеріали. Платформа є цінним інструментом для пошуку іконографічних паралелей.

#### 2. “Електронна культурна спадщина України” ([e-heritage.gov.ua](http://e-heritage.gov.ua))

Державна база даних Міністерства культури України, що містить цифрові копії музейних предметів, архівних документів та мистецьких творів.

Для дослідника іконопису ця платформа дає змогу аналізувати технічні особливості та зіставляти регіональні відмінності в іконописі.

#### 3. Ukrainian Art Library

Цифровий архів українського мистецтва, який систематизує твори за регіональними школами та хронологічними періодами. Бібліотека дозволяє здійснювати тематичний пошук за сюжетом, технікою та періодом створення, що є надзвичайно зручним інструментом для іконографічного аналізу.

#### 4. Icon.org.ua

Онлайн-галерея українського сакрального мистецтва XI-XXI ст.

### **Висновки до першого розділу:**

Аналіз літератури виявив три основні підходи до реконструкції іконописних творів: технологічний – спрямований на відтворення матеріалів і техніки темперного живопису; іконографічний – зосереджений на відновленні композиції та змісту сцени; і комплексний - який поєднує технічний і художній аналіз. Для ікони «Воскресіння Христове з дванадцятьма святыми» недостатньо розробленими залишаються методика відтворення втрачених фрагментів сюжетів дванадцятих свят і критерії, що визначають межу між науковою реконструкцією та творчим домислом реставратора.

Джерельну базу дослідження складають цифрові архіви, матеріали музейних збірок і фондів колекцій, а також наукові публікації з техніки, стилю та іконографії подібних творів. Така сукупність джерел дає змогу ширше охопити тему реконструкції та знайти ікони схожі за стилем, часом написання та технікою.

## Розділ 2

### ДОСЛІДЖЕННЯ МЕТОДИК РЕКОНСТРУКЦІЇ

#### 2.1 Систематизація наявних методик реконструкції ікони даного

типу

Реконструкція втрачених ділянок темперного живопису є складною та багаторівневою процедурою, що потребує поєднання технологічних знань, художньо-стилістичного розуміння та дотримання етичних принципів реставрації. Особлива увага приділяється питанням сумісності матеріалів, реверсивності втручань, збереженню стилістичної єдності та дотриманню етичних норм реставрації.

На основі сучасних українських досліджень можна виділити три провідних підходів, кожен із яких виконує специфічну функцію в системі реконструкції. Їхній вибір залежить від технічного стану ікони, масштабу пошкоджень, стилістичних характеристик авторського живопису та вимог до реверсивності й етичності втручання.

##### *Метод «нейтральної точки»*

Метод нейтральної точки належить до найбільш вивірених та універсальних способів делікатного тонування втрат. Він ґрунтується на застосуванні стриманого, знижено-насиченого кольору, який не повторює авторського відтінку, але виконує роль «нейтрального посередника» між втратою і збереженим живописом. Метод «Нейтральної точки» сприймається оком як фон, який зорovo не домінує, не вступає в конфлікт із авторською палітрою й не відволікає увагу від композиційних акцентів. Такий підхід дозволяє: уникати ризику імітації авторської манери, забезпечувати збереження фактури темперного шару, підтримувати цілісність зорового сприйняття без порушення унікальності оригіналу. Метод повністю відповідає принципам реверсивності й мінімальності втручання, оскільки тонування може бути безпечно зняте без впливу на автентичний живопис. Від реставратора потрібна висока точність у доборі відтінку. Навіть незначне відхилення у теплоті чи світлоті кольору може створити

небажаний «плямистий» ефект, особливо на іконах із багатолисированою структурою. Цей метод найефективніший для дрібних і середніх втрат, зон із м'якою моделюванням та нюансованим колоритом, пам'яток XVIII ст., для яких характерна стримана, але тонка кольорова гра [2:189].

#### *Метод оптичного поєднання кольору*

Оптичне поєднання — один із найвищих за рівнем контролю методів тонування, який передбачає нанесення фарби структуровано: пунктиром, лініатурою, короткими мазками, що зливаються в єдине поле лише на певній відстані. Технологічна специфіка методу базується на явищі оптичної інтеграції: на близькій відстані мазки залишаються видимими та відокремленими, а на оптимальній дистанції (1–1,5 м) вони створюють цілісний тональний ефект. Особливу цінність має збереження: авторської текстури, прозорості та шаруватості темперного живопису, структури мазка. Переваги методу в тому, що реставратор не приховує реставраційного втручання, дозволяє відновити значні пошкодження без ризику стирання межі між оригіналом та реконструкцією, дає змогу працювати з великими площами втрат, не порушуючи стильову цілісність. Проте для дуже дрібних втрат метод інколи надто «видимий», оскільки сітчаста структура може дисонувати із гладким темперним письмом. Оптичне поєднання є оптимальним при великих та середніх втратах, роботі з іконами, де фактура відіграє ключову роль, необхідності уникнення наслідування авторського письма [2:190].

#### *Стилістично обмежена реконструкція*

Стильова реконструкція передбачає не повне копіювання авторського письма, а делікатне відтворення логіки художнього рішення, необхідного для збереження композиційної цілісності. Такий метод є набагато ризикованішим, але інколи неминучим. Науково обґрунтоване відновлення можливе лише тоді, коли: втрати порушують композиційну завершеність, наприклад, у зоні обличчя, рук або важливих іконографічних деталей; збереглася достатня кількість авторського матеріалу для точного стилістичного аналізу. Нейтральне або оптичне тонування не забезпечує необхідної зорової ясності. Переваги цього методу в тому, що

реконструкція дозволяє повернути твору його інтелектуальну та іконографічну логіку, забезпечує «читання» образу у випадках значних пошкоджень. Проте є ризики ненавмисної імітації авторського стилю, вихід за межі етичної реставрації, потреба у високому рівні професійної підготовки. Метод використовується лише там, де потреба у зоровому відновленні переважає ризики і де стримані методи не забезпечують цілісності твору [5:27-28].

## **2.2 Матеріали та послідовність реконструкційних етапів**

Якісна реконструкція темперного живопису неможлива без застосування історично автентичних матеріалів, оскільки саме вони забезпечують матеріальну та фізико-хімічну сумісність між авторськими та реставраційними шарами [4:12]. Процес відновлення повинен спиратися на принцип максимальної відповідності оригінальній технології, що включає використання традиційних матеріалів та рецептур, характерних для періоду створення пам'ятки. До таких матеріалів належать: темпера на основі яєчної емульсії, що має аналогічні властивості до автентичної темперы та забезпечує подібну оптичну глибину кольору; природні мінеральні та органічні пігменти, які відтворюють колористичні та технологічні характеристики історичних палітр; левкас на тваринному клеї, що відповідає структурі давнього ґрунтового шару та гарантує належну адгезію; лисирувальні шари, виготовлені за традиційними технологіями, які дозволяють відтворити властиву темперному живопису прозорість, багат шаровість та світлопроникність. Основною перевагою застосування автентичних матеріалів є їхня повна сумісність з оригінальними шарами живопису, що мінімізує технічні напруження між різними рівнями структури твору. Такі матеріали не створюють різниці у впорядкуванні вологості, тепловому розширенні чи механічній міцності, а отже, не провокують повторного розшарування або появи нових тріщин [4:12].

Як зазначає М.Ф. Титов, фарби, створені за класичними рецептами жовткової темперы, зберігають природну хімічну та оптичну спорідненість з автентичним живописним шаром, що суттєво знижує ризик механічного чи хімічного впливу на оригінал під час реставрації [1:26].

Застосування історично автентичних матеріалів є особливо важливим при реконструкції ікон XV–XVI ст., оскільки для них характерна складна багатошарова структура, чутлива до невідповідностей у складі сучасних синтетичних матеріалів. У таких випадках точність технології — одна з ключових умов коректного реставраційного втручання [4:13].

Галина Гарасим підкреслює, що жоден метод реконструкції - незалежно від його рентабельності та професійної довершеності - не може бути застосований до проведення повноцінної консервації. Оскільки темперний живопис надзвичайно чутливий до найменших структурних деформацій, будь-які втрати стабільності основи чи ґрунту можуть спричинити руйнування як оригінального, так і реставраційного шару. Комплекс підготовчих робіт включає: стабілізацію та вирівнювання дерев'яної основи, що має вирішальне значення для запобігання подальшим деформаціям; консервацію та зміцнення левкасу з використанням клеєвих або комбінованих ін'єкцій; усунення локальних та глибоких відшарувань живописного шару; очищення поверхні, необхідне для збереження автентичної хроматичної структури та правильної адгезії реставраційних матеріалів[7: 21]. Проведення консерваційних заходів неможливе без ретельної діагностики. Для цього застосовують рентгенографію, інфрачервону та ультрафіолетову фотографію, які дозволяють встановити: товщину та характер нанесення темперного шару; структуру левкасу та глибину його руйнувань; наявність прихованих тріщин, попередніх інтервенцій чи підмалівок; реальний обсяг втрачених фрагментів. Такі відомості забезпечують точність реконструкційних рішень і дозволяють уникнути «плоского» або неприродного тонування, яке суперечило б технологічній природі твору. Консервація є обов'язковою передумовою для ікон із такими проблемами, як: деформації та руйнування дерев'яної основи, глибокі та поверхневі тріщини, відшарування живопису, втрата міцності левкасу [7:22].

Тільки після забезпечення стабільності та безпеки конструкції можливе коректне виконання тонування чи реконструкції, що відповідають етичним та технологічним вимогам реставраційної практики.

### **2.3 Історична довідка про ікону «Воскресіння Христове з дванадесятьми святами»**

Ікона «Воскресіння Господнє з дванадесятьми святами» поступила до кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва ХДАДМ у 2025 році. Автор невідомий. Ікона є власністю приватної колекції.

### **2.4 Опис ікони «Воскресіння Христове з дванадесятьми святами»**

Дана ікона належить до поширеного іконографічного типу «Воскресіння Христове з дванадесятьми святами», у якому центральна композиція оточена клеймами з найважливішими подіями новозавітної історії. У центрі представлено традиційну сцену Сходження Христа до аду, що становить кульмінацію пасхального циклу. Спаситель зображений у момент руйнування адових врат та визволення праведників. Попри значні втрати живописного шару, збережені фрагменти дозволяють простежити динамічну поставу Христа, а також характерні для твору насичені червоно-коричневі та чорні відтінки в його одязі. Композиція доповнена групами старозавітних праведників. Навколо центральної сцени розміщено клейма, присвячені дванадесьтим святам.

У верхній частині подано такі свята: Свята Трійця, Різдво Богородиці, Введення до храму Пресвятої Богородиці, Благовіщення. Справа зображені: Стрітення Господнє, Вхід Господній до Єрусалима. У нижньому ряді розташовані такі сюжети: Неопалима Купина, Воздвиження Чесного Хреста, Преображення Господнє, Вознесіння Господнє. Ліворуч зображені: Хрещення Господнє, Різдво Христове. По краях ікони розміщено зображення святих Татіяни, Пелагії, Дмитрія та Михаїла. З огляду на збережені ділянки можна припустити, що первісний колорит був збудований на глибоких і насичених тонах: темно-червоних, охристих, сіро-синіх. Використання світлих пробілів надавало постатям виразної пластичності. Лики виконано дрібним, ретельним письмом. Фон ікони, ймовірно, мав темне - чорне або глибоко зелене - забарвлення, що створювало контраст зі сценами дванадесятих свят. Ікона зазнала значних утрат фарбового

шару, що порушує цілісність сприйняття композиції. Однак загальна будова, розташування сцен та основні іконографічні ознаки залишаються читабельними, що дозволяє здійснити її реконструкцію за стилістичними та композиційними аналогами.

Пам'ятка відповідає традиції іконопису кінця XVIII століття, барокко. Для цього стилю характерні щільне групування фігур, наявність архітектурних елементів, активний жест Спасителя у центральній композиції, шриффт, застосування асистних пробілів, декоративна трактовка складок та контрастний колорит.

## **2.5 Аналіз іконографії**

Аналіз іконографії є ключовим етапом у підготовці до реконструкції ікони «Воскресіння Христове з дванадцятьма святыми, оскільки саме він забезпечує розуміння змістової, богословської та композиційної логіки твору. Для пам'яток такого типу іконографічне дослідження має особливо важливе значення: воно дозволяє визначити первісну структуру багатофігурних сцен, встановити взаємозв'язки між центральним образом та окремими клеймами дванадцятих свят, а також виявити характер регіональних і майстерневих особливостей. Оскільки ікона зі складною побудовою має вибіркочи втрати - як у центральній композиції, так і в сюжетних клеймах - іконографічний аналіз стає основою для науково обґрунтованої реконструкції. Він дозволяє не лише встановити зміст утраченої сцени, але й визначити її канонічні атрибути, композиційні особливості та традиційні схеми, властиві певному періоду й локальній школі. Розгляд іконографії у цьому розділі спрямований на: уточнення богословського змісту та канонічних особливостей зображення, аналіз структури дванадцятих свят і їхнього місця у загальній концепції ікони, виявлення типологічних і композиційних варіантів, характерних для іконопису періоду, до якого належить досліджувана пам'ятка, визначення тих елементів, реконструкція яких визиває складність.

Аналіз іконографії дванадесятих свят доцільно розпочинати з *Різдва Пресвятої Богородиці*, оскільки цей празник відкриває як богослужбовий рік, так і богословську послідовність подій Нового Завіту. Народження Богородиці розглядається як початковий етап приходу спасителя, що визначає логічну й структурну первинність цього сюжету в загальному циклі дванадесятих ікон.

Центральним акцентом композиції є постать Анни, яка сидить або лежить на вкритому тканиною ложі; часто вона спирається на подушку, а інколи — на одну чи двох служниць, що допомагають їй утримуватися. Характерною особливістю цієї сцени є три чи чотири молоді жінки, які наближаються до Анни з дарами, створюючи типовий для сюжету ритм розташування фігур. У нижній частині ікони зазвичай зображені дві няньки, що купають маленьку Марію у великій посудині, яка в різних варіантах може нагадувати миску, чашу, бочку або корито. Оформлення інтер'єру, у якому перебуває породілля, також може відрізнятися. Найчастіше повторюються елементи кімнат, запозичені з пізньоантичних художніх зразків. Водночас сцена не виглядає як замкнений інтер'єр — радше це подвір'я, оточене спорудами [9:166-170].

Якщо на іконі присутній Йоаким, то його зазвичай розміщують на другому плані — він визирає у вікно сусідньої споруди або заглядає у двері. Іноді його зображають поруч із ложем Анни. Починаючи з XVII століття, Йоакима часто подають сидячим за столом із книгою. До традиційних деталей композиції Різдва Богородиці належать стіл із частуваннями, сцена купання новонародженої Марії на передньому плані та, інколи, колиска. Серед інших ікон зі святкового циклу ця вирізняється великою кількістю побутових елементів, що відображають як сам процес народження, так і особливості інтер'єрів того часу, особливо з другої половини XVII століття [Икон орг].

Прикладом для реконструкції даної ікони можуть слугувати ікони: державно-культурний заповідник м. Острог Різдво Богородиці I пол. XVII ст, Різдво Богородиці. Самбірська школа II пол. XVI ст. Із ц. Святого Духа, Потелич. НМЛ

*Введення у храм Пресвятої Богородиці* є наступною подією після її Різдва та має характер вступу до подальшого богословського осмислення образу Богородиці. Богословським джерелом свята, як і джерелом його іконографічних інтерпретацій, була протоевангелія від Якова [VII; VIII]: «VII. Минав час, і коли дитині виповнилося два роки, Йоаким мовив: «Поведімо її до храму Господнього, щоб виконати обітницю, яку дали, аби Господь не відкинув нас і щоб наша обітниця не стала Йому немилою». Та Анна відповіла: «Зачекаймо до третього року, щоб дитя не тужило за батьком і матір'ю». Йоаким погодився й сказав: «Нехай буде так». Коли ж дитині сповнилося три роки, Йоаким наказав: «Покличте чистих дочок юдейських і дайте їм світильники, хай стоять із запаленими вогнями, щоб дитина не озирнулася назад і щоб її серце прихилилося до храму Господнього». Так і зробили, вирушаючи до храму. Жрець прийняв дитину, поцілував її та благословив, промовивши: «Господь прославить ім'я твоє серед усіх родів, бо через тебе Він явить Ізраїлевим синам визволення в останні дні». І посадив її на третю сходинку біля жертовника; зійшла на неї благодать Господня, і дитя радісно тішилося, а весь народ Ізраїля полюбив її. Батьки ж повернулися, дивуючись і прославляючи Бога, бо їхня дочка не озирнулася назад. А Марія перебувала в храмі Господньому, немов голубка, і приймала поживу з рук ангела [9:174]. У деяких іконографічних варіантах первосвященик обіймає Марію, благословить її, а навіть впроваджує до святині. Батьки затримались перед сходами, дотримуючись встановленого тут чіткого ритуалу. Переважно жест представлення Марії виконує Йоаким, але іноді також Анна. Якраз за дорученням Йоакима Марію відпроваджували дівчата із запаленими смолоскипами, щоб, як застерігають апокрифічні євангелія, дівчинка не хотіла вертатись додому [9:175-176]. Центральним образом ікони є постать Богородиці. Згідно з апокрифічною традицією, її батьки — Анна та Йоаким — віддають Марію до храму у трирічному віці на виконання обітниці. Попри малолітній вік, у іконографії Богородицю зображають у зрілому образі, що інтерпретується як символ її свідомого й добровільного посвячення себе Богові. Вона представлена у блакитному мафорії,

на якому зазвичай розміщують три зірки, що мають усталене богословське значення та символізують приснодівство Марії до, під час і після народження Ісуса Христа. У деяких іконографічних варіантах над постаттю Богородиці зображають старозавітне святилище, акцентуючи її символічне розуміння як кивоту Господнього.

Композиція сцени розгортається під червоним вельоном у межах архітектурного простору, який виконує не лише декоративну, а й смислову функцію, підкреслюючи сакральний і урочистий характер події. Використання червоного кольору, традиційно пов'язаного з царською гідністю, додатково посилює її значущість. Богородиця зображена в русі — вона підіймається сходами храму, що у символічному вимірі означає її входження до Божого Царства; з цієї причини храмові сходи часто трактуються іконописцями як золоті. Марія прямує до первосвященника Захарії. Хоч апокрифічні джерела не подають прямої ідентифікації цієї особи, в науково-богословській традиції, зокрема в працях о. Міхала Янохи, висловлюється припущення, що саме Захарія — батько Йоана Предтечі — прийняв Богородицю у храмі. У такому разі символічний зміст сцени поглиблюється: першою, хто прославив Марію, була Єлизавета, мати Йоана Хрестителя, тоді як першим, хто зустрів її у храмі, стає батько Предтечі, якому судилося пережити чудо народження дитини як відповідь на молитву.

За постаттю первосвященника в іконографії Введення зазвичай зображають або високі храмові сходи, або привідкриту завісу Свята Святих. Цей мотив вказує на винятковий характер події, оскільки доступ до святилища був можливий лише раз на рік і виключно для священнослужителя. Постаць Анни та Йоакима розміщена позаду Богородиці, що відповідає іконографічній традиції. Водночас у низці пам'яток простежується психологічно насичена деталь — жест Анни, яка простягає руку до Марії, що може інтерпретуватися як символ материнської підтримки або емоційного прощання з єдиною, довгоочікуваною дитиною [26].

Прикладом для реконструкції даної ікони може слугувати ікона Введення в Храм Пресвятої Богородиці. I пол. XVII ст. Калущина; а також Введення в Храм Пресвятої Богородиці. Риботицька школа. Кін. XVII ст. Національний музей у Кракові, Польща.

Після свята Введення у храм Пресвятої Богородиці у церковному році йде **Благовіщення Пресвятої Богородиці**, яке розкриває подальший етап спасеної історії. Якщо Введення показує посвяту Марії Богові, то Благовіщення являє сповнення цього покликання – звіщення про воплощення Христа. Разом ці свята утворюють послідовність, що підкреслює особливуроль Богородиці у здійсненні Божого задуму.

Основою візантійської іконографії цього сюжету є Євангелія від апостола Луки: «На шостому місяці Бог послав ангела Гавриїла до міста Назарета в Галілеї, до Діви, зарученої з чоловіком на ім'я Йосиф, що походив з дому Давидового. Ім'я ж Діви було Марія. Увійшовши до неї, ангел промовив: «Радій, сповнена благодаті, Господь із тобою; благословенна ти між жінками». Почувши це, Марія зніяковіла й замислилася, що означає таке привітання. Тоді ангел сказав їй: «Не бійся, Маріє, бо ти знайшла благовоління в Бога. Ось ти зачнеш і народиш Сина та назвеш Його ім'ям Ісус. Він буде великим і зватиметься Сином Всевишнього; Господь Бог дасть Йому престол Давида, Його предка. Він царюватиме над домом Якова навіки, і царству Його не буде кінця». Марія ж запитала ангела: «Як це станеться, коли я не знаю мужа?» Ангел відповів їй: «Дух Святий зійде на тебе, і сила Всевишнього осінить тебе; тому й Той, хто народиться, буде святим і зватиметься Сином Божим». Тоді Марія сказала: «Ось я — слугиня Господня; нехай буде зі мною за словом твоїм». І ангел відійшов від неї» (Лука 1, 26-38] [9:177].

Найпоширенішими є три іконографічні типи сюжету Благовіщення: Благовіщення біля криниці; Благовіщення з рукоділлям; Благовіщення з книгою. Останній тип ґрунтується на апокрифічних джерелах, згідно з якими Марія читала книгу пророка Ісаї, де містилося пророцтво про чудесне зачаття від Діви. Відмінності між цими іконографічними варіантами полягають насамперед у

другорядних деталях, запозичених з апокрифів. Євангеліст Лука не подає докладного опису місця події чи занять Марії, адже для нього головним є передання суті Божого одкровення та діалогу між Дівою Марією й архангелом. В українській іконописній традиції Марія найчастіше зображується сидячою, однак відомі й приклади, де Богородиця представлена стоячою постаттю з дещо схиленою головою — знаком послуху й уважного слухання Божого Слова. У таких композиціях одна її рука може бути прикладена до грудей або опущена вниз, тоді як інша злегка піднесена, що водночас передає здивування і внутрішній діалог. Існують також і інші варіанти жестів і поз. Традиційно Богородицю зображують у синій сукні, яка символізує її земну природу, та в багряному мафорії, що покриває голову й плечі та вказує на її божественну, царську гідність. На чолі й раменах золотом прописують три зірки — знак приснодівства Марії до, під час і після народження Христа, а також символ Триєдиного Бога. Відповідно до церковного вчення, Марія була чистою у тілі, душі й дусі. Образ архангела Гавриїла, ім'я якого означає «фортеця Божа», є найбільш динамічним елементом ікони. Якщо Богородиця уособлює непорушну скинію, в якій перебуває Бог, то архангел символізує Божу дію у світі. У лівій руці він зазвичай тримає жезл або мірило як знак небесної влади. У пізніших західних іконографічних зразках замість жезла з'являється лілія - символ чистоти, однак для українських ікон це радше виняток; частіше лілія, якщо вона присутня, розміщується у вазі на передньому чи задньому плані. Правицею архангел благословляє Марію, немов знімаючи з новозавітної Єви тягар давнього діалогу праматері Єви зі змієм. Два витягнуті пальці вказують на божественну і людську природу Христа, тоді як три з'єднані пальці символізують Пресвяту Трійцю - Отця, Сина і Святого Духа. Гавриїл зображується у світлих, урочистих шатах - білого кольору або в червоному хітоні та зеленому гіматії. Його постать випромінює світло, золото переливається на одязі й крилах, підкреслюючи, що він щойно перебував у Божій славі та нині несе її, звіщаючи Марії про народження Сина. Важливою складовою ікони Благовіщення є також символічний образ Пресвятої Трійці - розкритий сегмент неба, з якого сходить промінь, і Дух Святий, що осіняє Марію, яка вже

прийняла у собі Воплочене Слово. Образ престолу, присутній у деяких композиціях, також має глибоке значення: відповідно до літургійних текстів сама Богородиця є престолом Божим, скинією Нового Завіту. Престол наголошує на тому, що у сцені Благовіщення звершується особливе, священне таїнство [21].

Прикладом для реконструкції даного сюжету можуть слугувати такі ікони: Благовіщення. Риботицька школа іконопису. Поч. XVIII ст.с. Динов; Благовіщення. Риботицька школа. Кін. XVII – поч. XVIII ст. Музей української культури у Свиднику, Словаччина.

Наступним великим святом у церковному колі постає *Різдво Христове* – подія, що відкриває таємницю втілення Божого Сина та завершує обітницю, сповіщену Архангелом Марії.

Різдво Христове відбулося так: Разом із Йосифом Діва Марія поїхали до Вифлеєма, бо там мав бути перепис населення, і кожен мусив стати на облік у своєму рідному місті. У Вифлеємі вони не знайшли місця в будинках і тому зупинилися в печері, де тримали худобу. Саме там Марія народила Ісуса і поклала Його в ясла. Ангели повідомили пастухам на полях про народження Спасителя, і вони прийшли поклонитися Немовляті. Пізніше мудреці зі Сходу, ведені зорею, теж прийшли, щоб поклонитися Христу і принесли Йому дари — золото, ладан і мирну [12: 201].

Ця подія розкриває прихід Спасителя у світ у смиренні та простоті, а також те, як люди - і прості, і мудрі - з радістю прийняли звістку про Його народження. Різдво Ісуса Христа є однією з найважливіших подій у християнській традиції, адже саме тоді з'явився Спаситель, який через Свою велику жертву визволив людство від первородного гріха та дарував надію на блаженне й вічне життя [12 : 201]. Народження Господа Ісуса Христа займає особливе, унікальне місце у Священній історії та широко висвітлюється як у канонічних Євангеліях, так і в апокрифічних джерелах. Святий Йоан Золотоустий розглядав цю подію як одне з найвеличніших і найглибших таїнств. Він наголошував, що в цю мить Бог зійшов на землю, а людина була піднесена до небес; ангели почали служити людям, а

люди - спілкуватися з ангельськими й небесними силами. Злі сили були переможені, смерть подолана, рай знову відкритий, прокляття скасоване, гріх знищений, а провини відпущені. Істина зійшла у світ, а людська природа, яку колись херувими охороняли від раю, нині поєдналася з Богом [12 : 202].

У глибокій зосередженості, схиливши голову до Немовляти, зображена Богородиця. Складені на грудях руки свідчать про її смиренне прийняття Божої волі. Обличчя Марії пройняте тихим смутком і материнським передчуттям - їй відомі майбутні страждання та хресна смерть Сина. Її погляд спрямований водночас у безмежжя і в глибину власної душі, аби навіки зберегти світлу мить материнської радості. Сцена Різдва Ісуса Христа розгортається на тлі дерев'яного навісу, вкритого соломою; біля ясел видніються голови тварин. У центральній частині композиції постає постать Йосипа, який розвів руки в сторони, жестом підкреслюючи велич і значущість Божественного народження. Праворуч зображені двоє пастухів та біле ягнятко - символ Агнця Божого, Ісуса Христа, чия жертва принесе спасіння людству. Ліворуч третій пастух, знімаючи головний убір, схиляється в пошані перед новонародженим Немовлям [12 : 202-203 ].

Іконі властива тепла колористична гама з дотриманням традиційної середньовічної символіки кольорів. Багрянний одяг Богородиці як Цариці Небесної, змодельований червоними заломами, поєднується з синім гіматієм, що підкреслює її земну, людську природу. В образі Йосипа використано гармонійне поєднання взаємодоповняльних барв - синьої та оранжевої, які створюють візуальну рівновагу композиції [12 : 204 ].

Прикладом для реконструкції даного сюжету можуть слугувати такі ікони: Різдво Христове. 1701 р. Закарпаття; Різдво Христове. XVIIIст. Із ц. Положення Ризи Пресвятої Богородиці, с.Менчичі, Іваничівщина; Різдво Христове 1758р; Різдво Христове, Хрещення. II пол.XVIII.

Наступна ікона *Стрітення Господнє* – це свято, яке згадує першу зустріч Богонемовляти Ісуса з Його народом. На сороковий день після Різдва Марія та Йосиф принесли Немовля до храму, щоб виконати закон. Там їм назустріч вийшов праведний старець Симеон, який усе життя чекав на обіцяного Месію.

Побачивши Ісуса, він зрозумів, що настала мить здійснення Божої обітниці. Ця подія стала символом зустрічі Старого і Нового Завіту, здійснення надії та прийняття Христа світом. Тому Стрітєння сприймається як тихе й світле свято надії та Божого провидіння.

Існує кілька основних іконографічних типів ікони Стрітєння. Симетрична композиція передбачає розміщення в центрі постатей святого Симеона та Богородиці з Немовлям, тоді як асиметричний варіант вибудовується навколо фігур Богородиці, Йосифа й пророчиці Анни, які прямують до храму з Дитятком. В іконописних настановах подано такі правила зображення сцени Стрітєння: у храмовому просторі, під балдахіном, увінчаним куполом, розташовано стіл із золотою кадильницею. Святий Симеон Богоприємець зображений із Немовлям Христом на руках, а Дитя благословляє старця. Навпроти стоїть Богородиця, простягаючи до Сина руки. За її постаттю видно Йосифа з двома голубами, а поряд - пророчицю Анну, яка жестом вказує на Христа і тримає сувій із написом: «Це Немовля створило небо і землю». В окремих іконографічних варіантах руки Симеона, а інколи й Богородиці, прикриті тканиною, адже торкатися святині дозволено лише з покритими руками. Симеон у цій сцені приймає Новий Завіт, приймає самого Ісуса. Передача Немовляти відбувається над жертвним кіотом у храмі, що символічно вказує на жертвний сенс земного життя Христа. Важливо, що іконописці зображують саме християнський престол, а не жертвник Єрусалимського храму, який іноді подається лише на другому плані. Християнський престол упізнається за багряним балдахіном - знаком Нового Завіту у візантійській традиції, або за Євангелієм, яке є його постійним атрибутом. Спаситель може бути зображений як на руках Богородиці, так і в обіймах Симеона. Найбільш символічним є момент, коли Марія ще не віддала Немовля, а Симеон уже майже прийняв Його, простягаючи руки. У цій сцені Христос постає як видимий міст між Старим і Новим Завітами. Мати віддає свого первістка, зовні - незнайомому старцеві, але по суті - на жертву заради всього людства, уособленням якого стає Симеон зі своєю терпеливістю та гріховною людською природою. В українській іконографії Симеона рідко зображають по

пояс, що символізує його глибоку віру та готовність прийняти Господа. Його похилена постать означає не лише старість, а передусім смиренне поклоніння Святині, яка дарує йому сповнення довгоочікуваного життя. Пророчиця Анна, праведниця, яка служила Богові постом і молитвою та жила при Єрусалимському храмі, присутня на іконах не тільки як та, що впізнала у Немовляті Христа, але й як приклад праведного життя. Зазвичай її зображують із сувоєм, адже вона була пророчицею, що сповіщала прихід Спасителя. Саме ім'я Анна означає «благодать», тому вона символізує благодать, яка звіщає спасіння. В іконографії Анна може стояти як поруч зі Симеоном, так і поряд із Богородицею [14].

Прикладом для реконструкції даної ікони можуть слугувати такі ікони: Срітення. Поч. XVIII ст.; Срітення. II пол. XVI ст. Из ц. Собору Пресвятої Богородиці, с. Либохора. НМЛ; Срітення. 1631р. Новий Санч, Польща; Срітення. I пол. XVII ст. Из с. Завадка Івано-Франківської обл.

Наступною подією після Срітення іде *Хрещення Господнє*. Про хрещення Христа йдеться у Євангеліях від Матфея (3,13-17), де розповідь є більш обширною, і коротко від Марка [1,9-11] та Луки [3. 21-22). Євангелія від Матфея: Ісус прийшов із Галилеї до Йордану, до Івана, щоб хреститися від нього. Але Іван спочатку заперечив, кажучи: «Мені самому треба хреститися від Тебе, а Ти приходиш до мене?» Ісус відповів йому: «Залиш це тепер; бо так належить нам виконати всю правду». Після хрещення Ісус відразу вийшов із води. І в цей момент небо відкрилося, і Він побачив Духа Божого, який зійшов на Нього у вигляді голуба. І з неба прозвучав голос: «Це Мій улюблений Син, Якого Я вполював» [9: 199 с.].

Іконографічний сюжет Богоявлення та Хрещення Ісуса Христа відомий ще з катакомбного періоду, починаючи з III століття. У ранніх зображеннях Христос постає у вигляді безбородого оголеного юнака; лише з XV століття в іконописній традиції поширюється зображення набедреної пов'язки. В окремих іконографічних варіантах Христос благословляє правицею, однак частіше його

руки перебувають у вільному, спокійному положенні. Фігура Спасителя розміщується у водах Йордану або на камені, що має символічне значення.

Іван Хреститель зображається на березі ріки. Правою рукою він звершує акт хрещення, підносячи її над Христом, тоді як лівою або вказує на Нього, або тримає сувій як знак пророчого служіння. Постаць Предтечі вирізняється аскетичними рисами: борода, скуйовджене волосся та строгий одяг. Найчастіше він зображений у блакитній волосяниці та темно-зеленому гіматії, колористичне поєднання яких символізує води Йордану та прибережну рослинність. У випадках, коли гіматій має вохристий відтінок, цей колір інтерпретується як символ пустелі.

Починаючи з VI–VII століть, у композиції з'являються ангельські постаті, які розташовуються на протилежному від Івана Хрестителя березі та тримають одяг Христа. Найчастіше ангелів зображають у кількості трьох, хоча трапляються варіанти з одним або двома ангелами. В окремих іконографічних композиціях присутні також апостоли Петро й Андрій, які спочатку були учнями Івана Хрестителя, а згодом стали послідовниками Христа.

Над постаттю Ісуса Христа зазвичай зображають сегмент небес, з якого сходить промінь світла; у ньому представлений Святий Дух у вигляді голуба. В окремих випадках іконописці вдаються до антропоморфного зображення Бога Отця, що дозволяє візуально репрезентувати всі Три Особи Пресвятої Тройці. Тло композиції складає гірський або лісистий пейзаж, інколи доповнений умовними обрисами міста. Додатково в іконі можуть бути представлені клейма зі сценами з життя Івана Хрестителя, зокрема його проповідь, хрещення народу та мученицька смерть [22].

Ікони, які можуть слугувати прикладом при реконструкції: Хрещення. Риботинська школа. 1720 р. Із ц. Архистратига Михаїла у с. Семенівка. Музей

народної архітектури і побуту у Львові ім. К. Шептицького; Хрещення. Риботицька школа. Кін. XVII – поч. XVIII ст. Варшава.

Свято *Преображення Господнього* в церковному календарі йде після Хрещення Господнього, продовжуючи лінію об'явлення божественної природи Христа. Якщо під час Хрещення на Йордані Бог Отець відкриває світові Свого Сина, то в Преображенні Сам Христос являє учням світло Своєї слави. Таким чином, ці дві події пов'язані між собою як послідовні етапи розкриття таємниці Богоявлення.

В основі сюжету закладена євангельська розповідь, що: Ісус узяв із собою Петра, Івана та Якова і піднявся на гору, щоб помолитися. Під час молитви Його обличчя змінилося, а одяг став білим і сяючим. З'явилися два мужі - Мойсей та Ілля - і розмовляли з Ним про Його майбутню смерть у Єрусалимі. Учні, які були поруч, зморені сном, прокинулися й побачили славу Ісуса та двох мужів, що стояли з Ним. Коли ж ті почали відходити, Петро сказав: «Наставниче, добре нам бути тут! Зробимо три намети: один для Тебе, один для Мойсея і один для Іллі». Він не зовсім усвідомлював, що говорить. У той момент насунулася хмара, огорнувши їх, і учні злякалися, коли ввійшли в неї. З хмари пролунали слова: «Це Мій Син, Обранець, слухайте Його!» Коли голос стих, Ісус залишився один, а учні мовчали й тоді ні з ким не ділилися тим, що бачили [9:213с.].

В українській іконописній традиції сюжет «Преображення» найчастіше представлений у празничному ряді іконостаса, а також як окремий храмовий образ. Верхня частина композиції з постаттю Христа та пророками зазвичай має спокійний, урочистий характер і позбавлена відчуття руху. Христос зображається у світлих, білих або лише злегка тонованих одягах, а Його фігура оточена мандорлою - знаком небесної слави. Починаючи з XVII століття, навколо Христа та пророків часто з'являється образ хмар. Пророк Мойсей традиційно зображується зі скрижалями Закону, а пророк Ілля - з сувоєм. Зовнішній вигляд Іллі вирізняється розкуйовдженням, переважно сивим волоссям, на відміну від Мойсея, якого зазвичай малюють із коричневим волоссям і бородою. Присутність

цих двох старозавітних пророків підкреслює зв'язок між Старим і Новим Заповітами, а також єдність небесного та земного світів: Мойсей був єдиним, хто бачив Бога і залишився живим, тоді як Ілля не зазнав смерті, а був узятий на небо. Таким чином, у сцені Преображення Христос явив не лише Свою божественну сутність і єдність з Богом-Отцем, а й перемогу над смертю. Присутність трьох апостолів у цій композиції має глибоке символічне значення. Згідно зі Старозавітним законом, свідчення про певну подію вважалося достовірним лише за наявності двох або трьох свідків, що й пояснює їхню участь у сцені [25].

Прикладом для реконструкції даного сюжету може слугувати ікона Преображення. Риботинська школа. Кін. XVII – поч. XVIII ст. Музей української культури у Свиднику, Словаччина.

Свято *Входу Господнього в Єрусалим* є важливим передвісником подій Страсного тижня. Це торжественне прибуття Христа до міста, де Його зустрічав народ із пальмовими гілками, поєднує в собі радість і передчуття майбутніх страждань. Саме ця подвійність - урочистість і наближення Голгофи - визначає символічну мову образів, компоновку сцени та колористичні акценти, які сформували канонічну традицію зображення цього євангельського епізоду.

Згідно з євангельською традицією, Ісус Христос урочисто входить до Єрусалима, сидячи на осяті, без зовнішніх ознак царської величі, що символізує ідеї миру та смирення й водночас протиставляється тріумфальним процесіям римських імператорів, які в'їжджали до міст на бойових колісницях. Народ зустрічає Спасителя з особливим піднесенням: люди вистилають Йому шлях власним одягом і пальмовим віттям, виголошуючи хвалебні вигуки «осанна», як це засвідчено в Євангелії від Матфея (Мт. 21:8–9). Після входу до міста Христос прямує до храму, де здійснює вигнання торговців, а з настанням вечора повертається до Віфанії. У євангельському наративі подія входу в Єрусалим розглядається як початок шляху Христа до хресних страждань.

В іконографічній композиції центральне місце займає постать Ісуса Христа, зображеного на осяті перед міською брамою. Ліворуч від Спасителя

розміщуються апостоли, які слідуєть за своїм Учителем, тоді як праворуч зображено мешканців міста, що зустрічають Його з пальмовим гіллям; нерідко натопв подається таким чином, ніби він виходить зі стін і вікон Єрусалима. У передньому плані композиції іноді представлені дитячі постаті, які стелять на дорозі одяг або зрізають гілки з дерев, підкреслюючи загальнонародний характер цієї події [13]. Прикладом для реконструкції даної ікони може слугувати ікона Вхід Господній в Єрусалим. Риботинська школа 1720р. Із ц. Архистратига Михаїла у с. Семенівка. Музей народної архітектури і побуту у Львові ім. К. Шептинського.

*Воскресіння Христове та Його зішестя у ад* становлять самий центр християнської віри та головний смисл Пасхи. У ці дні Церква згадує не лише дивне чудо перемоги Христа над смертю, але й Його сходження до глибин темряви, де Він звільняє усіх, хто очікував Спасителя. Це подія не просто торжества життя над смертю, а й повного оновлення людської природи, визволення всього людства. Саме тому іконографія Воскресіння - особливо в образі «Зішестя у ад» - передає не момент фізичного виходу з гробу, а богословську сутність Пасхи: Христос підносить людину з полону смерті і відкриває шлях до нового життя. Такий богословський зміст і визначає композицію та образну мову ікон, присвячених цій події.

Сам сюжет апокрифічного євангелія від Никодима насвітлює подію, коли Христос безпосередньо після свого воскресіння зійшов в ад, щоб забрати звідтіля душі праведників, які там перебували в очікуванні відкуплення. Подія знайшла своє відображення у Першому посланні апостола Петра: 18. Бо й Христос, щоб привести нас до Бога, один раз постраждав за гріхи наші праведник за неправедних, умертвлений тілом, але оживлений у дусі. 19. В якому він пішов проповідувати навіть тим духам. Що в темниці, 20. Тим, що колись були неслухняні, яких очікувало довготерпіння Боже 1 Петро 3, 18-20). У Пісні шостій ірмоса із Великодньої Вранішньої служби Божої співається: Ти зійшов еси в глибини землі, і розбив окупи вічні, що тримали зв'язаних, Христе...[9:222].

Христос з німбом кругом голови, одягнутий у хітон і гіматій, тримає свій переможний хрест у руці. Христос з короткою бородою, дещо розкуйовдженим, довгим, спадаючим на плечі волоссям зустрічає праотців, бере за руку Адама, за спиною якого також із простягнутими руками видніється постать Єви. Христос вітає Адама і Єву, тримаючи Адама, який стоїть перед ним навколшки, за руку. За спиною прародичів дві короновані постаті Давида і Соломона та велика група старозавітних праведників. З-за стіни, точніше, з-за мандорли Христа виглядають дві довгобороді постаті, одна із яких вдячно підняла до Спасителя руки. Це, очевидно, якість старозавітні пророки, Христос без мандори, він звернений вправо, тримає за руку Адама, що виходить із саркофага, за ним Єва. Авель і якась жінка, справа Давид. Соломон і Іван Хреститель на тлі архітектурних мотивів та гір [9:223].

До найнеобхідніших елементів традиційної іконографії «Сходження в ад» належать кілька ключових образів. Насамперед це Христос, якого часто зображують у мандорлі. Далі - Адам, що уособлює все людство: Христос виводить його з гробу, тримаючи за зап'ясток. Поруч постає Єва, зазвичай із піднятими в молитві руками, прикритими одягом і зверненими до Спасителя. У композиції також можуть бути присутні гроби прабатьків, персоніфікований ад або сатана, якого Христос топче (не в усіх варіантах), зламані врата пекла, а інколи й царі Давид та Соломон, що споглядають подію та очікують воскресіння разом з Адамом і Євою. З плином часу іконографія ускладнювалася: на тлі з'являлися скелясті узгір'я, у лівій руці Христа - хрест або сувій, а також додаткові постаті. Серед них найчастіше зустрічається святий Іоан Предтеча, який помер раніше за Христа, щоб звершити своє служіння і стати Предтечею не лише у земному житті, а й у потойбічному світі. Також зображують Авеля - сина Адама, чия невинна смерть стала прообразом розп'яття, пророка Ісайю, що найбільше провіщав прихід Месії, а за церковними піснеспівами й інших праведників: Авраама, Ісаака, Якова, Ноя, Йосифа та Іону. Свято Воскресіння передається через сяйво мандорли - особливого світлового ореолу, що оточує постать Христа. Якщо мандорла відсутня, тло ікони часто виконують суцільним золотом. Рух

Спасителя до людей показаний як стрімкий і сповнений сили: це підкреслюється динамікою Його постаті та піднятим у русі краєм одягу. Христос тримає Адама, а іноді й Єву, саме за зап'ясток, а не за долоню, адже там відчувається пульс життя, яке Він повертає людині. Адам, хоч і тягнеться до Христа, не здатний визволити себе сам - його рука безсило звисає, і лише Христос піднімає його з глибини. Цей рух засвідчує, що Спаситель визволяє людину з темряви не тільки через її потребу в спасінні, а й з любові до творіння, створеного за Божим образом. Сходження в ад постає не просто актом милосердя, а одкровенням любові до краси шедевра, прихованого під мороком [23]. На ранніх іконах Христос піднімає з гробу лише Адама, тоді як руки Єви підняті у жесті молитви. Її зв'язок із Христом полягає у спільній людській природі та в молитві, яка у композиції виконує роль, аналогічну зап'ястку Адама. Крім того, ікона «Сходження» має космічний вимір, пов'язаний із зображенням скелястих пагорбів, ніби розколотих навпіл. Ці пагорби відсилають до поламаних воріт аду, через які Христос ступає і звідки можуть виходити в'язні, або до піднятих вод Червоного моря під час переходу Ізраїля до Землі Обітованої. Водночас вони мають ще й інше значення: у Євангелії від Матфея сказано, що в момент розп'яття «земля потряслася, і скелі розсипалися, і гроби відчинилися» (Мт. 27:51) [23]. Композиція завжди динамічна, спрямована вгору; її зміст - перехід від смерті до життя, від темряви до світла. Ікона виражає центральну істину Пасхи: Христос не просто воскресає Сам, а воскресає разом із Ним усе людство [23].

Прикладом для реконструкції даного сюжету можуть слугувати такі ікони: Зішестя в Ад. 1701 р. Закарпаття; Зішестя в Ад. II пол. XVI ст. Із с. Новиця, Польща. НМЛ; Зішестя в Ад. Поч. XVI ст. Національний музей у Львові ім. А. Шептинського; Воскресіння Христове. I пол. XVII ст. Із ц. Апостола Івана Богослова в Перекопаному. Національний музей Перемишської землі у Перемишлі, Польща.

*Вознесіння Господнє* - це наступний дванадесятий празник після Воскресіння Христового, який завершує пасхальний цикл і розкриває його глибокий зміст. Якщо Пасха проголошує перемогу над смертю та оновлення

людської природи, то Вознесіння показує її прославлення: Христос возносить обожену людську природу до Отця, відкриваючи людям шлях до Царства Небесного.

Хоч головним персонажем у Вознесінні без сумніву є сам Ісус Христос, усі невидимі лінії композиції спрямовані до Богородиці, яка, як уже зазначалося, є прообразом Церкви. Серед усіх земних осіб лише Богородиця осяяна німбом, бо вона «благодатна» (Лк. 1, 28), сповнена Божої ласки та причасна до Його життя. Погляди апостолів спрямовані вгору, тоді як Марія дивиться прямо перед собою, ніби передбачаючи присутність Господа, хоч Його ще закриває хмара для апостолів (Ді. 1, 9). Апостоли також по-різному реагують на Вознесіння: ті, що праворуч, зазвичай статичні, а руки тих, що ліворуч, підняті догори. Христос виконує динамічний рух - підносить правицю. Ікона таким чином символічно показує рух землі від темряви до світла. Спаситель зображений у хмарі, яка ніби піднімає Його вгору. Правицею Христос благословляє учнів, передаючи їм джерело благодаті, а в лівій тримає сувій - знак Божого вчення. Іноді за апостолами зображують чотири дерева, що символізують і чотирьох євангелістів, і чотири сторони світу. Вони підкреслюють єдність небесного та земного світів: коріння глибоко в землі, а вершини тягнуться до світла, до неба, символізуючи прагнення до життя та спасіння [17].

Ікона передає рух від земного до небесного, поєднання двох планів — видимого й невидимого світу, а також духовний стан апостолів, які стали свідками славного сходження Христа.

Приклади для реконструкції ікони: Вознесіння Господнє. Риботицька школа, I пол. XVIII ст.; Вознесіння Господнє I пол. XVIII ст. Волинь.

***Воздвиження Чесного і Животворящого Хреста*** - це подія, яка згадує знайдення того самого Хреста, на якому був розп'ятий Христос, та урочисте підняття його перед народом. За переданням, Хрест було віднайдено святою царицею Єленою під час її подорожі до Єрусалима. Коли святиню піднесли, люди побачили її і, схилившись у молитві, прославили Господа за спасіння, звершене на

цьому дереві. Саме тому свято нагадує нам про силу Христової жертви та про те, що через Хрест відкрився шлях до життя і воскресіння.

Центральним елементом ікони є Хрест, на якому розп'ятий Ісус Христос. Пошуки цієї святині розпочала у IV столітті імператриця Олена, до яких згодом долучився її син, імператор Костянтин. У Єрусалимі ці роботи очолив патріарх Макарій. Хрест Спасителя отримав назву Животворящого, оскільки, за переданням, щоб визначити справжній із трьох знайдених хрестів, його прикладали до померлого або тяжкохворого, і святиня, як вважалося, відновлювала життя або дарувала зцілення.

У іконографії Воздвиження Чесного Хреста сформувалися два основні типи зображення. Перший тип передбачає піднесення Животворящого Хреста патріархом Макарієм; його прототип можна простежити ще в мініатюрі Мінологія Василя II (976–1025 рр.). Другий тип демонструє Хрест у руках імператора Костянтина та його матері Олени, яка ініціювала його пошуки; найдавніші приклади цього типу датують X століттям і пов'язують із каппадокійськими храмами. Іноді руки патріарха підтримують два диякони, що символічно нагадує біблійну сцену молитви Мойсея, чиї руки утримували Арон і Хур. У деяких іконах замість патріарха Макарія зображують святителя Іоана Золотоустого, що пояснюється його визначним внеском у формування константинопольської літургійної традиції, яка збереглася у Церкві до сьогодні.

У композиціях Хрест часто зображують збільшеним у розмірах, що підкреслює його велич та сакральне значення. Навколо нього розташовують патріархів, єпископів, Отців Церкви та світських правителів; інколи художники вводять постаті сучасних їм історичних осіб або жертводавців храму. Присутність на іконі інших осіб, включно з простими вірянами, відображає загальноцерковне значення свята Воздвиження та почитання знарядь страстей Христових.

Богословський сенс цього образу підкреслюється у стихирі на цілування Хреста: «Через дерево в раю смерть виросла, нині ж через дерево життя процвіло, бо безгрішний Господь на ньому розп'явся». Хрест нагадує про смиренність Бога, який добровільно зрікся земної слави і прийняв смерть заради визволення людства від вічної погибелі. Він виступає одночасно знаряддям страждань Христових і знаком Його прослави, що робить його особливо шанованою реліквією та священним символом для християн. Як зазначає апостол Павло: «А я не бажаю хвалитися нічим, хіба тільки Хрестом Господа нашого Ісуса Христа» (Гал. 6:14) [15]. Прикладом для реконструкції даного сюжету можуть слугувати такі ікони: Воздвиження Чесного Хреста. Риботицька школа. Перша третина XVIII століття з церкви Успіння Богородиці с. Торки, Польща. НМЛ; Воздвиження Чесного Хреста, Поклоніння Хресту. Судово-Вишенська школа. I пол. XVII ст. із с. Малнів, НМЛ.

На п'ятдесятій день після Воскресіння Христового відзначається свято *Святої Трійці*. Іконографія цього свята продовжує тему Вознесіння Господнього, підкреслюючи обітницю Христом дарувати Святого Духа та відображаючи єдність і взаємодію Осіб Святого Божества.

Образ Святої Трійці у вигляді трьох ангелів ґрунтується на біблійній розповіді про відвідини Авраама в діброві Мамре. Авраам, сидячи при вході до намету в час денної спеки, підняв очі і побачив трьох чоловіків, які стояли перед ним. Він поспішив назустріч, вклонявся їм до землі та сказав: «Мій Владико, не проходьте мимо, будь ласка, ваш слуга запрошує вас! Нехай принесуть трохи води, щоб ви омити ноги та відпочити під деревом. Я ж принесу хліба, щоб ви могли покріпитися, а потім вирушите далі». Гості погодилися, і Авраам кинувся до намету, наказавши Сарі швидко приготувати три ситі паляниці. Потім він взяв телятко, яке підготував слуга, разом із сиром і молоком, і поставив усе перед ними. Сам Авраам стояв поруч під деревом, спостерігаючи, як вони їли. Під час трапези ангели запитали про Сару, і Авраам показав їй. Один із них промовив, що за рік Сара народить сина, хоча вона вже була в похилому віці і її тіло втратило

здатність до народження. Сара, почувши це, сміялася в душі, сумніваючись у можливості такого дива. Господь же запитав, чому вона сміялася, і запевнив, що для Бога немає нічого неможливого. За рік обіцянка здійсниться. Після цього чоловіки піднялися й вирушили до Содому, а Авраам проводжав їх зі свого двору (Буття 18, 1-16) [9:72].

У ранньому візантійському мистецтві ангели почали зображати з крилами, що символізує їх надприродний, небесний статус. Іконографія сцени гостинності Авраама виділяє три основні композиційні типи. Перший, так званий **фризний тип**, передає трьох ангелів, що стоять або сидять за столом, у верхньому секторі композиції розташовано Авраама, який наближається до ангелів і схиляється перед ними, що підкреслює його смиренність та повагу до небесних посланців.

Другий тип композиції, або **нижній**, відзначається більш динамічною побудовою: троє ангелів сидять за столом праворуч, тоді як Авраам, Сара та слуга ліворуч виконують практичні дії — готують стіл і приймають гостей. Така композиція демонструє взаємодію небесного й земного, поєднуючи символічну присутність ангелів із реалістичними побутовими деталями.

Третій, так званий **східний тип**, характеризується вертикальною ієрархією: середній ангел розташовується вище за інших або зображується більшим за пропорціями тіла, що підкреслює його центральну роль у сцені та символізує перевагу Божого посланця серед інших. Ця техніка візуально відображає концепцію духовної ієрархії та акцентує увагу на головному образі композиції [9:73]. Ліва рука лівого янгола зігнута на рівні грудей. Центральний янгол робить жест благословення, тоді як правий складає двоперсний жест. Напрямки поглядів різні: центральний янгол із нахиленою головою дивиться просто на глядача; правий звертає погляд до Авраама, зображеного у правому куті перед янголами; лівий же дивиться праворуч, ніби спостерігаючи за Сарою, яка стоїть позаду них. Лівий янгол убраний у зелений сакос із короткими рукавами, під яким видно блакитний хітон, а зверху накинуто червоний гіматій. Центральний янгол має

червоний хітон і синій гіматій. Правий зображений у блакитному хітоні, поверх якого надітий червоний сакос і темно-зелений гіматій. Одяг усіх трьох янголів вирізняється розкішшю та оздобленням золотими асистами. Авраам розміщений у правому нижньому куті ікони. Він показаний у профіль, стоїть на колінах і простягає руки назустріч янголам. Одяг ангела включає синій сакос, надітий поверх червоного хітона, а також білий гіматій із китицями. За постатями янголів праворуч зображено Сару, яка виглядає з дверей будинку. Її вбрання складається з червоного мафорія, прикрашеного золотими асистами, та білої хустки. Архітектурні елементи будинку Авраама і Сари представлені фрагментарно: на іконі видно колону з трояндоподібними розетками та дверний проріз, з якого визирає Сара. Ліворуч у композиції частково подано Мамврійський дуб, зображено лише його густе листя, що підкреслює символічну присутність природи у сцені [18:136]. Прикладом для реконструкції даної ікони можуть слугувати: Трійця Старозавітна Гостинність Авраама. М. Петрахович-Мороховський. Серед. XVII ст. Із с. Козьова. Музей народної архітектури і побуту у Львові ім. К. Шептинського; Трійця Старозавітна Гостинність Авраама. II пол. XVIII ст. НМЛ; Трійця Старозавітна Гостинність Авраама. I пол. XVIII ст. Із ц. Архистратига Михаїла, с. Смолигів Луцького деканату. Музей Волинської ікони, Луцьк.

В даній іконі «Воскресіння Христове з дванадцятьма святами» замість Успіння Пресвятої Богородиці зображується ікона *«Неопалима Купина»*. Така заміна має символічний характер: вона підкреслює роль Богородиці в історії спасіння та акцентує на втіленні Христа - центральній темі всіх дванадцятих свят. «Неопалима Купина» виступає як образ Божої дії, що зберігає і спасає, що гармонійно поєднується з ідеєю Воскресіння та об'єднує весь цикл свят у єдину богословську композицію.

Одним із старозавітних образів, що пророкували пришествя Богоматері, є неопалима купина — кущ, який Мойсей побачив охопленим вогнем, але не

знищеним ним. У християнській традиції цей символ тлумачиться як знак непорочного зачаття Христа від Святого Духа. Ставши Матір'ю, Марія залишилася Дівою: до Різдва, під час Різдва і після нього. Крім того, неопалима купина уособлює виняткову чистоту Богоматері: народившись у грішному світі, вона була повністю вільною від гріха. У церковній гімнографії цей образ відображено у словах: «Якоже купина не сгораше опалюема, тако, Дева, родила еси», а у стихирах на Благовіщення звучить звернення: «Радуйся, Купино неопалимая».

В іконографії Богоматір зазвичай зображають у центрі восьмипроменевої зірки, складеної з двох чотирикутників: червоного, що символізує полум'я, та зеленого, який нагадує про колір чудесного куща. У кутах композиції часто розміщують чотирьох апокаліптичних істот, згаданих Іоанном Богословом: людину, лева, тельця та орла. Поряд можуть бути представлені архангели з традиційними атрибутами: Михаїл із жезлом, Рафаїл з алавастром, Уриїл з вогняним мечем, Селафіїл з кадилом, Варахїїл із виноградним гроном та Гавриїл із гілкою Благовіщення.

У деяких іконографічних варіантах у руках Пречистої Діви разом із Немовлям Христом зображують драбину, верх якої спирається на її плече, що символізує піднесення людства від земного до небесного. Іноді також вводять образи брами та жезла — символи Спасителя, якого у церковних піснеспівах іменують «жезлом від кореня Єсеєвого» [20].

Прикладом для реставрації даної ікони може слугувати ікона Богородиця Неопалима Купина. Кін. XIX ст. А також ікона Богородиця Неопалима Купина. Слобода Борисівка. Кін. XIX ст.

На іконах із центральним образом Воскресіння Христового досить часто по боках зображують святих, які мають значення саме для того храму або парафії, де знаходилася ікона. Тому поява святих *Дмитра, Михайла, Тетяни та Пелагеї*, ймовірно, пов'язана з місцевою традицією шанування або з іменами храмових

приділів. Можливо, у храмі існували престоли або приділи, присвячені цим святим, або їхні дні пам'яті займали важливе місце в літургійному житті громади. Дмитро і Михайло могли шануватися як чоловічі покровителі парафії, а Тетяна і Пелагея - як особливо шановані жіночі мучениці, образи яких традиційно сприймалися як молитвена підтримка і духовна опора. Таким чином, можна припустити, що включення саме цих святих у оточення дванадесятих свят відображало конкретні особливості храмового шанування та ту систему духовних заступників, яку парафіяни вважали близькою і значущою.

### **Висновки до 2 розділу:**

Аналіз трьох провідних методів реконструкції втрачених ділянок темперного живопису засвідчує, що їх застосування залежить від характеру пошкоджень, стану збереженості та вимог до етичності реставраційного втручання. У контексті поставлених завдань – забезпечення зорової цілісності твору без ризику наслідування авторської манери – оптимальним є метод нейтральної точки.

Цей підхід гарантує мінімальність впливу на автентичний живопис: використання стриманого нейтрального тону дозволяє делікатно об'єднати втрати у загальне зорове поле, не створюючи ілюзії «нового» фрагмента. Він повністю відповідає принципам сучасної реставраційної етики – усі тонування, виконані в нейтральній гамі, є реверсивними й можуть бути безпечно видалені без ризику для оригіналу. У випадках дрібних та середніх втрат, особливо характерних для темперного живопису з нюансовим колоритом, саме цей метод забезпечує найстабільніший та найгармонійніший результат, не порушуючи стилістичної цілісності твору. На відміну від оптичного поєднання, яке може виявитися надто помітним для малих пошкоджень, та стилістично обмеженої реконструкції, що містить ризики надмірної інтерпретації, метод нейтральної точки дозволяє досягти збалансованого поєднання науковості, безпечності та візуальної делікатності. Саме тому його застосування є найбільш обґрунтованим у даному випадку.

Аналіз матеріалів та послідовності реконструкційних етапів підтверджує, що реконструкція темперного живопису вимагає використання матеріалів, які є максимально сумісними з автентичною технологією та не порушують фізико-хімічну стабільність твору. Історично обґрунтовані матеріали - традиційна темпера фарба, природні пігменти, левкас на тваринному клеї та класичні лисирувальні шари - забезпечують відповідність оригінальній структурі ікони та запобігають виникненню технічних напружень. Водночас реконструкція можлива лише після виконання повного комплексу консерваційних заходів: стабілізації дерев'яної основи, укріплення левкасу, усунення відшарувань живопису та очищення поверхні. Вирішальне значення має також діагностика (рентгенографія, УФ- та ІЧ-дослідження), що дозволяє точно визначити масштаби руйнувань, наявність прихованих дефектів та реальний обсяг втрачених фрагментів. У межах художнього етапу реконструкції для тонування було обрано акварель у поєднанні з бичачою жовчю, оскільки такий матеріал дає змогу досягти тонкого, контрольованого лисирування, не створює різких контрастів та забезпечує стабільність покриття. Акварельні тонування з додаванням бичачої жовчі добре поєднуються з темперним живописом, не порушуючи його хімічної та оптичної цілісності. Таким чином, дотримання технологічної послідовності, застосування автентичних матеріалів та свідомий вибір тонувальних засобів забезпечують коректність реконструкції й сприяють довготривалому збереженню автентичності пам'ятки.

Проведений іконографічний аналіз дав змогу встановити композиційну структуру твору, уточнити його стилістичну та хронологічну приналежність. Порівняння ікони з аналогічними іконами, а також вивчення характерних колористичних та сюжетних особливостей дозволило встановити, до якого художнього напрямку та історичного періоду вона належить. Виявлені іконографічні паралелі з аналогічними зразками дозволили уточнити первісний зміст композиції та визначити можливий вигляд втрачених фрагментів. Таким чином, іконографічний аналіз став ключовим етапом у підготовці до

реконструкції, забезпечивши науково обґрунтовану основу для подальших реконструкційних рішень.

## **Розділ 3**

### **АПРОБАЦІЯ РЕКОНСТРУКЦІЇ ІКОНИ « ВОСКРЕСІННЯ ХРИСТОВЕ З ДВАНАДЕСЯТИМИ СВЯТАМИ»**

#### **3.1 Комплексні техніко-технологічні дослідження ікони «Воскресіння Христове з дванадцятьма святыми»**

##### **3.1.1 Візуальні дослідження**

###### **3.1.1.1 Основа**

Основою твору «Воскресіння Господнє» є дошка за розмірами 295×350 мм, товщина – 32мм. Порода дерева – липа. В якості рухомого кріплення є дві зустрічні горизонтальні врізні шпонки, а також торцеві. Шпонки клиновидні не значно відрізняються за розміром. Основа має тонування спиртовим розчином морилки у темно-коричневий колір з червоним підтоном. Дошка має природний світлий колір, натуральний, сіро-охристий, що стало можливо виявити завдяки ушкодженням побутового характеру тильної сторони основи. Тильна сторона основи має відколи накраях горизонтальних шпонок, що свідчить про минуле часте використання даної ікони.

###### **3.1.1.2 Левкас**

Левкас присутній, має тонкий шар, щільний, ламкий, світлий з охристим відтінку. Втрати ґрунту складають приблизно 40% від загальної поверхні роботи. На місцях втрат підведено реставраційний ґрунт, фактурний, білий, ймовірно, крейдяний. Паволока відсутня.

###### **3.1.1.3 Фарбовий шар**

Живопис виконано темперними фарбами. Техніка виконання – лесувальна. Фарбовий шар тонкий, багатошаровий. Фарбовий шар фактурний, що помітно в місцях проробки з білилом: ліки, руки та місця повністю виконані білилом, а також в декоративному оздобленні одягу, предметів та тла. Приблизно 10% зображення являє собою металеве покриття золотистого кольору, ймовірно –

тонованого срібла, так як у місцях пошкоджень тонувального покриття відстежується срібляста основа. Окремі елементи одягу святих виконані технікою подряпування. По всій поверхні живопису ікони спостерігаються багато чисельні втрати, які складають близько 40% від загальної площі живопису. У місцях втрат ґрунту відповідно втрачений фарбовий шар. Через неправильне зберігання виникли значні ушкодження, що призвели до подряпин фарбового шару, та його забруднення.

#### **3.1.1.4 Кракелюр**

Дрібносітчатий кракелюр розташований по всій поверхні роботи.

#### **3.1.1.5 Забруднення поверхні**

Ікона з обох боків має пилові забруднення, які виникли в ході використання або тривалого існування.

#### **3.1.1.6 Покривний шар**

Погана збереженість лакової плівки. На лаку помітні подряпини та стерті ділянки разом із фарбовим шаром. Фактура лакового покриття рівна, без сгрибленості.

Початкові оптичні властивості втрачено. Лакова плівка зазнала природного старіння. На поверхні лаку помітні різноманітні подряпини. Вся поверхня лакового покриття вкрита поверхневими забрудненнями невідомого походження. Через ушкодження лакової захисної плівки спотворюється колорит авторського живопису.

#### **3.1.1.7 Сліди попередньої реставрації**

Наявний реставраційний ґрунт. Ґрунт нерівномірно шліфований. Наявні реставраційні тонування тильної сторони основи.

#### **3.1.2 Фотографічні дослідження**

В процесі реставрації всі візуальні дослідження та процеси консервації фіксувались фотографічно. Фотофіксація зовнішнього вигляду твору здійснювалась на всіх реставраційних етапах, при різних умовах освітлення: ікона до реставрації; загальний вигляд з лицьової та тильної сторони; фотофіксація ікони під час реставрації; фотофіксація ікони після завершення реставраційних заходів, фотофіксація зображення під мікроскопом для виявлення особливостей пошкоджень фарбового шару та лакового покриття; фотофіксація ікони в ультрафіолетовому світлі.

### **3.1.3 Мікроскопічні дослідження**

Одним з найефективніших методів являється дослідження за допомогою мікроскопу. Таке дослідження дозволяє виявити ступінь збереження лакового покриття, виявити попередні реставраційні втручання такі як записи та тонування. Також мікроскопічне дослідження дозволяє виявити походження кракелюру. Дослідження ікони проводились під різним кутом освітлення і збільшенні зображення від одного до ста крат. Мікроскопічні дослідження картини здійснювали за допомогою мікроскопа бінокулярного МБС-2 та мікроскопа МБУ-4А. В процесі дослідження вдалося виявити характер руйнувань фарбового шару, уточнити колір ґрунту, характер нанесення фарби та її товщину, наявність лакової плівки, а також наявність металевого покриття сріблястого та золотого кольорів. Ґрунт має молочний колір з охристим відтінком, втрати фарбового шару і ґрунту 40%. Дрібносітчатий кракелюр розташований по всій поверхні роботи. Малюноку кракелюру на лаковій плівці, немає, що свідчить про наявність реставраційних втручань, час нанесення ґрунту, фарбового шару та лаку різний. Було виявлено сліди металевого покриття, що дало підставу для проведення подальших мікрохімічних досліджень на виявлення срібла та золота.

### 3.1.4 Дослідження в ультрафіолетовій області спектру

Одним з важливих етапів візуального дослідження є дослідження роботи в УФ-випромінюванні. Ультрафіолетове випромінювання (від лат. Ultra — «поза межами»), або УФ-випромінення, — це невидиме для людського ока електромагнітне випромінювання, що займає спектральний діапазон між видимим світлом і рентгенівським випромінюванням із довжинами хвиль від 400 до 10 нм. Цей метод є неруйнівним для витвору мистецтва, не впливає на його колорит та сохранныість, що підтверджується спеціальними дослідженнями та його актуальністю використання до сьогодення у реставраційних та музейних практиках. [6:32с.]

При використанні УФ-випромінювання, на об'єкті дослідження спостерігається флуоресценція – свічення речовин органічного та неорганічного походжень. Важливим є те, що різні речовини дають різну люмінесценцію та її інтенсивність, на яку впливає хімічний склад окремої речовини. Це надає інформацію для наступного дослідження складу, а в подальшому і віку деяких пігментів, лаків та інших компонентів живописного шару. Лаки, залежно від свого віку, проявляються загальним помутнінням поверхні, яке з часом може наростати поступово або раптово, а також випромінюють світло від блідо-молочно-блакитного до яскраво-опалового відтінку. Оскільки старі лакові плівки сильно світяться, за характером їхньої люмінесценції можна одразу визначити ділянки, де лак зберігся, де його втрачено повністю або частково, де він замінений більш новим шаром, а також де покриття проростає мережею власного кракелюру. За допомогою ультрафіолетових променів можна контролювати розчищення живопису від лаку. Візуально при звичайному освітленні неможливо визначити, повне відокремлення лаку або залишок лакової плівки на поверхні. Ультрафіолетові промені в багатьох випадках роблять це цілком очевидним. Залежно від товщини залишку на картині лакової плівки остання передається на фотографії відповідним ступенем почорніння. Ультрафіолетові промені дозволяють не тільки контролювати видалення, але і судити про якість (рівномірності) нанесеного лакового покриву.

**Таким чином, за допомогою УФ-випромінювання вдалося встановити наступне:** при дослідженні ікони «Воскресіння Господнє» в УФ-випромінюванні та аналізі результатів, які було зафіксовано за допомогою фотокамери, зображення виглядає неясним, рівномірно вкритим блідо-молочним шаром, по всій площині, виключення складають невеликі зони з характерним забарвленням темного кольору. Дослідження підтвердили наявність лакової плівки. Лакова плівка рівномірна майже по всій поверхні, має середню товщину, виключення складають невеликі зони з більш темним забарвленням(складають 5% від всієї поверхні), на яких або відсутній, або дуже тонкий шар лакової плівки.

### **3.1.5 Дослідження в інфрачервоному діапазоні довжини хвиль**

Використання інфрачервоного діапазону випромінювання для дослідження художніх творів пов'язано з тим, що зі зміною довжини хвилі падаючого випромінювання змінюються оптичні характеристики речовини в залежності від його хімічного складу. Так, зі збільшенням поглинання речовина стає більш темною, зі збільшенням пропускання збільшується прозорість, а зі збільшенням відображення речовина виглядає більш світлою. Пігменти в інфрачервоному діапазоні: білила виглядають білими – найбільш світлими. У такій же мірі світлішають майже всі жовті і помаранчеві. Сині, зелені і коричневі стають темними або світлішають в залежності від хімічного складу. Забруднення: багато видів забруднень прозорі для інфрачервоного випромінювання. Таким чином, можуть бути виявлені або краще помітні написи; малюнки і зображення, приховані забрудненнями, якщо вони поглинають інфрачервоне випромінювання.

**Таким чином, за допомогою інфрачервоного випромінювання вдалося встановити наступне:** на іконі немає прихованих надписів, підпису, як на лицьовій стороні так і на тильній. Живопис збережений частково, зображення виконано з високою деталізацією, що свідчить про майстерність художника.

### **3.1.6 Мікрохімічні дослідження**

Аналіз металевого пігменту

Оглянувши правий нижній край ікони в місці, де частково був втрачений фарбовий шар, помітили металевий блиск сріблястого та золотистого кольорів, це дає підстави вважати, що на іконі наявне покриття з тонованого срібла або золота, так як у місцях пошкоджень тонованого покриття відстежується срібляста основа. На роботі присутні як сріблясті, так і золоті частинки, при дослідженні використовувався стереоскопічний мікроскоп МБС-2 при збільшенні 12,5x4. Під мікроскопом проба на металевий пігмент, видно сріблястий та золотистий кольори. При дослідженні використовувався мікроскоп МБУ-4А при збільшенні 56x.

Для подальшого дослідження були взяті мікропроби для прожарювання на спиртівці та спостереження за змінами кольору та стану. При прожарюванні на спиртівці вигляд та фізичний стан проби не змінився, що свідчить про те, що пігмент не з міді та її сплавів (мідь та її сплави чорніють при прожарюванні). Отже, для подальшого дослідження та виявлення пігменту були проведені реакції на розчинення у різних кислотах, з якими реагує срібло та золото. Були здійснені такі дії:

1. До зразку було додано нітратну кислоту  $\text{HNO}_3$

Не дало реакції розчинення.

2. Нагріли до випаровування

У результаті впливу нітратної кислоти із нагріванням проба розчинилась, залишилась тільки лакова плівка. Це свідчить, що проба не є золотом, а скоріш за все – сріблом.

3. Додали до сухого залишку, який утворився в результаті першої реакції, краплю води

4. Нагріли до випаровування

5. Додали розчин хлоридної кислоти  $\text{HCl}$

Утворився невеликий осад білого кольору.

Такий осад зазвичай утворюється у результаті реакції нітрату срібла із хлоридною кислотою. Нітрат срібла у свою чергу може утворитись у результаті реакції срібла з нітратною кислотою  $\text{HNO}_3$ .

Тобто, завдяки проведеним реакціям та аналізу результатів можна стверджувати, що мікропроба металевого пігменту, взята з ікони, є сріблом. Для додаткового підтвердження на належність металевого пігменту до срібла було проведено реакцію із біхроматом калію (розчин біхромату калію у сульфатній кислоті).

Біхромат калію це добре розчинна у водіхімічна сполука, яка є хорошим окисником, має ласний, яскраво – помаранчевий колір. Його можна використовувати для визначення проби срібла, починаючи з 500 і вище. Біхромат калію дуже швидко вступає у хімічну реакцію, вистачає 1-2 секунди. Хромпик залишатиме світло – коричневу пляму на виробі із срібла до 750 проби. Вироби зі срібла, що мають проби вище 750, матимуть – червону пляму. Чим вище буде проба срібла, тим яскравість плями буде більш інтенсивною. Високопробне срібло 916 проби матиме відтінок, близько схожий на колір самого реактиву.

Отже, на предметне скло з пробою металевого пігмента було додано 3 краплі розчину біхромата калію. Через 1-2 секунди було виявлено результат реакції – частинки металевого пігменту стали яскраво-червоними

Аналізуючи результати проведеної реакції з біхроматом калію, можна зробити висновок про належність взятої проби металевого пігменту до срібла, яке має пробу вище 750.

***Таким чином, за допомогою мікрохімічного аналізу металевого пігменту вдалося встановити наступне:*** мікрохімічними дослідженнями встановлено використання автором срібного металевого пігменту в роботі. В ході проведення таких маніпуляцій, як прожарювання на спиртівці, розчинення у кислотах, реакцію із біхроматом калію (розчин біхромату калію у сульфатній кислоті) та

аналізу результатів було виявлено і доведено належність взятої проби металевого пігменту до срібла, яке має пробу вище 750.

## **3.2 Реставрація ікони «Воскресіння Христове з дванадцятьма святыми»**

### **3.2.1 Стан твору при надходженні на реставрацію**

На момент надходження на реставрацію ікона «Воскресіння Господнє» знаходилась в незадовільному стані. Стан ікони «Воскресіння Господнє» до реставраційних заходів: По всій поверхні основи знаходяться тріщини. Втрати фарбового шару складають 40% від загальної площі основи. Втрати знаходяться найбільше в кутах, численні втрати по нижньому краю ікони. Плівка фарбового шару на ґрунті, який зазнав деструкції, розтріскалась. Спостерігається кракелюр фарбового шару, що повторює текстуру деревних волокон. Лакова плівка втратила свої первинні оптичні властивості через природне старіння захисного шару. Вся поверхня лакового покриття вкрита поверхневими забрудненнями невідомого походження. Через ушкодження лакової захисної плівки спотворюється колорит авторського живопису. Втрати фарбового шару порушили цілісність ікони та її візуальне сприйняття.

### **3.2.2 План реставраційних заходів:**

1. Очищення основи від пилового забруднення
2. Потоншення лакової плівки
3. Шліфування реставраційного ґрунта
4. Нанесення ізоляційного шару лаку
5. Виконання прорису на папері
6. Виконання графічної реконструкції на папері
7. Відпрацювання тонувань в місцях утрат фарбового шару методом «нейтральна точка»

## 8. Нанесення захисного шару лаку

### 3.3 Опис ходу реставраційних заходів

#### 3.3.1 Очищення від пилових забруднень

*Матеріали та інструменти:* дитяче мило, очишена вода, ватний тампон.

*Хід роботи:* Мильна піна наносилася обережно, локально, за допомогою м'якого ватного тампону, уникаючи надмірного зволоження поверхні. Завдяки своїм властивостям піна ефективно розчиняла поверхневі забруднення, водночас не впливаючи на структуру фарбового шару. Після первинного очищення залишки мильної піни були ретельно видалені. Для цього використовувався чистий ватний тампон, змочений у дистильованій воді. Очищення проводилося легкими ковзними рухами, що дозволило видалити мильний залишок і остаточно прибрати дрібні частинки пилу. Процес повторювався декілька разів, доки поверхня не набула рівного, чистого вигляду без слідів забруднень і залишків мийного засобу. Такий методичний підхід забезпечив делікатне та безпечне очищення ікони, підготувавши її до наступних етапів реставрації.

#### 3.3.2 Потоншення лакової плівки

*Матеріали та інструменти:* мило, дистильована вода, скальпель, ватний тампон, ефірна олія, меновазин, скипидар.

*Хід роботи:* Для безпечного та контрольованого потоншення лакової плівки був необхідний підбір оптимального розчинника. Оскільки реакція старого лаку на різні речовини може суттєво відрізнитися, підбір здійснювався експериментально на невеликих пробних ділянках поверхні. Спочатку була проведена попередня очистка робочої зони за допомогою мильно-дистильованого розчину, що забезпечило видалення поверхневих забруднень та покращення доступу

розчинників до лакової плівки. У ході дослідів найкращий результат продемонструвала суміш меновазину зі спиртом у співвідношенні 1:1. Такий розчин рівномірно пом'якшував лак, не пошкоджуючи підлеглі шари фарби. Нанесення здійснювалося ватним тампоном з контролюванням часу експозиції, що давало можливість поступово знімати розм'якшений шар. Після основного етапу потоншення, для остаточного очищення поверхні та видалення залишків розчиненого лаку застосовувався скипидар. Завершальним етапом було використання ефірної олії, яка допомогла нейтралізувати агресивність попередніх реагентів, а також надала поверхні додаткову пластичність і захист. Такий комплексний підхід дозволив досягти контрольованого, м'якого потоншення лакової плівки без ризику пошкодження авторського живописного шару.

### **3.3.3 Шліфування реставраційного ґрунту**

*Матеріали та інструменти:* винна пробка, дистильована вода, наждачний папір

*Хід роботи:* Поверхня була вирівняна за допомогою наждачного паперу дрібної зернистості. Шліфування виконувалося легкими рухами до отримання рівної поверхні. Для більш делікатного фінішного шліфування використовувалася винна пробка. Вона злегка змочувалась дистильованою водою, після чого акуратно проходилися по поверхні, згладжуючи дрібні нерівності та надаючи ґрунту рівну, м'яку фактуру. Цей етап дозволив досягти плавного переходу між реставрованими ділянками та оригінальним живописом.

### **3.3.4 Покриття роботи ізоляційним шаром лаку**

*Матеріали та інструменти:* дамарний лак, скипидар, ватно-марлевий тампон.

*Хід роботи:* Поверхню фарбового шару обробляли розчином дамарного лаку зі скипидаром у пропорції 1:1, використовуючи ватно-марлевий тампон. Нанесення

ізоляційного покриття виконано круговими рухами тонким шаром по всій площі поверхні роботи. Цей ізоляційний покрив забезпечив захист фарбового шару та підготував поверхню до подальших реставраційних робіт.

### **3.3.5 Виконання прорису на папері**

*Матеріали та інструменти: Аркуш паперу, механічний олівець*

*Хід роботи:* Для виконання реконструкційних елементів ікони був створений попередній прорис, який дозволив точно відтворити втрачені або пошкоджені фрагменти композиції. Робота розпочиналася з уважного аналізу збережених ділянок ікони «Воскресіння Христове з дванадцятьма святами», а також порівняння їх із канонічними зображеннями відповідних святкових сцен.

На чистому аркуші паперу механічним олівцем здійснювалася побудова основних ліній композиції. Спочатку легкими штрихами намічалися загальні пропорції та розташування фігур, архітектурних елементів і декоративних деталей. Особлива увага приділялася збереженим фрагментам — їх форма та масштаб переносилися максимально точно, щоб уникнути відхилень під час подальшої роботи. Після окреслення загальної структури прорис уточнювався: деталізувалися обличчя, складки одягу, контури німбів, елементи пейзажу або архітектури. Завершальний прорис слугував точним візуальним орієнтиром для подальшого перенесення реконструйованих елементів, забезпечуючи їх відповідність канону та загальній композиційній логіці твору.

### **3.3.6 Виконання графічної реконструкції ікони на папері**

*Матеріали та інструменти: Акварельний аркуш, акварельні фарби.*

*Хід роботи:* Для відтворення втрачених композиційних фрагментів була виконана повноцінна графічна реконструкція ікони на окремому аркуші. Робота

здійснювалася в кольорі, з дотриманням стилістичних особливостей оригінального живопису та збереженням масштабу кожної сцени.

Спочатку на акварельному папері намічалися контури кожного окремого дванадцятого свята, орієнтуючись на попередньо зроблений прорис. Для забезпечення точності та відповідності композиції ікони кожна сцена виконувалася у певному, заздалегідь визначеному масштабі. Це дозволило зберегти правильні пропорційні співвідношення між частинами реконструкції та авторським зображенням. Після побудови контурів була робота в кольорі акварельними фарбами. Кольорова гама підбиралася з урахуванням загального колориту ікони: враховувались збережені ділянки, насиченість фону та особливості письма. Кожна сцена промальовувалася окремо, з опрацюванням деталей фігур, складок одягу, німбів та фонових елементів.

Паралельно була підготовлена основа — аркуш паперу, попередньо тонований акварельною фарбою під колір фону ікони. Така підкладка забезпечувала гармонійне візуальне поєднання відтворених епізодів із загальним тоном оригіналу. Після повного висихання акварельних зображень окремі сцени акуратно вирізалися та клеювалися на підготовлену основу в точній відповідності до їхнього розташування на композиції ікони.

На завершальному етапі була виконана реконструкція надписів, що супроводжують святкові сцени. Вони відтворювалися у відповідному стилі та пропорціях, з урахуванням збережених фрагментів, форми літер і канонічних назв свят.

Цей етап дозволив повністю відновити структуру композиції та забезпечити її відповідність традиційному вигляду ікони.

### **3.3.7 Тонування втрат в техніці «нейтральна точка»**

*Матеріали та інструменти:* акварель, дистильована вода, бичача жовч, палітра, круглі пензлі, рушник.

*Хід роботи:* На палітрі розводилися акварельні фарби з додаванням невеликої кількості дистильованої води. Для контрольованості мазка до фарби додавалася бичача жовч, яка діє як природний змочувач і дає можливість фарбі рівномірно розподілятися по поверхні реставрованих ділянок. Тонування виконувалося в техніці «нейтральний тон», яка передбачає створення м'якого, ненав'язливого й максимально нейтрального відтінку, що не імітує авторський живопис, а лише візуально нівелює втрати та робить їх менш помітними. Робота здійснювалася тонкими шарами, за допомогою круглих пензлів малого діаметра. Кожен шар наносився дуже делікатно, з урахуванням характеру втрати та її глибини. Між нанесенням шарів робилася коротка перерва, щоб фарба могла підсохнути й проявити свій остаточний тон. За потреби тонування коригувалося: або посилювалося шляхом нанесення додаткового шару, або пом'якшувалося завдяки легкому розмиванню чистим вологим пензлем. Під рукою завжди тримався рушник, яким знімався надлишок води чи фарби з пензля, що дозволяло зберігати контроль над інтенсивністю мазка та уникати появи випадкових плям.

У результаті тонування втрати отримано м'який, збалансований нейтральний відтінок, який гармонійно поєднується з оточуючим живописом, не привертаючи зайвої уваги та забезпечуючи єдність візуального сприйняття твору.

### **3.3.8 Покриття роботи захисним шаром лаку**

*Матеріали та інструменти:* піхтовий лак, скипидар, ватно-марлевий тампон.

*Хід роботи:* З метою забезпечення надійного захисного покриття та стабілізації фарбового шару було проведено лакування поверхні твору. Перед початком роботи був приготований робочий розчин, що складався з піхтового лаку та скипидару у співвідношенні 1:1. Таке поєднання забезпечує оптимальну в'язкість та дає можливість отримати рівномірне, прозоре покриття без надмірного блиску або помутніння. Після приготування розчину був підготовлений ватно-марлевий тампон, який дозволяє рівномірно розподіляти лак та уникати появи потьоків.

Тампон попередньо зволожувався невеликою кількістю розчину, щоб забезпечити м'яке й контрольоване нанесення. Процес лакування здійснювався круговими та плавними рухами, що сприяло рівномірному розподілу лаку по всій поверхні роботи. Особлива увага приділялася тому, щоб шар був тонким і однорідним, без нашарувань чи надмірного зволоження окремих ділянок. Нанесення виконувалося послідовно — від центральних частин до країв, щоб уникнути утворення лінійних слідів або перепадів у блиску. Після завершення нанесення поверхня була оглянута під різними кутами освітлення для контролю рівномірності покриття. Завдяки тонкому шару лаку фарбовий шар отримав необхідний захист від зовнішніх впливів, а поверхня набула легкого, природного блиску, що підкреслює її живописну структуру, не змінюючи колористичного балансу твору.

### **Висновки для 3 розділу:**

Ікона «Воскресіння Христове з дванадцятьма святами» виконана темперними фарбами в другій половині XVIII століття. Дослідження в УФ-діапазоні довжин хвиль допомогло виявити, що вся поверхня твору, лицьової сторони має люмінесценцію різного ступеня сяйва, темним кольором світяться втрати фарбового шару та подряпини. Живопис світиться темніше, що свідчить про відсутність пізніших нашарувань. Встановлено в процесі мікроскопічного дослідження вид кракелюру, а саме прямолінійний, який розташований паралельно волокон деревини, по всій поверхні ікони знаходиться лакова плівка, а також пилові забруднення. Стан ікони до реставраційних заходів: численні механічні пошкодження основи різні за характером; втрати фарбового шару складають 40% ; загальне пилове забруднення, присутнє попереднє реставраційне втручання, наявність неавторського ґрунту. На основі техніко-технологічних досліджень була складена програма реставраційних робіт яка складалась з: очищення, потоншення лакової плівки, шліфування реставраційного ґрунта, нанесення ізоляційного шару лаку, прорис, графічну реконструкцію, тонування

втрат фарбового шару та покриття захисним шаром лаку, вдалося досягти значного покращення стану ікони, забезпечивши її візуальну та фізичну стабільність. Очищення основи від пилового забруднення стало необхідним кроком для підготовки поверхні, це забезпечило належний доступ до фарбового шару і дозволило уникнути погіршення стану під час подальших реставраційних процедур. Потоншення лакової плівки допомогло позбутися старого, потусклого лаку, що не тільки змінювало естетичне сприйняття ікони, а й заважало нормальному збереженню фарбового шару. Шліфування реставраційного ґрунта стало важливим етапом для вирівнювання основи, що дозволило досягти рівної поверхні, необхідної для подальшої роботи з фарбами та іншими реставраційними матеріалами. Нанесення ізоляційного шару лаку виконано з метою створення надійного захисного бар'єру, що запобігає негативному впливу зовнішнього середовища та забезпечує стабільність авторського живопису, підготовлюючи його до подальших етапів відновлення. Завдяки проведенню іконографічного аналізу ікон даного типу, процес виконання прорису та графічної реконструкції на папері дозволив точно відновити композиційні елементи ікони. Прорис був виконаний з великою увагою до деталей, що дозволило зберегти пропорції, масштаби та характер оригінальних святкових сцен. Графічна реконструкція в кольорі допомогла візуалізувати всі відновлені фрагменти, що дозволило досягти єдності стилістики та кольору. Тонування втрачених ділянок фарбового шару методом «нейтральний тон» дало можливість максимально безпечно відновлення, не порушуючи загальної композиції та колірної балансу. Завершувальне нанесення захисного шару лаку створило на поверхні ікони стійку плівку, що захищає реставровані елементи від подальших пошкоджень, підвищує їхню стійкість до зовнішніх факторів і надає готовій роботі завершеного вигляду. Таким чином, завдяки проведеним реставраційним заходам вдалося досягти значних результатів у збереженні ікони, зберігши її автентичний вигляд та канонічну стилістику. Всі етапи реставрації були виконані відповідно до проаналізованих літературних джерел, що дозволяє зберегти культурну цінність твору і забезпечити його подальше зберігання та використання в музейних або

релігійних цілях. Відновлена ікона має не тільки естетичну, а й історичну цінність, зберігаючи свою духовну та культурну значущість. Робота «Воскресіння Господнє» набула експозиційного вигляду.

## **Висновки:**

1. Аналіз літературних джерел з методології реставрації та реконструкції творів мистецтва встановив, що існує три основних типів реконструкції: метод «нейтральна точка», метод оптичного поєднання кольору та стилістично обмежена реконструкція. Ці методи застосовуються залежно від ступеня збереженості пам'ятки та характеру втрат. Визначено, що сучасна реставраційна практика ґрунтується на принципах науковості, мінімального втручання, зворотності матеріалів і поваги до автентичної структури твору.
2. Дослідження типів руйнувань пам'яток темперного живопису показало, що найбільш характерними є деформації дерев'яної основи, руйнування ґрунту, осипання та потемніння фарбового шару, а також наслідки біологічного ураження. Встановлено, що комплексний характер пошкоджень потребує поетапного та системного підходу до реконструкційних робіт.
3. Аналіз художніх матеріалів, що використовуються під час реконструкції темперного живопису, засвідчив, що найбільш доцільним є застосування традиційних матеріалів, ідентичних або схожих за властивостями до оригінальних, а саме акварель у поєднанні із бичачою жовчю. Використання натуральних матеріалів, яєчної темпері та відповідних ґрунтів сприяє збереженню технологічної та стилістичної єдності ікони.
4. Проведена апробація методів реконструкції темперної ікони підтвердила, що обрані технологічні прийоми, а саме реконструкція ікони методом «нейтральна точка», дозволяють відновити втрачені фрагменти без порушення автентичності твору. Застосовані методи продемонстрували ефективність у стабілізації стану живопису та забезпеченні візуальної цілісності композиції.

5. Реконструкція ікони «Воскресіння Христове з дванадесятьми святами» довела, що комплексний підхід, заснований на результатах теоретичних і практичних досліджень, є обґрунтованим і результативним. У процесі роботи було досягнуто відновлення цілісного художнього образу ікони та створено умови для її подальшого збереження як пам'ятки сакрального мистецтва.

## Література

1. Титов М. Ф. Техніка і технологія темперного жовткового іконопису. Київ, 2005. С. 12–78.
2. Козак Н. Реконструкція втрат живописного шару волинських ікон XVIII ст. // Волинська ікона. Вип. 15. Луцьк, 2010. С. 187–191.
3. Мельничук І. Технологічні аспекти реставрації ікон XVIII ст. З фондів Волинського музею // Волинська ікона. Вип. 17. Луцьк, 2012. С. 203–210.
4. Ільїна М. А. Технологія і реставрація станкового живопису. Київ: Видавництво ЛНАМ, 2016. С. 11–54.
5. Пшеничний В. В. Реставрація іконопису. Львів, 2018. С. 23–37.
6. Хребтенко М. С. Іконопис Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст.: особливості техніки, технології та реставрації. Дис. канд. Мистецтвознавства. Київ, 2021. С. 22–41.
7. Гарасим Г. Реставрація дерев'яної основи та живописного шару ікон XV–XVIII ст. Навчально-методичний посібник. Львів: ЛНАМ, 2012. С. 11–67.
8. Козінчук В. Знаки і символи українських неканонічних ікон христологічного типу XVIII–XIX ст. // Наукові записки. 2020. С. 163–165.
9. Овсійчук В. Оповідь про ікону. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. 377 с.
10. Пам'ятки на сюжет “Різдва Христового” в українському малярстві XV–XVIII ст. Дисертація. Канд. Мистецтвознавства. Львів: Львівська національна академія мистецтв, [б.р.]. С. 5–11.
11. Попенюк Ю. Іконографія сюжету Різдва Христового з поклонінням пастухів в українському живописі другої половини XVII–XVIII ст. // Наукові праці. С. 1-19.
12. Український іконостас XVII–XVIII ст.: семантика пластичного образу. Дисертація. Д-ра мистецтвознавства. С. 201–210.

13. Вхід Господній в Єрусалим // Енциклопедія сучасної України.  
<https://share.google/5rwL0A6sSisuOLcaW>
14. Іконографія Стрітєння Господнього // RISU. Релігійно-інформаційна служба України.  
[https://risu.ua/ikonografiya-stritennya-gospodnogo\\_n73004?utm\\_source=chatgpt.com](https://risu.ua/ikonografiya-stritennya-gospodnogo_n73004?utm_source=chatgpt.com)
15. Іконографія Воздвиження Чесного Хреста // RISU.  
[https://risu.ua/ikonografiya-vozdvizhennya-chesnogo-hresta-ozhivotvoriti-svoe-zhittya-zhittiyam-hrista\\_n93332?utm\\_source=chatgpt.com](https://risu.ua/ikonografiya-vozdvizhennya-chesnogo-hresta-ozhivotvoriti-svoe-zhittya-zhittiyam-hrista_n93332?utm_source=chatgpt.com)
16. Воздвиження Хреста Господнього // Велика українська енциклопедія.  
<https://share.google/pgZdUykuRx9ZS8Hap>
17. Поліщук Н. Іконографія Вознесіння: бачити Бога перед собою // RISU.  
<https://share.google/6OnpBygRcoWiYxhhc>
18. Соколова Д. К. Особливості ікон Святої Трійці Миргородського та Переяславського регіонів (XVII–XVIII ст.) // Мистецтвознавчі студії. С. 110-135.
19. Оглядові статті про українські іконографічні типи на богословських і музейних порталах (2020–2025). С. 201-219
20. Куртасова О. Особливості іконографії «Неопалима Купина». 2012.  
<https://share.google/WhSj7OghVKPoO6rdF>
21. Іконографія Благовіщення: покірність другої Єви // RISU.  
[https://risu.ua/ikonografiya-blagovishchennya-pokirnist-drugoji-yevi\\_n90175?utm\\_source=chatgpt.com](https://risu.ua/ikonografiya-blagovishchennya-pokirnist-drugoji-yevi_n90175?utm_source=chatgpt.com)
22. Іконографія Богоявлення та Хрещення Господнього.  
<https://share.google/VZs1EFH02x3HZqGOC>
23. Лозова Л. Ікона Воскресіння Христового «Сходження в ад» та її богословське значення // Науковий вісник.  
<https://share.google/r5X3zcRiapHvTUAbV>
24. Федак-Гелитович М. Особливості української іконографії «Різдво Пресвятої Богородиці» // RISU.

<https://share.google/R99lZ5yCdz1wFApeX>

25. Символічний аспект ікони «Преображення Господнього» у контексті антропології української культури: минуле, сучасне, шляхи розвитку // Культура і мистецтво.

<https://share.google/SkuFtLk9dG5zXNxd>

26. Іконографія Преображення Господнього // hram.lviv.ua.

<https://share.google/LEpLtw7xxTL7c7J4S>

27. Іконографія Введення у храм Пресвятої Богородиці //RISU.

<https://share.google/jml9htAK5ELWu1M3R>

### **Музейні каталоги та фондові матеріали**

1. Національний художній музей України. Офіційний портал: namu.kiev.ua. Електронна колекція. Опис, датування, технічні характеристики та фотоілюстрації ікон XIV–XIX ст.
2. Львівський музей історії релігії. Онлайн-каталог на платформі Museum Portal Ukraine. Матеріали до вивчення ікон XV–XIX ст., колекцій Галичини, Волині й Буковини.
3. Музей волинської ікони. Волинська ікона XVI–XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею: каталог. Луцьк.
4. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Оцифровані фондові матеріали: зразки технік, левкас, позолота, реставраційні описи.
5. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Наукові збірники. Луцьк, різні роки видання. Матеріали з технологічного аналізу та реставрації ікон XIV–XVIII ст.

### **Електронні ресурси та цифрові архіви**

1. Ікона. Українська спадщина. Портал heritage-ua.org.
2. Державна платформа. Електронна культурна спадщина України

e-heritage.gov.ua.

3. Ukrainian Art Library. Цифровий архів українського мистецтва.
4. Icon.org.ua. Онлайн-галерея сакрального мистецтва України XI–XXI ст.

**Додатки:**

**Додаток 1.**

## **КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

№	Назва етапів дипломної	Строк виконання етапів роботи
---	------------------------	-------------------------------

	роботи	
1	Фотофіксація	1 - 12 вересня 2025р.
2	Візуальні дослідження	1 вересня 2025р.
3	Мікроскопічні дослідження	5 вересня 2025р.
4	Дослідження в ультрафіолетових променях	5 вересня 2025 р.
5	Іконографічні дослідження	10 – 22 вересня 2025р.
6	Видалення поверхневих забруднень	22 вересня 2025р.
7	Шлифування ґрунту на лицьовій стороні	22 вересня 2025р.
8	Потоншення лакової плівки	27 вересня 2025р.
9	Нанесення ізоляційного покриття	1 жовтня 2025р.
10	Виконання прорису на папері	1 жовтня – 15 жовтня 2025р.
11	Виконання графічної реконструкції на папері	17 жовтня – 20 листопада 2025р.
12	Відпрацювання тонувань в місцях утрат фарбового шару	20 - 25 листопада 2025р.
13	Нанесення захисного шару лаку	27 листопада 2025р.
14	Підготовка дипломної записки	20 жовтня – 10 грудня 2025р.

Студент: Кунак Є.С

Керівник роботи: Шуліка В.В

## Додаток 2. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури

Рік надходження	Вид <b>1</b> пам - ка	№ по книзі надходження №
		Інвентарний № пам'ятника <b>608</b>

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**  
**ПАСПОРТ РЕСТАВРАЦІЇ ПАМ'ЯТНИКА ІСТОРІЇ І КУЛЬТУРИ**  
**(рухомого)**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

найменування установи, яка виконує реставрацію

Кафедра реставрації станкового і монументального живопису

найменування відділу

**I. ТИПОЛОГІЧНА НАЛЕЖНІСТЬ ПАМ'ЯТНИКА**

<b>Вид пам'ятника</b>	Пам'ятники об'єктів розв'язкового мистецтва	Пам'ятники ужиткового і декор. мистецтва	Археологічні пам'ятники	Документальні пам'ятники	Інші пам'ятники історії і культури
<b>Визначення характеру пам'ятника</b>	(1)	2	3	4	5
обвести колом цифрові зображення виду					

**II. МІСЦЕ постійного зберігання, власник пам'ятника**

<b>III. КАТАЛОЖНІ ДАННІ про пам'ятник</b>		<b>примітки, уточнення</b>
<b>найменування</b>	«Воскресіння Христове з дванадцятьма святыми»	
<b>Автор</b>	Невідомий	
<b>час створення</b>	Кінець 18 ст.	
<b>матеріал, основа</b>	Дерево	
<b>техніка виконання</b>	Темпера	
<b>Розміри</b>	29.3*35 см	

#### **IV. ОБУМОВЛЕННЯ ДЛЯ РЕСТАВРАЦІЇ**

Звернення власника твору.

#### **V. СТАН ПАМ'ЯТНИКА при надходженні на реставрацію**

Роботу було передано на етапі реставрації – підведено реставраційний ґрунт.

Візуальні дослідження:

**Основа:** дерево

*Колір* світлий, натуральний, сіро-охристий, тоноване у темно-коричневий колір з червоним підтоном.

Наявні дві горизонтальні шпонки.

**Пошкодження основи:**

Загальна пилове забруднення

**Ґрунт**

Є великі втрати авторського ґрунту по всій поверхні

**Фарбовий шар**

Робота виконана імовірно темперними фарбами. Живопис багат шаровий, можливо написаний за кілька прийомів, тонкий, гладка поверхня.

У світлових частинах барвистий шар більш щільний.

Є втрати у місцях втрати ґрунту, а також у нижній частині роботи та на ликах.

Загальна пилове забруднення.

**Лакове покриття** є

Після проведених досліджень, які включали в себе візуальні та не руйнуючі дослідження, були зроблені висновки, що ікона знаходиться у незадовільному стані і потребує реставрації.

#### **VII. ПРОГРАМА ПРОВЕДЕННЯ РОБІТ І ЇХ ОБҐРУНТУВАННЯ**

**Склад і послідовність реставраційних заходів:**

1. Візуальне дослідження

2. Фотофіксація
3. Очищення основи від пилового забруднення
4. Потоншення лакової плівки
5. Шліфування реставраційного ґрунта
6. Нанесення ізоляційного шару лаку
7. Виконання прорису на папері
8. Виконання графічної реконструкції на папері
9. Відпрацювання тонувань в місцях утрат фарбового шару методом «нейтральна точка»
10. Нанесення захисного шару лаку

#### ПРОВЕДЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ

№ п.	Опис операцій з указанням метода, технології, рецептури, матеріалів і інструментів виконання, супроводжуючих ілюстративних матеріалів	Рецепт	Дата початку і закінчення операції	Підписи керівника і виконавця робіт
1	2	3	4	5
1.	Візуальні дослідження	Розмір, стан, пошкодження і т.д.	1.09.25	
2.	Фотофіксація	В процесі роботи над твором усі візуальні і приладові дослідження фіксуються фотографічно. Фотографічна фіксація зовнішнього загального вигляду та фрагментів твору на всіх етапах проведення реставрації: до реставрації, в процесі та після.	1 - 12.09.25	

3.	Очищення основи від пилового забруднення	Очищення ікони здійснювалось мильною піною, яка локально наносилась ватним тампоном, а після розчинення забруднень змивалась дистильованою водою легкими рухами, повторювався процес до повного очищення поверхні.	22.09.25	
4.	Потоншення лакової плівки	оптимальним для м'якого та контрольованого потоншення лакової плівки виявився розчин меновазину зі спиртом (1:1), який наносився ватним тампоном, після чого залишки лаку видалялись скипидаром. Завершальне оброблення ефірною олією нейтралізувало дію реагентів і забезпечило пластичність та захист поверхні.	27.09.25	
5.	Шліфування реставраційного ґрунта	Поверхня вирівнювалася дрібнозернистим наждачним папером, для делікатного фінішного шліфування використовувалась злегка змочена дистильованою водою винна пробка, що дозволило згладити дрібні нерівності та забезпечити плавний перехід між реставрованими ділянками й оригінальним живописом.	22.09.25	
6.	Нанесення ізоляційного шару лаку	Розчин дамарного лаку зі скипидаром у співвідношенні 1:1 наносився ватно-марлевым тампоном тонким рівномірним шаром круговими рухами, створивши ізоляційне	1.10.25	

		покриття.		
7.	Виконання прорису на папері	Прорис реконструкційних елементів ікони виконувався на аркуші паперу механічним олівцем, аналізуючи збережені фрагменти та канонічні зразки, намічаючи загальні пропорції й розташування фігур, уточнюючи деталі — обличчя, складки одягу, німби й архітектуру.	1 - 15.10.25	
8.	Виконання графічної реконструкції на папері	Була виконана повноколірна графічна реконструкція дванадесятих сцен на акварельному папері з точним дотриманням масштабу, стилістики й колориту оригіналу, після чого висушені й вирізані зображення вклеєно на попередньо тоновану основу та доповнено відтвореними написами, що забезпечило повне відновлення композиційної структури ікони.	17.10 – 20.11.25	
9.	Відпрацювання тонувань в місцях втрат фарбового шару методом «нейтральна точка»	Акварельні фарби, розведені дистильованою водою з додаванням бичачої жовчі, наносилися тонкими шарами в техніці «нейтральний тон» круглими пензлями з перервами для підсушування та можливістю корекції, що дозволило створити м'яке й гармонійне тонування втрат без імітації авторського живопису.	20 – 25.11.25	

10.	Нанесення захисного шару лаку	Поверхня ікони покривалась тонким рівномірним шаром розчину піхтового лаку зі скипидаром (1:1), нанесеним ватно-марлевым тампоном круговими плавними рухами для забезпечення захисту фарбового шару й отримання природного, ненав'язливого блиску.	27.11.25	

У результаті реставрації робота набула експозиційного вигляду.

**X. ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ** (фотографії, картограми, схеми і т.п.)

№ п.	Дата	Найменування ілюстративного матеріалу; характер і умови виконання	Кількість знімків	Місце зберігання і архівний №
1		<b><u>Фотографії до реставрації:</u></b>		
2		<b><u>Фотографії в процесі реставрації:</u></b>		
3		<b><u>Фотографії після реставрації:</u></b>		

**Примітка:** перелік ілюстрацій групувати по розділам («до реставрації» -- «в процесі реставрації» - «після реставрації»), порядкові номери матеріалів, включених до Додатку, обвести колом

## **XI. РЕЗУЛЬТАТИ ПРОВЕДЕНИХ ЗАХОДІВ**

(опис змін технічного стану, зовнішніх змін пам'ятника після реставрації, уточнення атрибуції і т. п.)

На першому етапі були здійснені візуальні дослідження та фотодокументація, що дало змогу зафіксувати первинний стан твору та визначити обсяг необхідних втручань.

Подальше очищення основи від пилових забруднень забезпечило підготовку поверхні до наступних реставраційних процедур.

Проведене потоншення лакового покриття дало змогу усунути його помутніння та жовтизну, що заважали сприйняттю живопису.

Шліфування реставраційного ґрунту та нанесення ізоляційного шару лаку створили стабільну і рівномірну основу для виконання подальших реконструктивних робіт.

Прорись та графічна реконструкція на папері дозволили відтворити авторські композиційні рішення без втручання в оригінальний фарбовий шар. Опрацювання тонувань у місцях утрат методом «нейтральної точки» забезпечило відновлення втрачених фрагментів живопису з дотриманням принципів мінімального втручання.

Завершальним етапом стало нанесення захисного шару лаку, який закріпив реставраційні втручання, вирівняв оптичні властивості поверхні та забезпечив додатковий захист ікони від подальших впливів зовнішнього середовища.

Таким чином, проведений комплекс реставраційних заходів сприяв покращенню фізичного стану ікони, підвищенню її експозиційної якості та забезпечив надійні умови для її подальшого збереження.

## **XIII. РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО УМОВ ЗБЕРІГАННЯ ПАМ'ЯТНИКА**

Рекомендовані параметри температури та відносної вологості повітря, які забезпечують надійне збереження живопису, підібрані на основі вивчення

процесів висихання гігроскопічних матеріалів і умов розвитку мікроорганізмів і біоруйнівників. Відреставрований твір мистецтва рекомендовано експонувати при температурі у межах +17-+21°C, оптимальне значення відносної вологості повітря доцільно обмежити 50-65%, а для приміщень з кондиціонером – більш вузькі значення – 50-55 %. Рівень температури відносної вологості повинен бути однаковий для усіх приміщень, щоб при переміщенні експонату не відчувались зміни режиму. Необхідно також звести до мінімуму добове коливання відносної вологості, її величина не повинна перевищувати 5 %. Основним критерієм вибору цих параметрів є вимога не допустити замерзання фарбового шару и зменшити можливість конденсації вологи на ньому. Рухливість повітря в безпосередній близькості від творів мистецтва не повинна перевищувати 0,1-0,3 м/хв.

**ВИКОНАВЦІ РОБІТ:**

**Керівник установи:**

**Керівник роботи:**

Шуліка В.В \_\_\_\_\_

**Реставратори та інші виконавці**

Кунак Є.С \_\_\_\_\_

П.І.Б., кваліфікація, посада, підписи

**НАГЛЯД ЗА СТАНОМ ПАМ'ЯТНИКА ПІСЛЯ РЕСТАВРАЦІЇ**

Дата огляду	Стан пам'ятника	П.І.Б., посада

## **Додаток 3.**

### **Список ілюстрацій**

**Іл.1** Загальний вигляд лицьової сторони ікони до реставраційних втручань.

**Іл.2** Загальний вигляд тильної сторони ікони до реставраційних втручань.

**Іл.3** Загальний вигляд ікони після реставрації. (Лицьова сторона)

**Іл.4** Загальний вигляд ікони після реставрації. (Тильна сторона)

**Іл.6** Дослідження в інфрачервоному діапазоні довжин хвиль.

**Іл.7** Дослідження в ультрафіолетовому діапазоні довжин хвиль.

**Іл.8** Мікроскопічне дослідження.

**Іл.9** Потоншення лакової плівки (фрагмент до/після).

**Іл.10** Вигляд після потоншення лакової плівки та шліфування левкасу (фрагменти)

**Іл.11** Виконання припису на папері.

**Іл.12** Фото етапів виконання графічної реконструкції на папері.

**Іл.13** Загальний вигляд графічної реконструкції на папері.

**Іл.14** Графічна реконструкція ікони на папері (фрагменти).

**Іл.15** Тонування ікони методом «нейтральна точка».

**Іл.16** Тонування ікони методом «нейтиальна точка» (фрагменти).

**Іл.17** Воздвиження Чесного Хреста. Риботицька школа. Перша третина XVIII століття з церкви Успіння Богородиці с. Торки, Польща. НМЛ

**Іл.18** Воздвиження Чесного Хреста, Поклоніння Хресту. Судово-Вишенська школа. I пол. XVII ст.із.с. Малнів, НМЛ.

**Іл.19** Трійця Старозавітна Гостинність Авраама. М.Петрахович-Мороховський. Серед. XVII ст. Із с. Козьова. Музей народної архітектури і побуту у Львові ім. К. Шептинського

**Іл.20** Трійця Старозавітна Гостинність Авраама. I пол. XVIII ст. Із ц. Архистратига Михаїла, с. Смолигів Луцького деканату. Музей Волинської ікони, Луцьк.

**Іл.21** Трійця Старозавітна Гостинність Авраама. II пол. XVIIст. НМЛ

**Іл.22** Вознесіння Господнє I пол. XVIII ст. Волинь.

**Іл.23** Вознесіння Господнє. Риботицька школа, I пол. XVIII ст.

**Іл.24** Богородиця Неопалима Купина. Слобода Борисівка. Кін. XIX ст.

**Іл.25** Богородиця Неопалима Купина. Кін. XIX ст.

**Іл.26** Срітєння. 1631р. Новий Санч, Польща

**Іл.27** Срітєння. II пол. XVI ст. Із ц. Собору Пресвятої Богородиці, с. Либохора. НМЛ

**Іл.28** Срітєння. I пол. XVII ст. Із с. Завадка Івано-Франківської обл.

**Іл.29** Срітєння. Поч. XVIII ст.

**Іл.30** Вхід Господній в Єрусалим. Риботинська школа 1720р. Із ц. Архистратига Михаїла у с. Семенівка. Музей народної архітектури і побуту у Львові ім. К. Шептинського.

**Іл.31** Преображення. Риботинська школа. Кін. XVII – поч. XVIII ст. Музей української культури у Свиднику, Словаччина.

**Іл.32** Хрещення. Риботицька школа. Кін. XVII – поч. XVIII ст. Варшава.

**Іл.33** Хрещення. Риботинська школа. 1720 р. Із ц. Архистратига Михаїла у с. Семенівка. Музей народної архітектури і побуту у Львові ім. К. Шептицького

- Іл.34** Різдво Христове, Хрещення. II пол. XVIII.
- Іл.35** державно-культурний заповідник м. Острог Різдво Богородиці I пол. XVII ст
- Іл.36** Різдво Богородиці. Самбірська школа II пол. XVI ст. Из ц. Святого Духа, Потелич. НМЛ
- Іл.37** Благовіщення. Риботицька школа іконопису. Поч. XVIII ст. с. Динов
- Іл.38** Благовіщення. Риботицька школа. Кін. XVII – поч. XVIII ст. Музей української культури у Свиднику, Словаччина.
- Іл.39** Введення в Храм Пресвятої Богородиці. Риботицька школа. Кін. XVII ст. Національний музей у Кракові, Польща.
- Іл.40** Введення в Храм Пресвятої Богородиці. I пол. XVII ст. Калущина
- Іл.41** Воскресіння Христове. I пол. XVII ст. Из ц. Апостола Івана Богослова в Перекопаному. Національний музей Перемишської землі у Перемишлі, Польща.
- Іл.42** Зішестя в Ад. 1701 р. Закарпаття
- Іл.43** Зішестя в Ад. Поч. XVI ст. Національний музей у Львові ім. А. Шептинського
- Іл.44** Різдво Христове 1758р
- Іл.45** Різдво Христове. 1701 р. Закарпаття

## Додаток 4.

### Ілюстрації

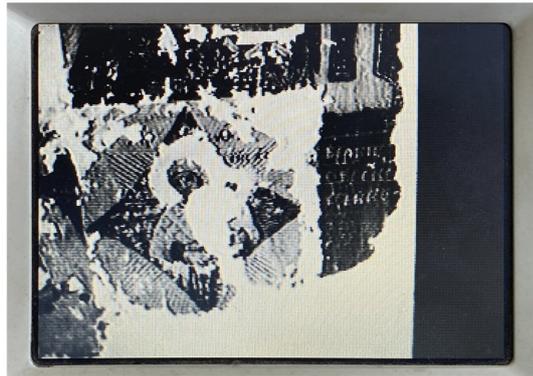


Іл.1 Загальний вигляд лицьової сторони ікони до реставраційних втручань.

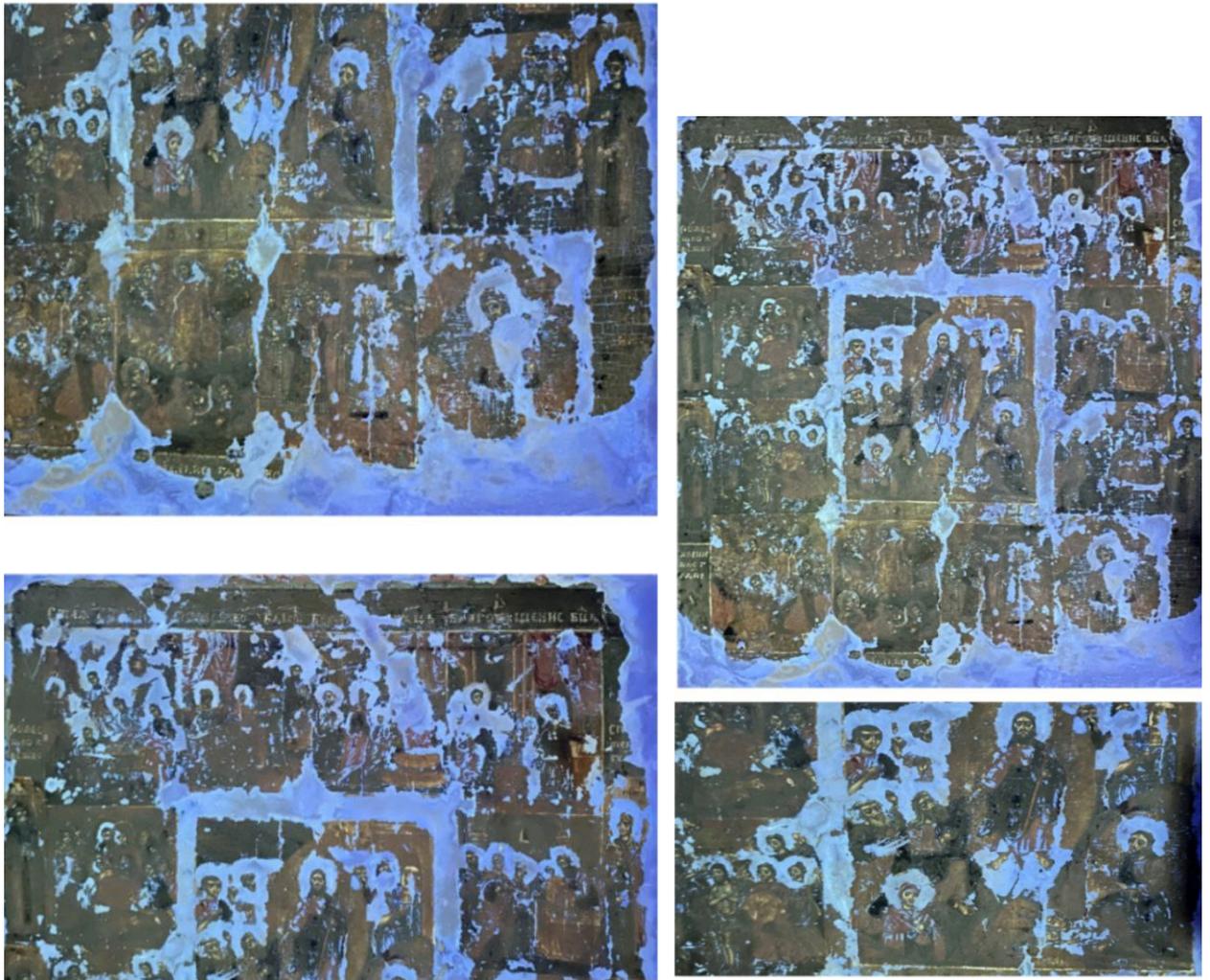


Іл. 2 Загальний вигляд тильної сторони ікони до реставраційних втручань.

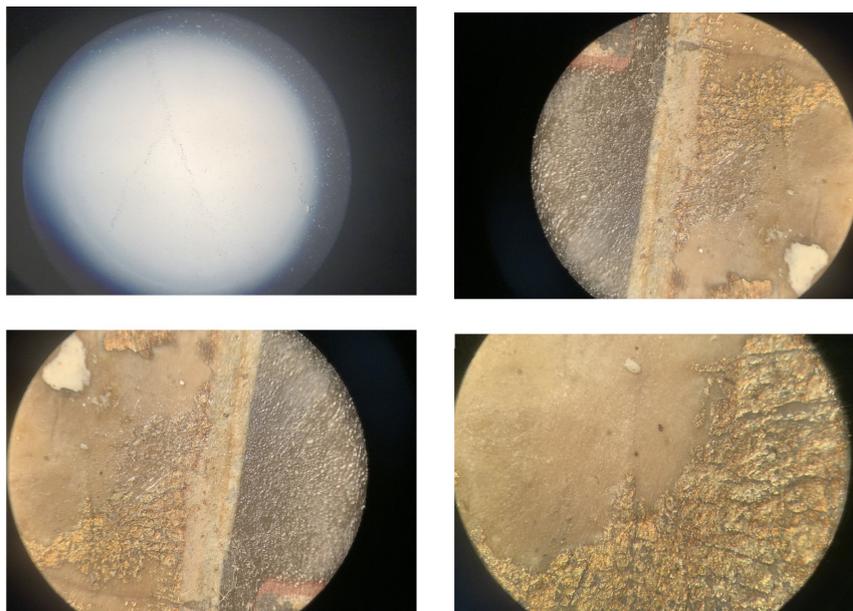


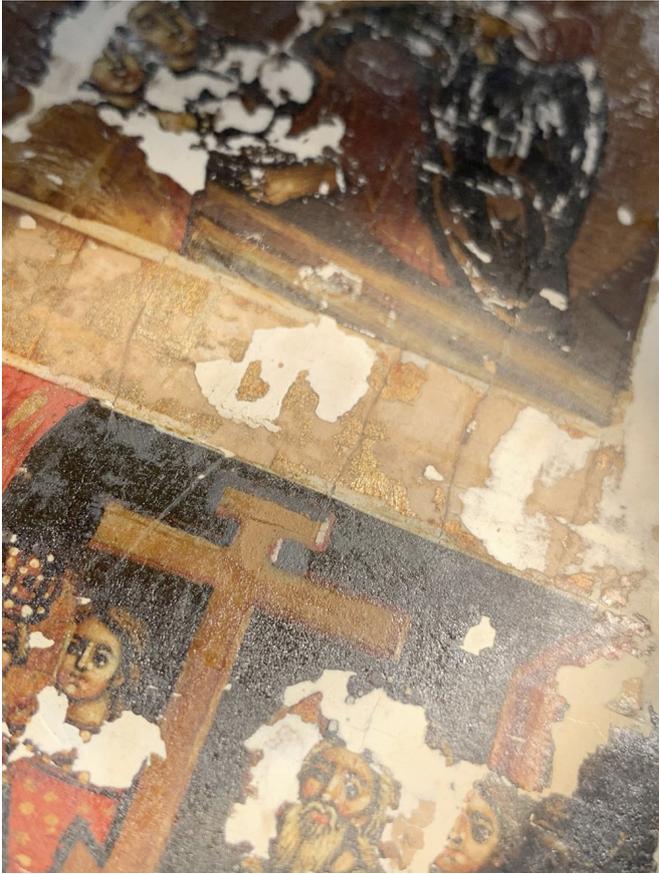


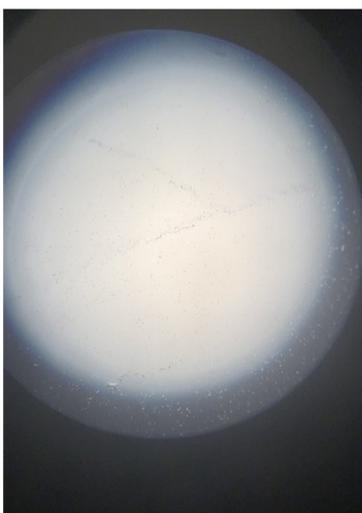
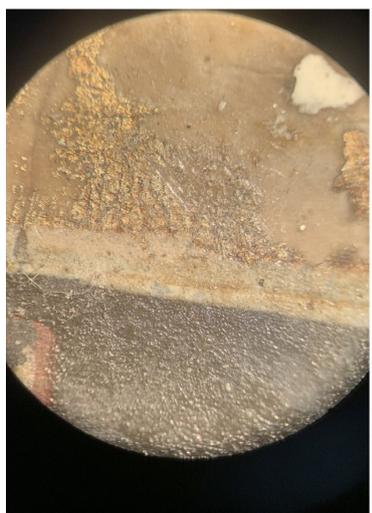
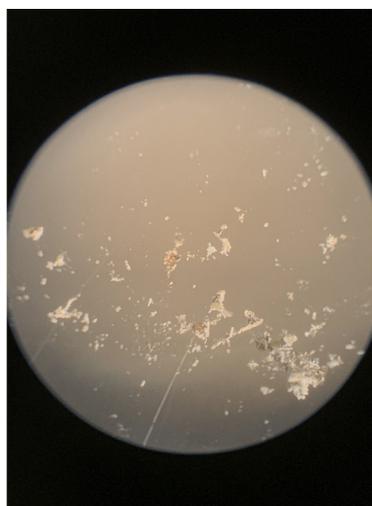
Іл. 6 Дослідження в інфрачервоному діапазоні довжин хвиль.



Іл. 7 Дослідження в ультрафіолетовому діапазоні довжин хвиль.



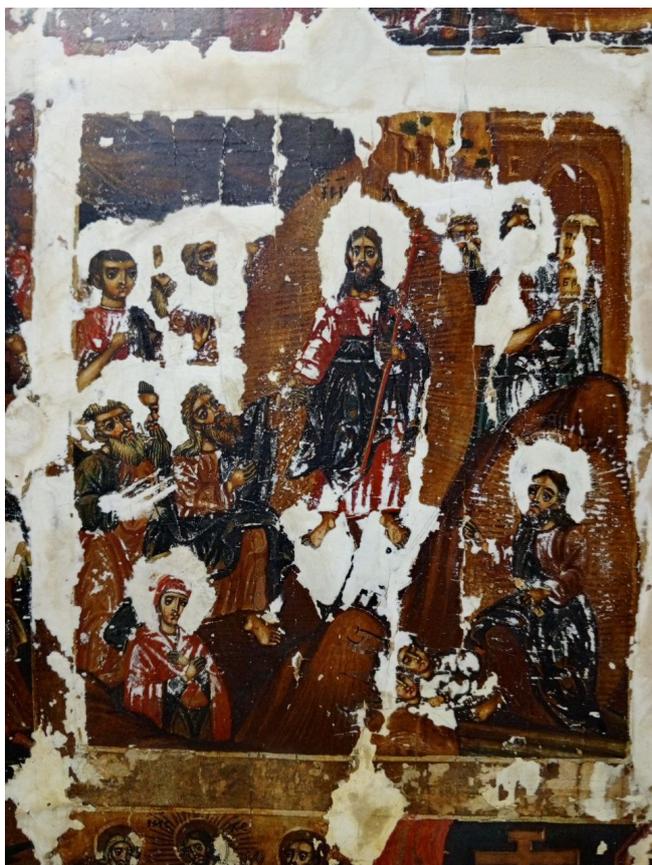




**Іл. 8** Мікроскопічне дослідження



Іл. 9 Потоншення лакової плівки (фрагмент до, після)



Іл. 10 Вигляд після потоншення лакової плівки та шліфування левкасу (фрагменти)



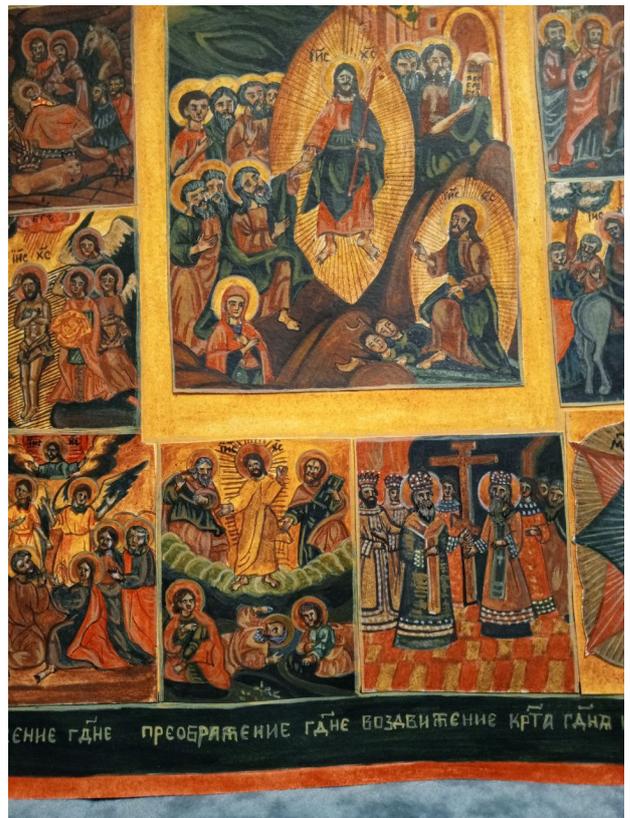
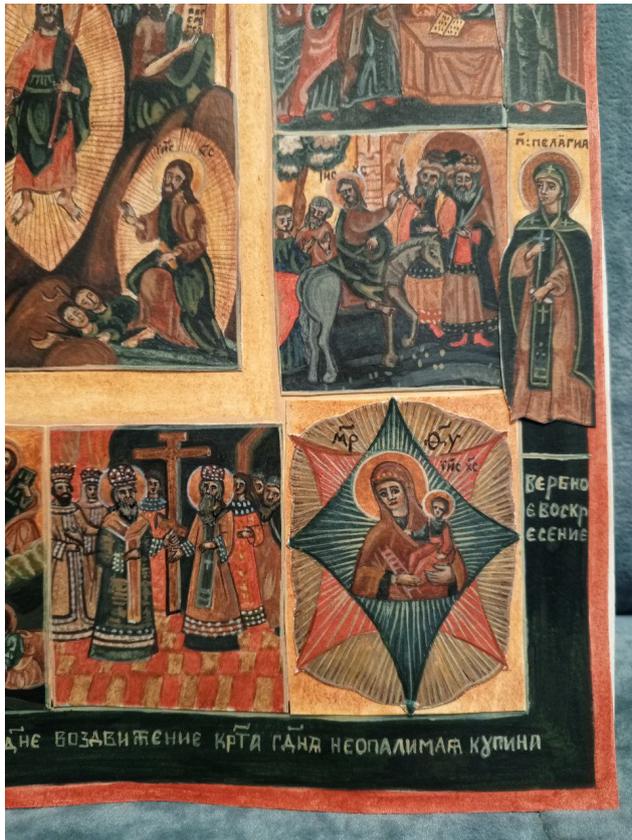
Іл 11. Виконання прорису на папері.



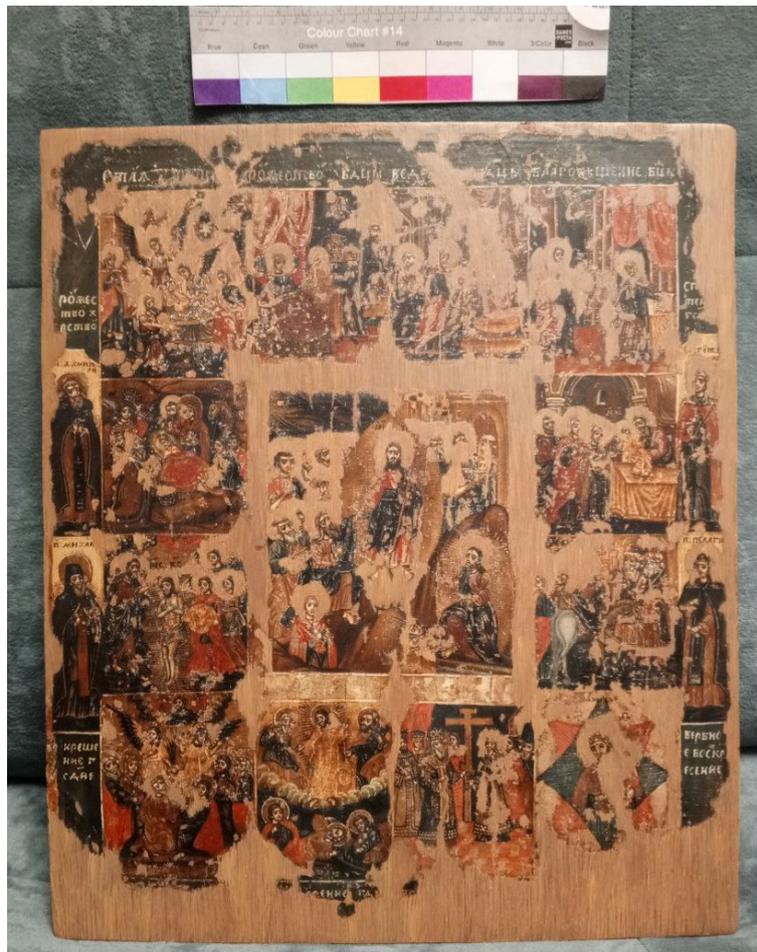


Іл. 12 Фото етапів виконання графічної реконструкції на папері





Іл. 14 Графічна реконструкція ікони на папері (фрагменти)



Іл. 15 Тонування ікони методом «нейтральна точка»



Іл. 16 Тонування ікони методом «нейтральна точка» (фрагменти)

## Аналоги ікон



Іл. 17 Воздвиження Чесного Хреста. Риботицька школа. Перша третина XVIII століття з церкви Успіння Богородиці с. Торки, Польща. НМЛ



Іл. 18 Воздвиження Чесного Хреста, Поклоніння Хресту. Судово-Вишенська школа. I пол. XVII ст. із с. Малнів, НМЛ.



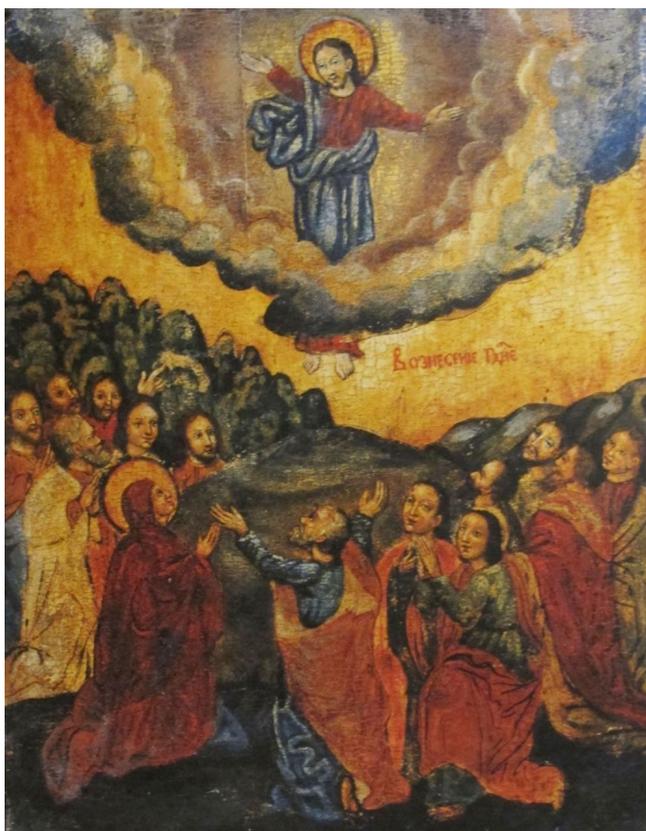
**Іл. 19** Трійця Старозавітна Гостинність Авраама. М.Петрахович-Мороховський. Серед. XVII ст. Із с. Козьова. Музей народної архітектури і побуту у Львові ім. К. Шептинського



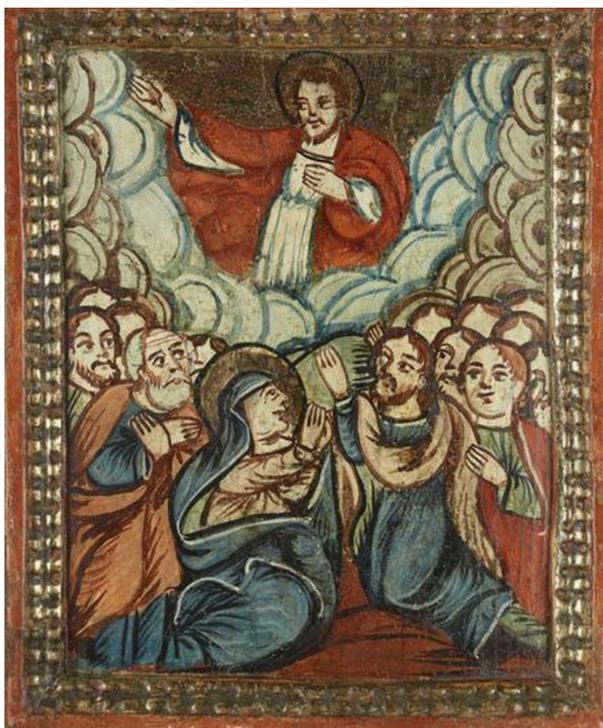
**Іл. 20** Трійця Старозавітна Гостинність Авраама. I пол. XVIII ст. Із ц. Архистратига Михаїла, с. Смолигів Луцького деканату. Музей Волинської ікони, Луцьк.



Іл. 21 Трійця Старозавітна Гостинність Авраама. II пол. XVIIст. НМЛ



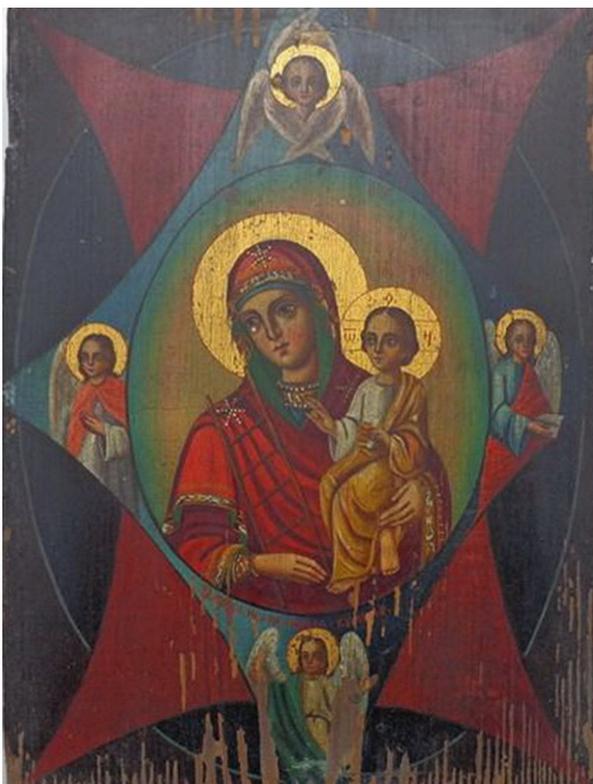
Іл. 22 Вознесіння Господнє I пол. XVIII ст. Волинь.



**Іл. 23** Вознесіння Господнє. Риботицька школа, I пол. XVIII ст.



**Іл. 24** Богородиця Неопалима Купина. Слобода Борисівка. Кін. XIX ст.



Іл. 25 Богородиця Неопалима Купина. Кін. XIX ст.



Іл. 26 Срітня. 1631р. Новий Санч, Польща.



**Іл. 27** Срітєння. II пол. XVI ст. Із ц. Собору Пресвятої Богородиці, с. Либохора.  
НМЛ



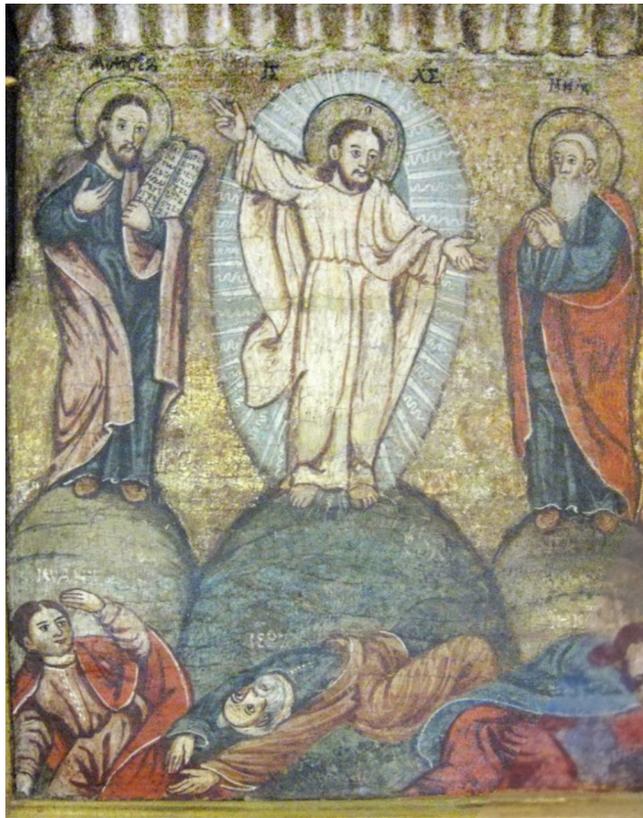
**Іл. 28** Срітєння. I пол. XVII ст. Із с. Завадка Івано-Франківської обл.



Іл. 29 Срітання. Поч. XVIII ст.



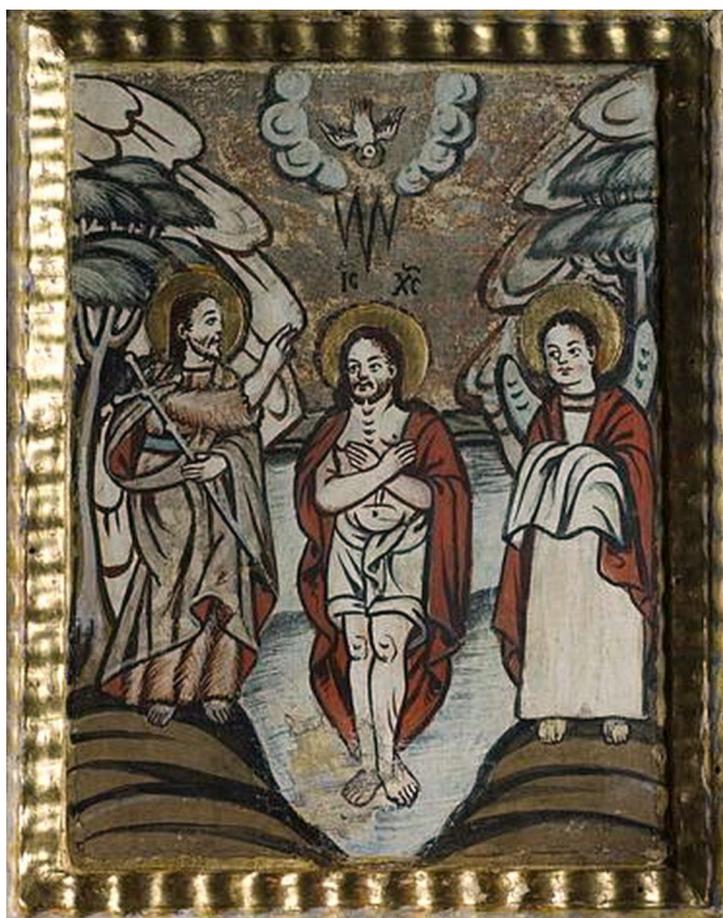
Іл. 30 Вхід Господній в Єрусалим. Риботинська школа 1720р. Із ц. Архистратига  
Михайла у с. Семенівка. Музей народної архітектури і побуту у Львові ім. К.  
Шептинського.



Іл. 31 Преображення. Риботинська школа. Кін. XVII – поч. XVIII ст. Музей української культури у Свиднику, Словаччина.



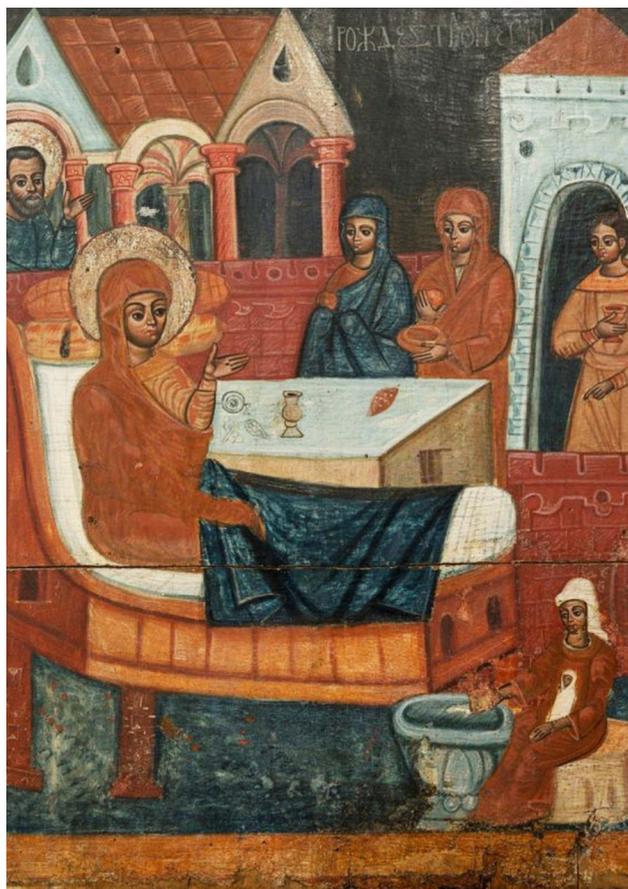
Іл.32 Хрещення. Риботицька школа. Кін. XVII – поч. XVIII ст. Варшава.



Іл. 33 Хрещення. Риботинська школа. 1720 р. Із ц. Архистратига Михаїла у с. Семенівка. Музей народної архітектури і побуту у Львові ім. К. Шептицького



Іл. 34 Різдво Христове, Хрещення. II пол. XVIII.



**Іл. 35** державно-культурний заповідник м. Острог Різдво Богородиці I пол. XVII с.



**Іл. 36** Різдво Богородиці. Самбірська школа II пол. XVI ст. Із ц. Святого Духа,  
Потелич. НМЛ



**Іл. 37** Благовіщення. Риботицька школа іконопису. Поч.ХVІІІ ст.с. Динов



**Іл. 38** Благовіщення. Риботицька школа. Кін. ХVІІ – поч. ХVІІІ ст. Музей української культури у Свиднику, Словаччина.



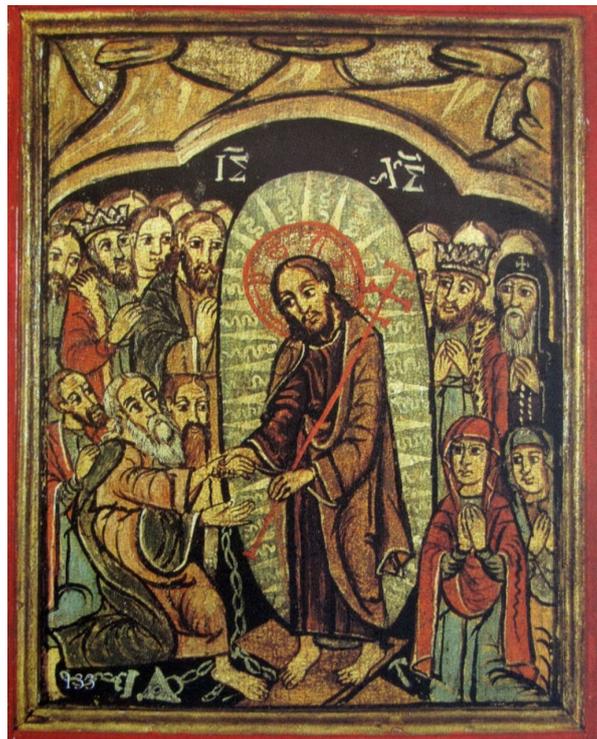
**Іл.39** Введення в Храм Пресвятої Богородиці. Риботицька школа. Кін. XVII ст.  
Національний музей у Кракові, Польща.



**Іл. 40** Введення в Храм Пресвятої Богородиці. I пол. XVII ст. Калущина



Іл.41 Воскресіння Христове. I пол. XVII ст. Із ц. Апостола Івана Богослова в Перекопаному. Національний музей Перемишської землі у Перемишлі, Польща.



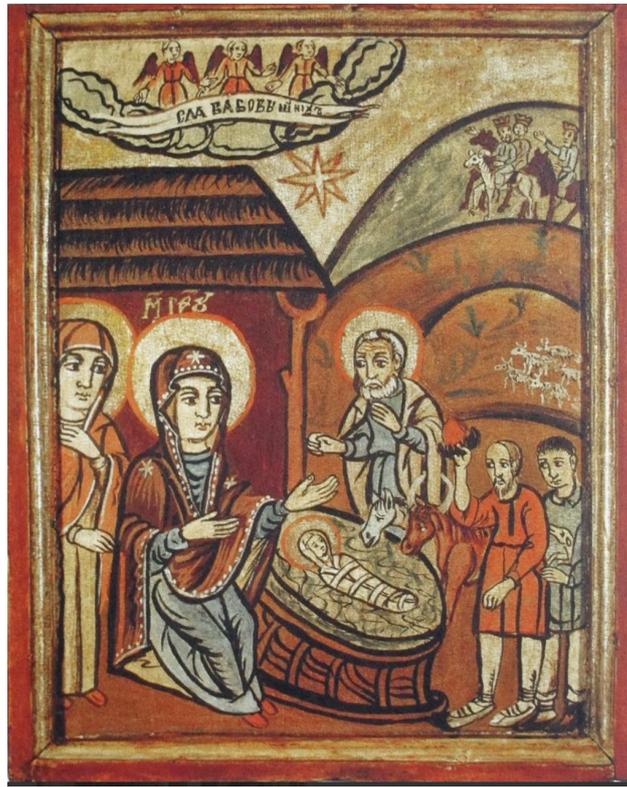
Іл. 42 Зішестя в Ад. 1701 р. Закарпаття



Іл. 43 Зішестя в Ад. Поч. XVI ст. Національний музей у Львові ім. А. Шептинського



Іл. 44 Різдво Христове 1758р



Іл. 45 Різдво Христове. 1701 р. Закарпаття