

10. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія // ІПСМ НАМ України. К.: Фенікс; 2017. С.218. [Smyrna L Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi: Monohrafiia. Kyiv: National Academy of Arts of Ukraine: Feniks; 2017: 218. (In Ukr).]

11. Хурса Ю. Творчі досягнення видатного українського художника Миколи Стороженка //

Київські філософські студії – 2019: 36. тез доповідей наук.-практ. конф. Київ; 2019.[Khursa Y Tvorchi dosiahnennia vydatnoho ukrainskoho khudozhnyka Mykoly Storozhenka. In: Kyivski filosofski studii-2019. Zbyrnyk Tez dopovidei naukovo-praktychnoiy konferenzyi. Kyiv; 2019. (In Ukr).]

УДК 75.046.3+75.021.33](477)“165/174”

ГРНТИ 18.31.31

ID ORCID 0000-0001-7132-908X

*Хребтенко Маргарита Сергіївна*

*Аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва,*

*Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,*

*м.Київ, Україна*

*Художник-реставратор,*

*Національний науково-дослідний реставраційний центр України*

### ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕХНІКИ ЖИВОПИСУ ІКОН З ІКОНОСТАСУ ВОЗНЕСЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ С. БЕРЕЗНА

*Khrebtenko Marharyta Serhiivna*

*Postgraduate student of the Department of Theory and History of Art,*

*National Academy of Fine Art and Architecture,*

*Kyiv, Ukraine*

*Conservator,*

*National Research Restoration Centre of Ukraine*

### SOME FEATURES OF THE PAINTING TECHNIQUE OF ICONS FROM THE ICONOSTASIS OF THE CHURCH OF THE ASCENSION FROM BEREZNA VILLAGE.

**Анотація.** У статті розглянуто техніку живопису ікон кінця XVII та XVIII століття, які походять з іконостасу Вознесенської церкви с.Березна Чернігівської області (Україна), які нині зберігаються у збірках українських музеїв. На основі натурних досліджень та спеціальної макrofотозйомки та фотозйомки в інфрачервоних променях виявлено ряд живописних і декоративних прийомів, якими користувались художники для створення зображення. Розглянуто питання виконання підготовчого малюнка, підготовчих фарбових шарів (імприматур і підмальовків) і особливостей живописного моделювання форм. Здійснено порівняльний аналіз художньої манери й техніки живопису ікон кінця XVII і XVIII століття. Висловлено припущення стосовно приналежності деяких ікон одному авторові.

**Annotation.** The article considers the technique of painting icons of the late 17th and 18th centuries, which originate from the iconostasis of the Church of the Ascension in the village of Berezna, Chernihiv region (Ukraine), which are now stored in the collections of Ukrainian museums. Based on field research and special macro photography and infrared photography, a number of painting and decorative techniques used by artists to create images have been identified. The issues of execution of the preparatory drawing, preparatory paint layers (imprints and underpaints) and features of painting modeling of forms are considered. A comparative analysis of the artistic style and technique of icon painting of the late 17th and 18th centuries has been carried out. It has been suggested that some icons belong to the same author

*Ключові слова: українське бароко, техніка живопису, український іконопис, березнянський іконостас.*

*Key words: Ukrainian baroque, painting technique, Ukrainian iconography, Berezna iconostasis.*

**Вступ.** Ікони з іконостасу Вознесенської церкви с. Березна на Чернігівщині неодноразово потрапляли у поле уваги дослідників [3; 5; 10] і нині вважаються хрестоматійними творами високопрофесійного іконопису Лівобережної України кінця XVII – XVIII ст. Велична барокова дерев'яна церква Вознесіння була збудована на місці старої у 1759–1761 рр. ніжинським майстром Т.Шолудьком. У 1936 р. її було знищено

комуністичним режимом. Однак незадовго до того, у 1928 р. вона була обстежена й обміряна С.Таранушенком, він же зробив світлини іконостасу. Частина ікон зусиллями П.Жолтовського напередодні руйнації церкви було вивезено до українських музеїв. Зараз ті, що дійшли до нашого часу, зберігаються у колекціях Національного художнього музею України (далі НХМУ) і Національного Києво-Печерського

історико-культурного заповідника (далі НКПЗКЗ). З часом, за непростих історичних обставин, після Другої світової війни, інформація про походження деяких ікон була втрачена, тому сучасним дослідникам довелося наново проводити їх атрибуцію. Так за останні десять років було ідентифіковано дев'ять ікон [2; 4; 7; 8]. Важливу роль у цьому відіграв порівняльний аналіз художньої манери живопису й орнаментованого різьбленого тла. Тож дослідження даного іконостасного комплексу, зокрема, техніко-технологічних особливостей іконопису, продовжують бути актуальними.

Раніше деякі аспекти створення зображення на березнянських іконах вже частково висвітлювались у наукових публікаціях. Наприклад, було розглянуто способи виконання підготовчого малюнка [11; 12]. Однак високий рівень живопису і різноманіття застосованих технічних прийомів заслуговують на окреме, більш детальне висвітлення.

**Метою** даного дослідження є виявлення основних рис техніки живопису ікон з представленого іконостасу.

**Методика** базується на здійсненні натурних обстежень ікон неозброєним оком та із застосуванням портативного usb-мікроскопа; здійсненні спеціальної макрофотозйомки та в інфрачервоних променях; порівняльного аналізу отриманих даних.

**Результати.** На сьогодні відомо двадцять чотири ікони, які походять із березнянського іконостаса [2]. На основі аналізу композиції, конструкції, декоративно-пластичного рішення, сюжетного наповнення, стилістики різьблення іконостаса, дослідники відзначають, що іконостас, встановлений у церкві після її побудови (1760-ті роки), був скомпонований із двох іконостасів різного часу [5; 6]. Центральна частина відповідала стилістиці українського бароко. Традиційно її датують роками побудови церкви, однак, на думку дослідниці українських іконостасів С.Оляніної, час створення може бути дещо раніший – перша третина XVIII ст. [2; 6]. Бічні «крила» становили розділений навпіл давніший іконостас кінця XVII ст. Факт поєднання в іконостасному комплексі ікон різного часу, на нашу думку, певною мірою дає змогу простежити зміни, що відбувались в українському іконописі.

До ікон, датованих кінцем XVII ст., належать «Святий Миколай», «Спас Вседержитель», «Апостол Марк», «Апостол Матфей», «Апостол Варфоломій», «Апостол Фома», «Апостол Андрій», «Апостол Петро», «Моління в Гефсиманії» (всі зберігаються у НХМУ), «Благовіщення», «Хрещення», «Зішестя до пекла», «Різдво Христове», «Антоній і Феодосій Печерські», «Стрітєння (?)» (зберігаються в НКПЗКЗ). До ікон XVIII ст. належать «Деїсус», «Три святителі: Святий Василій Великий, Святий Іоанн Златоуст, Святий Григорій Богослов», «Апостоли Матвій і Петро», «Апостоли Юда-Тадей та Яків Алфеїв»,

«Апостоли Фома і Варфоломій», «Гріхопадіння», «Христос і Грішниця», «Святий Георгій» (всі – у НХМУ), «Собор Архангела Михаїла» (НКПЗКЗ).

На всіх іконах спостерігається підготовчий малюнок чорною фарбою, згодом, чорнилами з сажі або вугільним пігментом на органічному в'язиві [11; 12]. Його нанесено на левкас здебільшого за допомогою пензля, а на ликах Святого Миколая і деяких апостолів кін. XVII ст., згідно спостережень В.Цитовича, – пером [12]. Крім того, ділянки з накладеним сухозлітним золотом і сріблом окреслено граф'єю.

Малюнок на іконах XVIII ст. є більш вільним і розкутим, у порівнянні з іконами кін. XVII ст. Художник наносив його енергійно, переривчастими заокругленими, спірально- і зигзагоподібними лініями, ніби уточнюючи рисунок по декілька разів. На іконах кін. XVII ст. лінії малюнку більш стримані, однак не позбавлені пластичності і варіативності ширини внаслідок нанесення пензлем.

Художники за необхідності змінювали малюнок. Такі авторські виправлення спостерігаються і в кінці XVII ст. на іконі апостола Фоми (змінено положення лівої ноги), апостола Марка (зображення сувою, яке у живописному варіанті не було втілене), і у XVIII ст.: наприклад, на іконі «Деїсус» у зображенні обличчя Іоана Предтечі було піднято верхню лінію лоба, трохи зсунуто розміщення лівого ока, пальців рук.

Спільною рисою для ікон апостолів, «Святого Миколая», «Спаса Вседержителя», «Антонія і Феодосія Печерських», написаних у кінці XVII ст., є різьблений ман'єристичний орнамент на тлі, вкритий позолотою на полімент. Ікони апостолів, «Спаса Вседержителя» написані фарбами на олійному в'язиві, ікона «Святий Миколай» поєднує темперу й олію. У структурі живописної побудови інкарнату простежується виконання вохристого підмалювка. Шар прописів щільний, місцями спостерігаються потовщення з фактурними слідами від пензля. Вбрання написане з виконанням попереднього підмалювка, який можна співвіднести з етапом розкришу візантійсько-руської системи живопису.

За характером моделювання бгунк тканин у живописному шарі можна припускати, що одяг на іконах «Апостол Марк», «Апостол Матфей» і «Апостол Фома», «Апостол Варфоломій» виконували різні майстри. Бганки тканин на іконах «Апостол Марк», «Апостол Матфей» мають характерну кутасту форму, в той час як на іконах «Апостол Фома», «Апостол Варфоломій» вони зображені більш плавно.

Ікона «Святий Миколай» демонструє поєднання доволі об'ємного живописного моделювання інкарнату із декоративним вирішенням вбрання. Рожевий підризник, червоний відворот фелону, червона палиця і обкладинка Євангелія написані цілком за принципами техніки темперного живопису, поширеної у попередні століття, з дотриманням послідовного нанесення

тонких шарів фарб. Зображення фелону й омофору мають складну багатшарову структуру. Розглянемо поетапно техніку їх створення. Спочатку у межах малюнка омофору накладено сухозлітне золото, а зеленого фелону – сухозлітне срібло. Потім їх повністю перекрито щільним непрозорим шаром фарби: на омофорі – білого кольору, на фелоні – щільного розбіленого блакитно-зеленого. Поверх цих шарів виконано орнаментування, яке на омофорі наносилось

фарбою, а на фелоні – накладалось із сухозлітного золота на асист. Потім у сухому фарбовому шарі до золотої і срібної підкладки було продряпано тонкі паралельні лінії, які ніби імітують блиск парчевих тканин. На завершення прокладено лесування для надання фелону необхідного кольоротону і змодельовано тіні бганок тканини. На фелоні додатково коричневою лесувальною фарбою окреслено контур візерунку (іл.1)



*Іл.1. Деталь фелону на іконі «Святий Миколай»*

Коштовне каміння вздовж краю ризи, а також нагрудний хрест зображені на золотій підкладці за допомогою графічних прийомів: чіткої чорної лінії і штрихування в тінювих частинах. Золотавий декор поручів і обкладинки Євангелія виконаний сухозлітним золотом, покладеним на асист.

Зображення Ісуса Христа з ікони «Спас Вседержитель» демонструє набагато скромніше оздоблення вбрання і більш об'ємне моделювання тканин. Гіматій глибокого синього кольору практично позбавлений декоративних елементів. Його було написано у два етапи: 1) підмалювок щільним шаром фарб, що містить у складі смальту й свинцеве білило і 2)прописи з використанням

індиго та свинцевого білила, а на освітлених ділянках – ймовірно, смальта й білило. Лише рукав і комір хітона оздоблені зображенням золотої мереживної тасьми-сіточки з хвилястим краєм, а вздовж краю гіматія – тонкою золотою стрічкою, які покладено на асист. Червоний хітон Христа підперезаний поясом бузкового кольору, з покладеними на асист тонкими золотими смужками. Прийом продряпування у сухому шарі фарби до підкладки із сухозлітного золота використано для зображення рослинного орнаменту на зрізі сторінок Євангелія у руці Христа (іл.2).



*Іл. 2. Деталь зображення Євангелія на іконі «Спас Вседержитель».*

Ікона-картуш «Моління в Гетсиманії» перебувала у цокольному ряду бічного крила іконостаса. Нещодавно її було відреставровано у Національному науково-дослідному реставраційному центрі України. Після потоншення потемнілих лакових шарів, фарбовий шар став доступним для вивчення. Живопис ікони виконано темперою із застосуванням характерних для цієї техніки прийомів нашарування тонких шарів фарб. Разом з тим, характер моделювання форм ніби перебуває на межі умовного із об'ємним. У верхній лівій частині ікони на знімку в інфрачервоних променях добре видно підготовчий малюнок янгола, який несе у руках чашу до Ісуса Христа. Однак у живописному варіанті це зображення практично відсутнє внаслідок сильних потертостей.

Ікона «Христос і грішниця», на відміну від «Моління у Гетсиманії», не мала на поверхні щільного непрозорого шару лаку, який приховував зображення. Вона ще не перебувала на реставрації, а тому становила для нашого дослідження надзвичайну цінність. За формою іконного щита вона повністю ідентична іконі «Гріхопадіння», що й дало підставу Г.Беліковій ідентифікувати її як частину іконостаса [2]. Ікона виконана олійними фарбами. Відсутність обрамлення дозволило оглянути поля і доволі чітко побачити, що по білому левкасу нанесено суцільну імприматуру. Її ж спостерігаємо і у місцях втрат живопису. Для імприматури використали розріджену коричневу фарбу. Шар тонкий, середньої щільності, з легким просвічуванням ґрунту, спостерігаються сліди від нанесення щетинним пензлем. На іконі

«Гріхопадіння» обрамлення перекриває поля ікони для огляду. У межах видимого зображення коричневої імприматури, як на іконі «Христос і грішниця», нами виявлено не було. Але вірогідно, там є імприматура або підмальовок світлішого, вохристого кольору, що проглядається поблизу краю зображення землі у нижній лівій частині ікони, у кракелюрних розривах фарбового шару трохи нижче від зображення єхидни, а також просвічує в тінювих ділянках інкарнату Адама і Єви. Шар основних прописувань доволі пластичний, деякі елементи (наприклад, зображення тварин, пейзаж) виконані, ймовірно, по сирому за один-два прийоми.

На полях ікон апостолів XVIII ст. також спостерігається напівпрозоре пофарбування коричневою фарбою, однак ми не маємо достатньо підстав стверджувати, що це саме імприматура. Можливо, було виконано коричневою підмальовок на окремих ділянках зображення.

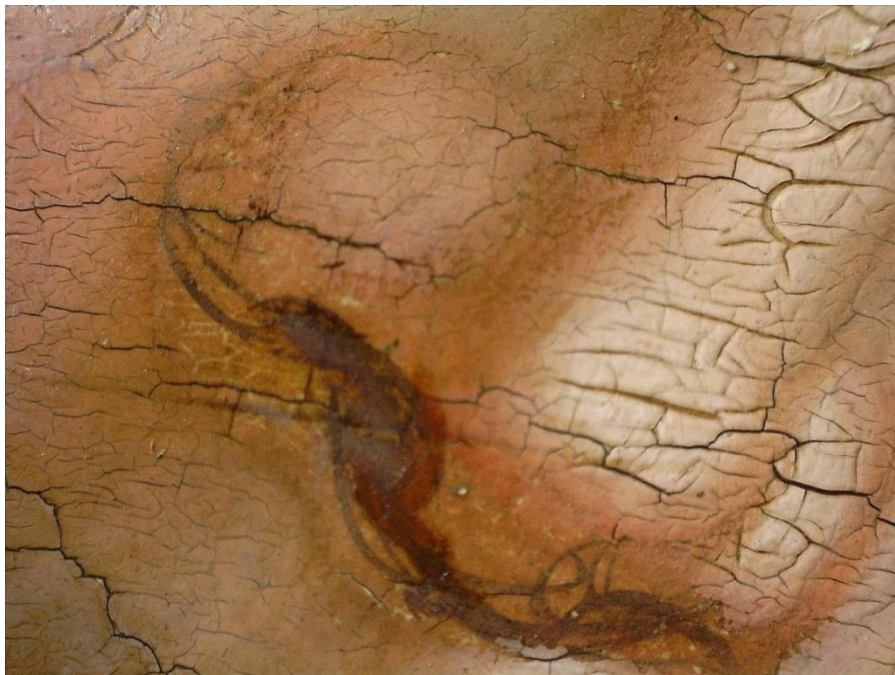
Ікони «Деїсус» і «Три Святителі» ознак наявності імприматури на полях не мають. Втім, зважаючи на спосіб виконання більшої частини вбрання лесуваннями по підкладках із сухозлітного золота й срібла, необхідності в імприматурі не було. Але у місцях живопису безпосередньо по ґрунту, вздовж краю зображення простежується теплий коричневий підмальовок, за кольором подібний до сієни та умбри. Його спостерігаємо на іконі «Деїсус» біля країв крил Архангелів, які зображені позаду престолу Христа (іл.3), у зображенні вбрання Іоана Предтечі, а також хмарин.



Іл.3. Фрагмент ікони «Деїсус». Підмальовок у зображенні крил архангела.

У виконанні інкарнату простежується вохристій підмальовок, доповнений більш інтенсивним прописуванням тінювих ділянок тонким шаром, темнішою коричневою фарбою.

Шар основних білильних прописів виявляє варіативність товщини, стоншуючись у напітінювих і тінювих частинах (іл.4).



Іл.4. Фрагмент ікони «Деїсус» (ніс Богородиці).

Ікони «Деїсус» і «Три Святителі», ймовірно, належать пензлю одного майстра: лик Ісуса Христа майже ідентичний ликові Іоана Златоуста. Спільні риси простежуються й у виконанні підготовчого малюнка, а особливо – у шарі прописувань фарбами обличчя. Характерним є моделювання зморшок видовженими заокругленими мазками, які завертаються на вилицях і поблизу скронь. Подібний прийом простежується на іконах апостолів цього ж часу. Однак, він виглядає дещо грубішим і має імітаційний, наслідувальний характер, що дає підстави припускати авторство іншого художника, але з тієї ж майстерні.

Вбрання святих на іконах «Три Святителі» та «Деїсус» зображено з використанням таких технічних прийомів, як лесування по підкладках із сухозлітних золота і срібла, продряпування у вологому та напівсухому шарі фарби до металевої підкладки, орнаментальний розпис по металевих підкладках. Яскраво-блакитний колір туніки Богородиці вказує на ймовірне застосування пігменту берлінська лазур.

Вбрання на іконах апостолів виконане олійними фарбами по левкасу. Моделювання форм об'ємне, бганки тканин неспокійні, із характерними блискавкоподібними білильними полисками.

Ікона «Св. Георгій» відрізняється за манерою і технікою виконання від решти ікон, як кінця XVII, так і XVIII століття. Ймовірно, від початку вона не належала до жодного із зібраних іконостасів. На відміну від складних різьблених у левкасі орнаментів розглянутих вище ікон, тло ікони «Св. Георгій» має досить бідний, довільно розміщений

рельєфний орнамент у вигляді нешироких завитків акантового листа, виконаний у техніці наливного левкасу. На освітлених частинах бганок плаща, деталях плюмажу на шоломі зроблені інтенсивні, досить широкі полиски із сухозлітного золота, покладеного на асист. Подібний прийом на інших іконах іконостасу відсутній. Можливо, вона була створена для зібраного з двох частин іконостаса.

Техніко-технологічні характеристики, а саме наявність на іконах XVIII ст. імприматур, коричневих підмальовків і застосування пігменту берлінської лазурі не суперечить висловленим міркуванням С.Оляніної стосовно більш раннього, ніж 1760-ті роки, датування. Адже подібні шари були виявлені й на інших іконах, які датовані 1720–1730-ми роками: «Собор Преподобних Печерських» з іконостасу Успенського собору Києво-Печерської Лаври [1], «Покрова Богородиці» із с. Сулимівка (обидві зберігаються в НХМУ). Пігмент інтенсивного блакитного кольору берлінська лазур був винайдений на початку XVIII ст., а його широке виготовлення розпочалося з 1724 року після публікації способу виробництва англійцем Вудвордом. На українські землі він потрапив досить швидко, і зустрічається з другої чверті XVIII ст. на іконах Києво-Печерської Лаври [9], іконах з іконостасу Спасо-Преображенської церкви у с. Великі Сорочинці. Водночас, на думку Г.Белікової, живопис більш пізньої частини іконостаса з Березни демонструє риси пізнього бароко, в якому відчувається втрата потенціалу розвитку стилю, менш виражена барокова динаміка, в композиціях і постатях присутній більш

спокійний лад, передчуття класицизму, що не вписується у картину іконопису 1730-х рр. [2]. Тож остаточне датування ікон ще попереду.

**Висновки:** в результаті проведеного дослідження було виявлено особливості живопису ікон з іконостаса Вознесенської церкви с. Березна. На іконах XVII ст. ще простежується зв'язок із технікою темперного іконопису попередніх століть, в той час як ікони XVIII ст. повністю виконані олією. Для обох періодів характерне поєднання широкого кола живописних і декоративних прийомів. На іконах XVIII ст. помітно, що художники більш вільно ставляться як до виконання підготовчого малюнка, так і до дотримання його меж. Втім, не варто це трактувати як ознаку змін іконопису в цілому, адже у виконанні підготовчого малюнка досить сильно проявляється індивідуальна манера роботи майстра. Інкарнат ікон XVII ст. написаний щільним шаром по вохристій підкладці. На іконах XVIII ст. зустрічається використання розвиненого підмалювка та імприматури, спостерігається більш різноманітна техніка живопису фарбами, більша варіативність товщини шару прописів, що передбачала просвічування у тінях підмалювків. Техніка живопису ікон центральної частини березнянського іконостасу не суперечить припущенням про їх створення періодом до 1760-х років.

#### Список літератури:

1. Белікова Г. Ікона «Собор преподобних печерських» // Пам'ятки України: історія та культура. 2007. № 1. С. 69–75. [Bielikova H. Ikona "Sobor prepodobnykh pecherskykh". Pamiatky Ukrainy: istoriia ta kultura. 2007. (1): 69–75. (in Ukr.)]
2. Белікова Г. Ікони з іконостаса Вознесенської церкви с.Березна: нові знахідки. // Могилянські читання. 2016. С. 170–176. [Bielikova H. Ikony z ikonostasa Voznesenskoï tserkvy s.Berezna: novi znakhidky. Mohylianski chytannia. 2016. 170–176. (in Ukr.)]
3. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII століть. К.: Мистецтво, 1981. 159 с. [Biletskyi P.O. Ukrainske mystetstvo druhoï polovyny XVII—XVIII stolit. Kyiv: Mystetstvo; 1981. (in Ukr.)]
4. Гавриленко К.С. Ікона «Спас Вседержитель» з Вознесенської церкви с.Березна // Могилянські читання. 2016. С.187–192. [Havrylenko K.S. Ikona "Spas Vsederzhytel" z Voznesenskoï tserkvy s.Berezna. Mohylianski chytannia. 2016. 187–192. (in Ukr.)]
5. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. К.: Наукова думка, 1978. 328 с.

[Zholtoivskyi P. M. Ukrainskyi zhyvopys XVII–XVIII st. Kyiv: Naukova dumka; 1978. (in Ukr.)]

6. Оляніна С. Іконостас Вознесенської церкви у містечку Березна: втрачена пам'ятка мистецтва доби Бароко // Українська художня культура: пам'яткохоронні проблеми. 2011. С. 40–103. [Oliana S. Ikonostas Voznesenskoï tserkvy u mistechku Berezna: vtrachena pamiatka mystetstva doby Baroko. Ukrainska khudozhnia kultura: pamiatkokhoronni problemy. 2011. 40–103. (in Ukr.)]

7. Оляніна С. Нові атрибуції збережених ікон березнянського іконостаса. // Студії мистецтвознавчі. 2012. №2. С. 90–104. [Oliana S. Novi atrybutsii zberezhenykh ikon bereznianskoho ikonostasa. Studii mystetstvovnavchi. 2012. (2). 90–104. (in Ukr.)]

8. Оляніна С. Щодо уточнення атрибуції й датування групи ікон з колекції київських музеїв // Українська художня культура: історія та сучасні проблеми. 2012. С. 210–231. [Oliana S. Shchodo utochnennia atrybutsii y datuvannia hrupy ikon z kolektsii kyivskykh muzeiv. Ukrainska khudozhnia kultura: istoriia ta suchasni problemy. 2012. 210–231. (in Ukr.)]

9. Рижова О. Технологічні особливості живопису ікон XVIII ст. київського походження. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2012. Т.1. №2. С.157 – 161. [Ryzhova O. Tekhnolohichni osoblyvosti zhyvopysu ikon XVIII st. kyivskoho pokhodzhennia. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 2012. 1(2). 157 – 161. (in Ukr.)]

10. Українська ікона XI–XVIIIст.: альбом /Авт.-упоряд. Л. Міляєва за участю М. Гелитович. К., 2007. 528с. [Ukrainska ikona XI–XVIIIst. Miliayeva L., M. Helytovych. Ed. Kyiv, 2007. (in Ukr., in Eng.)]

11. Хребтенко М.С. Підготовчий малюнок українського барокового іконопису // Волинська ікона: дослідження та реставрація. 2018. №25. С.178-185. [Khrebtenko M.S. Pidhotovchyi maliunok ukrainskoho barokovoho ikonopysu. Volynska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia. 2018. (25).178-185. (in Ukr.)]

12. Цитович В. Можливості методу інфрачервоної рефлектографії в дослідженні українського іконопису XVII – XVIII ст. (на прикладі ікон Березнянського іконостасу із зібрання НХМУ) // Волинська ікона: дослідження та реставрація. 2018. №25. С. 207–213. [Tsytoivych V. Mozhlyvosti metodu infrachervonoï reflektografii v doslidzhenni ukrainskoho ikonopysu XVII – XVIII st. (na prykladi ikon Bereznianskoho ikonostasu iz zibrannia NHMU.) Volynska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia. 2018. (25). 207–213. (in Ukr.)]