

УДК 75.046.3 +
75.021.33] (477)
"165/174"

DOI 10.30857/2617-
0272.2020.2.11.

ХРЕБТЕНКО М. С.

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
Національний науково-дослідний реставраційний центр України

ЗОБРАЖЕННЯ ОДЯГУ І АТРИБУТІВ СВЯТИХ В ІКОНОПИСІ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ ТА КИЇВЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст.

Мета роботи – виявити і проаналізувати техніко-технологічні особливості зображення одягу в іконописі Лівобережної України та Київщини у другій половині XVII – першій половині XVIII століть.

Методологія. Автором було здійснено натурні дослідження пам'яток іконопису вказаного періоду з колекцій музеїв України. Отримані дані були доповнені інформацією з опублікованих наукових праць та архівних джерел. Проведений порівняльний аналіз дозволив простежити особливості зображення різних тканин в іконописі Лівобережної України та Київщини у др. пол. XVII – пер. пол. XVIII ст. та визначити риси впливу на нього візантійської і західноєвропейської техніки живопису.

Результати. Виявлено, що в українському іконописі до кін. XVII століття для зображення тканин користувались методом, корені якого сягають візантійської системи темперного живопису. Домінуючим залишався білий левкас, але вже на початку XVIII століття майстри могли тонувати ґрунти і робити імприматури, що впливало на процес написання одягу та ікони в цілому. Приблизно з другої чверті XVIII століття у зустрічається використання гризайльного підмальовка. Ці нововведення демонструють вплив західноєвропейського живопису на техніко-технологічному рівні. Для декорування ікон широко використовували золото і срібло: сухозлітне, покладене на полімент або на асист, і чинене, що наносили як фарбу. Уточнено вже існуючі в літературі дані стосовно послідовності накладання кольорів і тонів, та часові рамки застосування в українському іконописі золочення на асист.

Наукова новизна. Вперше предметом дослідження є процес написання доличної частини ікон Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століть. Детально описано і проаналізовано способи зображення одягу і поширені прийоми декорування та імітації фактури тканин.

Практична значущість. дослідження дозволяє розширити знання про український іконопис і розкриває техніку його виконання.

Ключові слова: український іконопис, бароко, техніка і технологія живопису, асист, імприматура, лесування, золочення.

Вступ. Український іконопис XVII – XVIII століть безумовно становить яскраву сторінку в історії мистецтва. Зображення одягу на цих іконах відзначається декоративністю, вигадливістю орнаментування, широким використанням розпису кольоровими лаками по золотих і срібних підкладках. Цей час характеризується застосуванням найбільшого розмаїття художніх засобів. Введення в іконописне зображення елементів тогочасного одягу і головних уборів, зображення різних видів тканин – хутра, шовку, оксамиту, парчі, вишивки,

гаптування та ін. спонукали художників до вирішення непростих завдань передачі матеріальності предметів.

Аналізуючи український іконопис XVII – XVIII століть, видатні українські науковці не могли оминати увагою техніко-технологічний аспект, хоч і не ставили його у центрі своїх досліджень. Так, П.Жолтовський стверджував, що до середини XVIII століття панівною і провідною технікою іконопису була темпера, а фарби клалися окремими кольоровими партіями, починаючи від світлих і поступово переходячи до темніших

відтінків одного й того ж кольору. З середини XVII століття іконописці починають застосовувати, крім темперних, і олійні фарби. До темпері також домішували олійну фарбу при виконанні драпіровок, що надавало більшої фактурної виразності живопису [7, с.50]. Стосовно послідовності накладання фарб (від світлого до темного), в ході дослідження ми отримали інші дані, про що йтиметься нижче. Окрім того, не зовсім зрозуміле твердження про домішування олійної фарби до темперної, оскільки з ряду джерел відомо про застосування жовтково-олійної емульсії в якості в'язива для приготування фарб [1, с. 26, с. 42; 6, с. 181; 19, с. 91-92], а не змішування готових фарб з різним типом в'язива.

На зміни в техніці іконопису, паралельно зі стильовими, вказував і С.Таранушенко: «Початок XVIII століття становить грань, коли змінюється не тільки іконографія цілого іконостаса, але до певної міри змінюється і стиль та техніка малярства. Якщо до початку XVII століття в іконостасному малярстві вживали в основному техніку темпері, то у XVIII столітті темпера поволі здає свої позиції олійній техніці. Спочатку олійні лесіровки покривали темперну основу, пізніш олія цілком витісняє темперу». Він також звертав увагу на такі особливості, як «письмо лесіровками, часто на металевих підкладках» [20]. Про метод роботи фарбами по позолоті і срібленню на іконах з іконостасу Спасо-Преображенського собору с.Великі Сорочинці писала Л.Міляєва [10, с.15]. Дивовижну барвистість палітри іконописців Гетьманщини відзначав В.Овсійчук [11, с.400].

Аналіз попередніх досліджень.

Серед публікацій останніх років помітним є зростання інтересу до техніки, технології та художньої манери окремих майстрів та художніх осередків, як наприклад, у роботах В.Мазур [9], Р.Косів [8], Г.Скоп-Друзюк [18]. Техніці галицького сакрального малярства

присвячена праця Л. Скопа [19], де серед інших питань він розглядає в'язиво фарбового шару, зокрема темперу, оліотемперу та процес роботи з ними. Варто виділити праці О.Рижової, у яких дослідниця подає характеристику живописно-пластичного рішення та склад матеріалів ікон київського походження кінця XVII – XVIII століть, зокрема, лаврської школи [13-17]. Дослідженню техніки кольорових лаків і створюваних ними оптичних ефектів присвячені публікації Н.Шевченко і О.Асаулової [26]. Досить ретельно орнаментальний декор тканин на українських барокових іконах проаналізувала К.Гавриленко [3]. Окрім визначення походження мотивів візерунків, дослідниця торкається й теми техніки їх виконання.

Постановка завдання. Попри увагу науковців до іконографічних, стильових особливостей та зростання зацікавленості техніко-технологічним аспектом іконопису цього періоду, все ж питання використання технічних прийомів і художніх засобів залишається розкритим не до кінця. Представлена стаття є продовженням дослідження техніки українського іконопису Лівобережжя і Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століття. Раніше ми вже розглядали способи виконання підготовчого малюнку [21] і прийоми зображення інкарнату [23]. Тож настала необхідність проаналізувати прийоми зображення «доличної» частини ікон, а саме – одягу. Мета роботи – на основі натурних досліджень ікон із музейних колекцій України виявити і проаналізувати способи зображення одягу в іконописі Лівобережної України та Київщини у другій половині XVII – першій половині XVIII століть, простежити зв'язок із візантійським і західноєвропейським живописом.

Результати дослідження. Основою для давнього українського іконопису стала візантійська система темперного багатшарового малярства. Поступово на

українських землях вона набула місцевих рис, а з кінця XVI століття стали простежуватись тенденції до змін під впливом західноєвропейського живопису. Роботу над зображенням розпочинали з виконання на левкасі підготовчого малюнка. В українському іконописі XVII – XVIII століть його переважно наносили пензлем, рідкою чорною фарбою. На іконах, де передбачалось накладання сухозлітного золота чи срібла, виконували граф'ю – продряпували в левкасі контур малюнка за допомогою тонкого гострого предмета (на зразок голки) [16; 21]. Для надання додаткової виразності, окремі деталі одягу, прикрас, Євангелія та інших атрибутів могли прорізуватись більш глибоко, часом утворюючи рельєфне зображення (іл. 1). Спочатку накладали позолоту, потім фарбами виконували всю «доличну частину» – тло і одяг, і лише в кінці – інкарнат [6; 28].

Настанови для роботи фарбами над зображенням одягу у традиційній візантійській техніці описані у «Єрмінії» Діонісія Фурноаграфіота: «Коли хочеш малювати одяг, якою завгодно фарбою, то спершу візьми трохи цієї самої фарби, та білила, приготуй із них розбілений колір, який потрібно для першої роботи, і покрив ним одяг, де потрібно. Потім цю ж фарбу приготуй темніше, і нею намалюй складки, стоншуючи її там, де лежать тіні. Нарешті, зроби колір біліше того, яким ти прокладав одяг, і ним яскраво освіти його там, де падає світло» [5, с.56].

Перший шар фарби за давньоруською термінологією називали «розкриш» (рос. роскрышь, раскрышка), ним рівномірно покривали площину левкасу у межах контурів малюнка. У реставратора і дослідника української старовини В.Пещанського знаходимо аналогічний «Єрмінії» опис етапів роботи, доповнений його спостереженнями техніки галицького іконопису: «Після накладання красок основного тона ... "раскришки", кладуться

другі – більше ясні тони, поступаючи послідовно від темнішого до яснішого. Фалди та ясні "високі" місця на одязі в різних епохах виконувались і розмальовувались різно. І так, на старших іконах XIV–XV ст. фалди на одязі є прямолінійні і достаточо обрисовують фігуру, та є покриті по тону одязі темнішою краскою... Віки XVI та XVII замітні криволінійністю та ніжною заплутаністю фалдів, які розраховані лише на ефект і цілковито закривають лінії тіла. Тоді фалди покривалися сажею і рідко в тон. На високі місця кладено "пробіли" по 2–3 ясні тони. Пробіли на візантійських, новгородських XV в. та на найкращих і старих галицьких іконах кладено досить часто відмінною краскою від краски одязі... В місці, де має бути пробіл, широкою площею, досить рідкою фарбою, крізь яку просвічував би злегка тон одязі, кладеться першу роскришку, звужуючи або поширюючи її подібно до фалдів матерії. Коли перша роскришка висохне, поверх неї кладеться друга, але вузшою полосою та яснішою фарбою, а в кінці третю – найяснішу і вузку, т.зв. "відживку"» [12].

Тож традиційною системою зображення одягу, яка вела свій початок від візантійського живопису, було нанесення підкладки загального тону (розкриш), із поетапним пошаровим висвітленням освітлених ділянок і окресленням тінювих ліній бганок тканин. Окрім того, художники додатково могли наносити тонкий прозорий лесувальний шар фарби для надання необхідного відтінку, а до фарбової суміші для нанесення відблисків («пробілів») іноді додавали пігмент відмінного від основного кольору тканини тону [28, с.38-39].

Принцип роботи зберігався сталим впродовж кількох століть, стилістичні відмінності виражались у трактуванні складок і ступені тонального контрасту між темним, середнім і світлим тоном. В цілому такий принцип роботи спостерігаємо на багатьох пам'ятках волинського і галицького

іконопису, зокрема, у творах із помітним впливом західноєвропейського живопису, наприклад, І.Рутковича та Й.Кондзелевича.

На Київщині та Лівобережжі до кінця XVII століття також широко користувались описаним методом. Так на іконі Богородиці Києво-Братської (НХМУ, ХП-238) у втратях верхнього фарбового шару кінця XVII – початку XVIII століття на мафорії Богоматері та хітоні Немовляти проглядається нижній живопис, що датується приблизно серединою XVII століття [2] (іл. 2). Він виконаний темперними фарбами за описаним вище принципом, межі кожного шару досить добре прочитуються. Таким методом користувався і художник, який написав ікону Богоматері Єлецької (1690-х рр., зберіг. у Свято-Успенському Єлецькому монастирі м.Чернігів), для зображення мафорію Богородиці (іл. 3).

Бузковий відтінок відвороту мафорію утворений завдяки тонкому лесуванню червоною фарбою холодного відтінку по сіро-блакитному шару фарби. Цей принцип зображення тканин знаходимо і на іконі «Деїсус» з Чернігівщини (1690р., НХМУ, И-431) (іл. 4); на іконі «Святий Миколай» (кін. XVII ст із с.Березна, Чернігівщина, НХМУ, И-287) у зображенні рожевого підризника, яскраво-червоного відвороту фелону, темно-червоної палиці і окладу Євангелія (іл. 5); на іконі «Святий Миколай» (1697 р., з Братського монастиря у Києві, НХМУ, И-290) у зображенні зеленого підризника (іл. 6).

Дещо інакше зображено одяг на іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» (друга пол. XVII ст., НХМУ, И-1). Тут художник в якості першого шару наніс світлу вохристу підкладку. Вона простежується під яскраво-червоним кіноварним шаром на козацькому кунтуші, у зображенні туніки Богоматері і зеленого хітона апостола Іоана. Далі туніку Богоматері художник вкрив прозорим лесувальним шаром рожевого кольору (імовірно червоний органічний пігмент), на світлих випуклих місцях поклав більш щільну фарбу

розбіленого рожевого кольору, стоншуючи її в напівтінях, тіньові частини бганок пролесував напівпрозорим коричневим (іл. 7). Не зважаючи на багатшаровий принцип роботи, за товщиною живопис тонкий. М'якість тональних переходів, ефект просвічування нижнього шару фарб, а також фактурність в окремих місцях живопису вказують на використання, окрім темпер, олій. Техніка живопису та характер моделювання бганок одягу засвідчують майстерність іконописця і засвоєння ним прийомів західноєвропейського живопису.

На шляху до реалістичнішого зображення тканин художники намагались перехід від світла до тіней зробити більш плавним. Використання олійного в'язива сприяло значному поступу у цьому. Фарби на олійному в'язиві розширили спектр художніх можливостей завдяки тому, що повільніше висихають і дають змогу навіть у межах одного шару робити м'які тональні переходи, сплавляти межі покладених поруч кольорів, а також варіювати товщину і щільність шару від прозорих лесувань до щільних фактурних мазків. Поступові трансформації, які відбувались у цей період, відображає вдалий вираз П.Жолтовського: «Шляхом своєрідного самообмеження у використанні досягнень західно-європейського живопису українське малярство даної епохи продовжувало зберігати свої традиції, правда, в щораз ширшому, вільнішому їх розумінні» [7, с.52].

На іконах апостолів кінця XVII століття із Вознесенської церкви с.Березна для зображення одягу було застосовано олію. Одяг змодельовано досить широким пензлем. Фарбовий шар тонкий, але щільний, місцями простежуються фактурні сліди від пензля. Полиски на тканинах зображені м'яко, вони поступово розчиняються в напівтонах. Підготовчий малюнок чорною фарбою просвічує у зображеннях кіноварно-червоних і вохристо-оранжевих тканин, відіграючи

роль тіні разом із затіненнями коричневою фарбою.



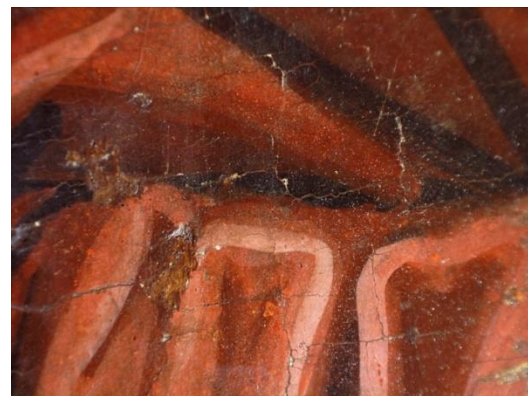
Іл. 1. Фрагмент ікони «Святий Миколай» у бічному освітленні (XVIIIст., Лівобережна Україна, НХМУ, И-626)



Іл. 2. Деталь мафорію Богоматері на іконі «Богородиця Києво-Братська» (НХМУ, ХП-238).



Іл. 3. Деталь мафорію на іконі «Богоматері Єлецької» (кін. XVIIст., м.Чернігів)



Іл. 4. Деталь хітона Ісуса Христа на іконі «Деїсус» з Чернігівщини (1690р., НХМУ, И-431)



Іл. 5. Деталь ікони «Святий Миколай» (кін. XVII ст., із Вознесенської церкви с.Березна, Чернігівщина, НХМУ, И-287).



Іл. 6. Деталь ікони «Святий Миколай» (1697р., з Братського монастиря у Києві, НХМУ, И-290).

Разом з тим, знайшлося місце для вираження індивідуальної манери художників: за трактуванням форми бгнок

тканин можна виділити щонайменше двох майстрів, які працювали над одягом апостолів.

Ікона «Богоматір з Архангелами» (київська школа?, поч. XVIII ст., НХМУ, И-206) виконана олійними фарбами. Фарбовий шар щільний, значної товщини і досить фактурний. У втратах на мафорії Богородиці видно щільну підкладку темно-червоного кольору (ймовірно виконану темперою). Складки одягу зображені м'яко і об'ємно, зі світлотіньовим моделюванням. Консистенція фарби була досить пластичною для вільного руху пензля. Тонких кольорових нюансів тепло-рожевої сорочки архангела Михаїла та Немовляти Христа було б неможливо досягти без застосування органічних барвників і прозорих лесувань рожевою фарбою по вохристо-білильних прописах. Квітковий орнамент на одязі архангела Гавриїла нанесено олійними фарбами на вже готовий фарбовий шар, після чого тіньові частини бганок додатково лесувались прозорою коричневою фарбою. У місцях відблисків художник тонкими горизонтальними штрихами розбіленої фарби намагався передати ефект текстури парчевої тканини (іл.8).

Приблизно з другої чверті XVIII століття зустрічається застосування деякими художниками гризайльного підмальовка. Суть прийому в тому, що художник після нанесення підготовчого малюнка, прописує тіньові частини тканин фарбою коричневого кольору (на зразок умбри), не щільним шаром, без додавання білил. Потім зображення тканини прописується фарбою відповідного кольору, а у тінях залишається видимим підмальовок. Переважно це зображення тканин теплих кольорів: червоного, жовтого, вохристого. Приклади такої живописної системи можна побачити на деяких іконах з іконостасу Спасо-Преображенської церкви у с.Великі Сорочинці (іл.9), у зображенні мафорію Богоматері з ікони «Богоматір з Немовлям» та хітону Ісуса Христа з ікони «Господь Вседержитель» (сер. XVIII ст., НХМУ, И-87 та И-250 із с. М. Бугаївка).

У XVIII столітті українські художники могли застосовувати кольорові ґрунти та імприматури [13; 23], що також впливало на процес моделювання одягу. Такий прийом полегшував роботу художника у створенні багатофігурних композицій, адже одразу тонально об'єднував усю площину ікони. Як і в зображенні інкарнату, у зображенні одягу художник міг лишати імприматуру видимою в тонких шарах тіней і напівтіней. Як правило, на іконах, де застосовано імприматуру або кольоровий ґрунт, живописно-пластичне вирішення зображення тяжіє до західноєвропейського живопису. Прикладом є ікони «Собор преподобних отців печерських» (1729 р., з головного іконостаса Успенського собору Києво-Печерської Лаври, НХМУ) і «Успіння Богородиці» (пер. пол. XVIII ст., Слобожанщина, НХМУ, И-18).

Слід окремо виділити прийоми зображення одягу синього кольору. Сині пігменти, такі як ультрамарин, смальта, азурит, коштували досить дорого, а за своїми властивостями належали до лесувальних пігментів із низькою криючою здатністю. Тому для досягнення глибокого кольоротону потребували попереднього нанесення більш щільної підкладки. На іконі «Святий Іоаким» (1680-ті, із с.Михайлівка Сумської обл., НХМУ, И-502) блакитна туніка святого виконана за описаним на початку статті принципом, темперною фарбою – сумішшю смальти і свинцевого білила¹. Спочатку було нанесено шар загального середнього тону, потім на освітлені частини нанесено суміш того самого кольору, але з додаванням більшої кількості білила (іл.10). У тіньових частинах було нанесено тонкий шар чистої смальти. На іконі «Ісус Христос» (кін. XVII ст., з іконостасу Вознесенської церкви с. Березна, НХМУ, И-286) гіматій

¹ Мікрохімічний аналіз матеріалів живопису під час реставрації ікони виконала канд.хім. наук, доц. Балакіна М.М. на базі кафедри техніки та реставрації творів мистецтв НАОМА.

Христа виконаний олійною фарбою у два етапи. Нижній шар фарби ясного блакитного кольору, досить щільний, у своєму складі містить свинцеве білило і смальту. Поверх нього лежить більш темний шар, що складається із суміші індиго і свинцевого білила².

На початку XVIII ст., у 1704 р. був винайдений штучний синій пігмент «берлінська лазур», а з 1724 р. у Європі розпочалось його широке виготовлення. Завдяки низькій ціні та яскравому насиченому кольору він швидко став популярним серед художників. Уже на сорочинських іконах (1730-ті роки) спостерігається його активне використання³.

Свої особливості мало й зображення тканин зеленого кольору. На іконі «Різдво Христове» (1720-ті, з Успенського собору КПЛ, НХМУ, И-186) одяг одного з пастухів був написаний наступним чином: спочатку художник рівномірно прокрив площину в межах малюнку фарбою блакитно-зеленого кольору, середнього тону (очевидно, в суміші було присутнє білило). Потім лесуваннями теплого зеленого кольору він досяг необхідної глибини і тональності. На жаль, ці лесування сильно постраждали внаслідок попередніх реставрацій у процесі побутування ікони (іл.11). Подібним чином виконано зелений фелон на іконі «Святий Миколай» (кін. XVII ст., із Вознесенської церкви с.Березна, НХМУ, И-287). У місцях втрат золотого декорування видно нижній шар фарби непрозорого блакитно-зеленого кольору, який потім був вкритий суцільним лесуванням (іл.12).

На іконах часто можна побачити елементи тогочасного одягу – кунтуші, киреї, шапки, підбиті хутром куницї, соболя чи горностая. Для зображення хутра спершу накладали фарбу відповідного кольору,

моделювали світло і тінь загальної форми. Потім тонкими штрихами пензля створювали фактуру ворсисті поверхні, приділяючи особливу увагу краям (іл.13).

У другій половині XVII – першій половині XVIII ст. застосовували різноманітні види декорування золотом і сріблом. Можна виділити дві групи їх застосування: 1) золото або срібло, накладене на готовий фарбовий шар, 2) золото або срібло як підкладка для подальшої роботи фарбами.

До **першої групи** належить «інокоп» – накладання сухозлітного золота чи срібла на асист (клейку рідину), і розпис чиненим золотом і сріблом. Цими прийомами користувались для зображення деталей: орнаментування одягу, підкреслення комірців і країв риз, зображення відблисків на тканинах замість білильних пробілів. Позолота на асист утворювала візерунок з чіткими контурами і рівномірним блиском. Чинене золото і срібло мало більш м'який, менш виражений металічний блиск. Його наносили за допомогою пензля як фарбу, завдяки чому мали змогу варіювати товщину і ступінь прозорості шару.

За словами В. Пещанського: «Інокопію виконувано звичайно в іконах до кінця XVI в. «асиску», т.є. штришки на гіматіоні Спасителя, ряску-бахрому на мафорії Богоматери, дрібні зірочки і квіточки на ризах і пр. З кінця XVI в. все те робиться не інокопію, а твореним золотом, т.є. приготованим за фарбу. Цим золотом пишеться рисунок при помочи пензля» [12, с.11]. Однак, в ході нашого дослідження було виявлено, що в іконописі Лівобережної України та Київщини накладання позолоти на асист широко використовувалось як мінімум до середини XVIII століття.

² Дослідження ікони проводились під час реставрації на базі ННДРЦУ. Фізико-хімічні дослідження матеріалів живопису виконала завідувач відділу фізико-хімічних досліджень Распопіна В.О.

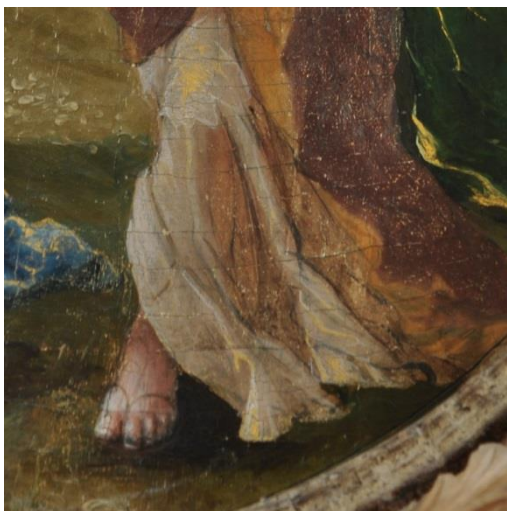
³ За даними візуального обстеження.



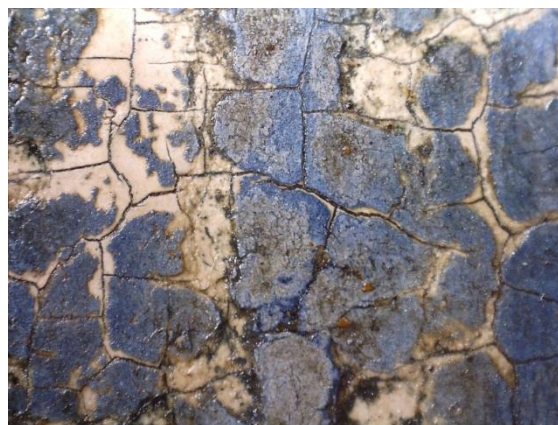
Іл. 7. Деталь одягу Богоматері на іконі «Розп'яття з портретом козака (Леонтія Свічки?)» (друга пол. XVII ст., НХМУ, І-1)



Іл. 8. Деталь одягу Архангела Гавриїла на іконі «Богоматір з Архангелами» (поч. XVIII ст., НХМУ, І-206)



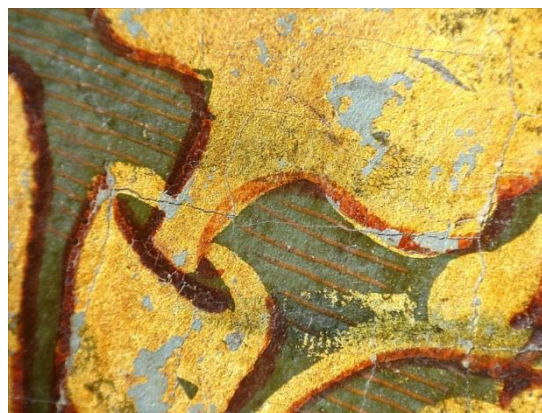
Іл. 9. Фрагмент ікони «Вознесіння» (1730-ті) з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці



Іл. 10. Фрагмент ікони «Святий Іоаким» (1680-ті, із с. Михайлівка, Сумської обл., НХМУ, І-502)



Іл. 11. Фрагмент одягу одного з пастухів на іконі «Різдво Христове» (1720-ті, з Успенського собору КПЛ, НХМУ, І-186).



Іл. 12. Деталь фелону на іконі «Святий Миколай» (кін. XVII ст., із Вознесенської церкви с. Березна, НХМУ, І-287)

Найбільш ранніми пам'ятками досліджуваного періоду, де нами було виявлено чинене золото, є ікона «Святий Миколай з житієм» 1680-тих рр. (Слобожанщина, НХМУ, И-382) – у зображенні золотих ниток у китицях (однак вузлова частина китиць, тонкі срібні лінії, що вкривають всю поверхню фелону і крупний квітковий декор покладені на асист), а також на іконі «Успіння Богородиці» кін. XVII – поч. XVIII ст. (Київ, НХМУ, И-61) у зображенні пробілів на одязі. Детальніше про ікону «Успіння Богородиці» і ймовірне авторство І. Щирського написано у статті О.Рижової [15]. Дослідниця відзначає подібність живопису до російського іконопису майстрів Зброярської палати кінця XVII – початку XVIII століття.

Від початку XVIII ст. поступово зростає використання чиненого золота і срібла. Часто на іконах можна помітити одночасно обидва варіанти. Збільшення використання українськими майстрами чиненого золота, з одного боку, можна пояснити збільшенням контактів із російськими іконописцями після приєднання Лівобережної України до Московії.

У «Єрмінії» Діонісія Фурнографіота знаходимо такий розділ: «№49 Як писати ікону по-московськи...А одяг малюй якою хочеш фарбою з малим додаванням жовтка; проклади його тонко, промалюй і відсвіти розпущеним золотом, але спочатку рідким, а потім наводь його яскравіше, там де падає світло і, після просушування, вправно поліруй кісткою. Так само роби золотом і надписи святого та інші узори на полі і відполіруй їх, як сказано вище. Так працюють московські живописці» – очевидно, що під розпущеним золотом тут мається на увазі чинене, а описаний метод – це так зване золотопробільне письмо [5, с. 63].

З іншого, суто прагматичними причинами – чинене золото наноситься пензлем як фарба, зручне у використанні, оздоблення ним відбувається швидше і

простіше, ніж накладання золота на асист. Окрім того, обрання того чи іншого способу декорування залежало від поставлених живописних завдань і естетичних уподобань, які з плином часу змінювались.

Друга група: сухозлітне золото чи срібло накладалось до початку роботи фарбами, у межах окресленого граф'єю малюнку. Такий спосіб використовувався для зображення великих площин одягу і атрибутів святих (чаші, мечі, обкладинки Євангелія тощо). Для живопису по золоту чи сріблу нерідко користувались органічними барвниками – баканами, а також неорганічними лесувальними пігментами. В'язивом для баканів міг бути колагеновий клей, терпенові смоли, олії [4; 6].

Сухозлітні золото і срібло мають високий ступінь відбиття світла, найпаче ті, що покладені на полімент і відполіровані. Тому промені світла, які потрапляють на ікону, проходять крізь прозорий і напівпрозорий шар фарби, відбиваються від металевої підкладки і, вертаючись назад, знову проходять крізь фарбовий шар, підсилюючи при цьому його кольорове звучання. Таким чином утворюється ефект випромінювання світла зсередини. У тональній градації відкриті золоті і срібні підкладки виконували роль найсвітліших місць.

Півтіньові і тіньові місця вкривались тонкими шарами фарби, причому тональність регулювалась за рахунок прозорості-щільності нанесених шарів. Фарбу за необхідності наносили у кілька прийомів, задля досягнення необхідного тону. Золото надавало відтінкам теплоти, срібло – більше пасувало до холодних відтінків.

Одним з найяскравіших прикладів можуть слугувати ікони з намісного ряду іконостасу церкви у с. Великі Сорочинці. Тут були в повній мірі використані можливості описаного прийому. На іконі «Преображення» сухозлітне срібло склало основу зображення одягу Ісуса Христа.

Напівтіні і тіні бганок на хітоні прописані світлими білильними сумішами фарб, які у порівнянні з блиском і сянням срібла видаються для глядача темними. Тіні зовнішньої частини плаща прописані блакитною фарбою, яка за рахунок відбитого від срібла світла набула інтенсивного яскравого звучання (іл.14).

У зображенні Пророка Мойсея майстер використав сухозлітне срібло як підкладку для яскраво-блакитного хітона і сухозлітне золото – для вохристо-коричневого гіматія, а у Пророка Іллі – золото для вохристого хітона і срібло для зеленого з червоним відворотом гіматія. Слід зауважити, що сяйво золота і срібла було способом зображення божественного світла. Художник досить чітко розділив божественне, ірреальне і земне, матеріальне: хмари, гора і одяг апостолів написані олійними фарбами по левкасу без металевих підкладок, а відтак не мають ефекту випромінювання світла.

Окрім тонуючих і моделюючих бганки тканин лесувань, по золоту й сріблу виконували орнаментальний розпис, малювали деталі обладунків, мечів, чаш та інших атрибутів святих. Тут також можна виділити кілька прийомів, які використовували як окремо, так і в комбінації з іншими:

- 1) нанесення зображення пензлем;
- 2) утворення орнаменту зафарбуванням проміжків і тла візерунку;
- 3) подряпування орнаментів у нанесеному на металеву підкладку шарі фарби (гратографія).

Останній прийом знайшов широке застосування для зображення парчі, вишивки золотом і гаптування, імітації фактури тканин. У західноєвропейському живописі він був відомий ще з часів раннього Ренесансу.

Його опис зафіксовано у «Книзі про мистецтво» Ченніно Ченніні: «Після переведення малюнку тканини припорохом,

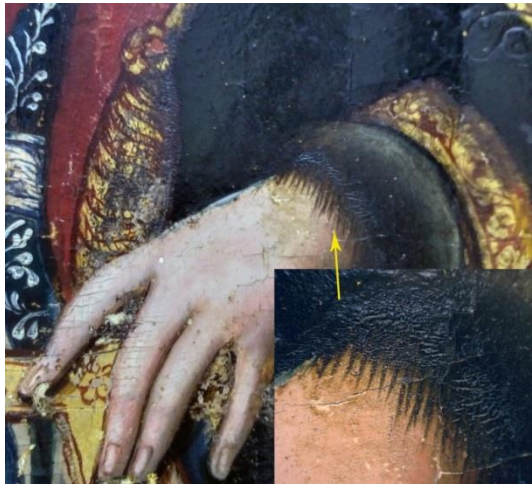
візьми штифт з берези, вересу або іншого міцного дерева або кістки, загострений з одного кінця, як грифель для малювання, а з іншого боку з плоским кінцем для того, щоб їм можна було шкребти; пройди вістря штифта по всіх своїх тканинах, малюючи і виправляючи їх. Іншою ж стороною палички ретельно зішкрябай і зчищай фарбу так, щоб не пошкодити золото» [25, с. 56].

На українських іконах застосування цього прийому зустрічається з другої половини XVII століття. Наприклад, на вже згаданій іконі «Святий Миколай» (кін. XVII ст., із Вознесенської церкви с. Березна, НХМУ, И-287) для зображення омофору у межах малюнка було накладено сухозлітне золото, а для зеленого фелону – сухозлітне срібло.

Потім ділянку було повністю перекрито щільним непрозорим шаром фарби, зроблено світло-тіньове моделювання форми, повністю виконано орнаментування: фарбою – на омофорі, а сухозлітним золотом, покладеним на асист, – на фелоні.

Після висихання, у фарбовому шарі до золотої і срібної підкладки було подряпано тонкі паралельні лінії. На завершення було прокладено тіньові лесування. З близької відстані здається, що виконання досить грубе, не всі лінії рівні, відчувається впевненість, швидкість і експресія рухів руки художника.

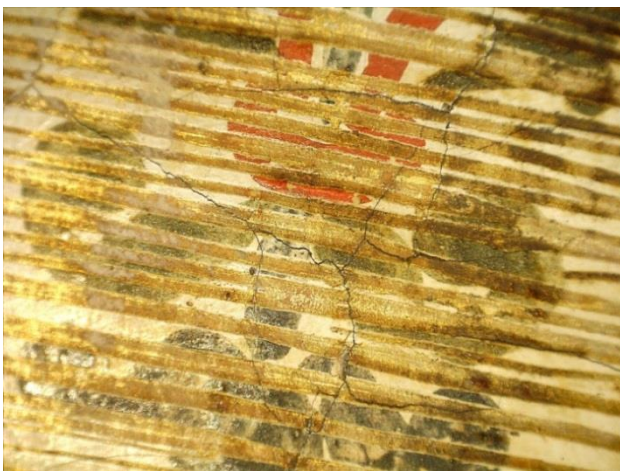
Однак з відстані, охопивши оком всю ікону, стає зрозуміло, що в «неідеальності» криється секрет матеріальності зображення. Подряпаний фарбовий шар створює враження фактури тканини, а легке відблискування золота і срібла нагадує мерехтіння золотих і срібних ниток (іл.15). Подібним чином виконано деталь одягу Богоматері на іконі «Деїсус» (1690 р., Чернігівщина, НХМУ, И-431).



Іл. 13. Фрагмент ікони «Анастасія та Іулянія» (1740-ві рр., НХМУ, И-430).



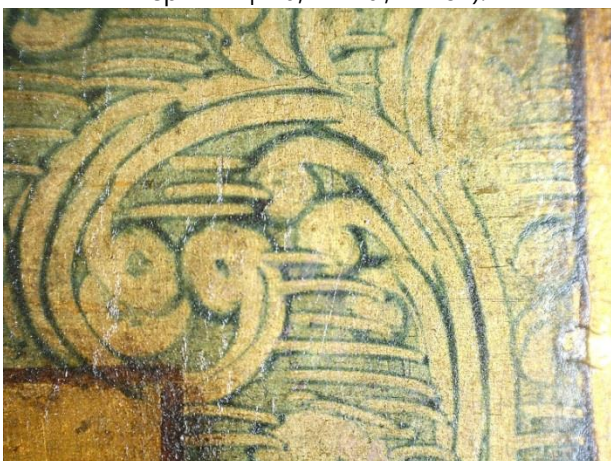
Іл.14. Фрагмент ікони «Преображення» (1730-ті рр.) з іконостасу Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці



Іл. 15. Деталь ікони «Святий Миколай» (кін. XVII ст., із Вознесенської церкви с.Березна, Чернігівщина, НХМУ, И-287).



Іл.16. Деталь ікони «Деїсус» (1760-ті рр., із Вознесенської церкви с.Березна, Чернігівщина, НХМУ, И-178).



Іл. 17. Деталь ікони «Святий Василій Великий, Іоан Златоуст і Григорій Богослов» (1760-ті, із Вознесенської церкви с.Березна, Чернігівщина, НХМУ, И-93).



Іл. 18. Деталь ікони «Святий Миколай» (з Братського монастиря у Києві, НХМУ, И-290). Зображення Євангеліста Іоана на обкладинці Євангелія

Продряпування у зображенні орнаментальних мотивів могли виконувати як у сухому шарі фарби, так і у вологому (іл. 16, 17). Його можна побачити на багатьох іконах, зокрема, «Деїсус» і «Святий Василій Великий, Іоан Златоуст і Григорій Богослов» з березнянського іконостасу (1760-ті, НХМУ, И-178 та И-93), «Святий Миколай» (XVIII ст., Лівобережна Україна, И-626) [22] та інших. Окрім того, продряпування застосовувалось не лише на підкладках із золота й срібла, а й просто на фарбовому шарі іншого кольору, як це бачимо на іконі «Покрова з портретом Богдана Хмельницького» (пер. пол. XVIII ст., із с.Дешки Київської обл., НХМУ, И-6).

Обкладинки Євангелія, хрести, ланцюжки, коштовні прикраси та інші деталі нерідко зображували тонким пензлем або пером, чорною, темно-коричневою, чи іншою темною фарбою. Із засобів виразності використовувалась лінія і штрих (іл. 18). Візуально такий розпис нагадує гравюру, тож імовірно, що майстри-іконописці могли одночасно бути й граверами. Поєднання в одному творі живописних, декоративних і графічних прийомів свідчить про рівень майстерності і різноплановість художників.

Отже, за результатами дослідження було виявлено і проаналізовано характерні способи зображення одягу й предметів у іконописі Лівобережної України та Київщини у другій половині XVII – першій половині XVIII століть, розглянуто їх зв'язок із візантійським і західноєвропейським живописом. Наведені приклади демонструють обізнаність майстрів із тогочасними й більш давніми прийомами зображення та вміння їх творчого поєднання.

Висновки. Раніше опублікована інформація, що стосувалась техніки виконання вбрання святих в іконописі Лівобережної України у XVII–XVIII ст., має фрагментарний характер, окремі прогалини у описі порядку накладання фарбових

шарів, а також неточності у зазначенні хронологічних меж використання окремих технічних прийомів. Виявлено, що у другій половині XVII ст. ще простежується зв'язок із традиційною візантійською системою живопису, де чітко дотримана послідовність накладання фарбових шарів від загального «середнього» тону, з наступним висвітленням у світлих місцях і затемненням у тінювих. Але помітним є дедалі вільніше трактування форми бгенок тканин і прагнення художників до більш реалістичної передачі матеріальності одягу та атрибутів святих.

З поширенням використання олійних фарб моделювання бгенок тканин стало більш об'ємним, а світлотіньові переходи – м'якшими. У першій половині XVIII ст. техніка живопису збагатилась такими відмінними рисами західноєвропейського живопису як кольорові ґрунти, імприматури, гризайльний підмальювок.

Для декорування одягу застосовували прийоми накладання сухозлітних золота і срібла на асист, на полімент, а також розпис чиненим золотом і сріблом. Позолота на асист активно використовувалась як мінімум до середини XVIII століття. Застосування чиненого золота фіксується з кінця XVII століття.

Фарби із низькою криючою здатністю, такі як смальта, індиго та ін. для утворення глибокого насиченого тону потребували нанесення підмальювку з подальшими лесуваннями. Виявлено ранні випадки застосування пігменту «берлінська лазур» на території Лівобережної України з другої чверті XVIII століття (1730-і роки).

Окрім того, широко застосовувались лесування кольоровими лаками і прийом гратографії (продряпування у шарі фарби). Розглядуваний період є перехідним від поствізантійського типу живопису до західноєвропейського і демонструє поєднання відомих ще з часів Середньовіччя й раннього Ренесансу у Західній Європі прийомів умовної передачі

дорогоцінних тканин та металевих виробів (за допомогою золотої та срібної фольги, кольорових лаків, графографії) і барокових прийомів використання кольорових ґрунтів та імприматур. Особливістю українського іконопису XVII–XVIII століть є використання водночас і більш ранніх, і тогочасних

прийомів західноєвропейського живопису. У подальшому для отримання більш повного уявлення про техніку українського барокового іконопису планується проаналізувати виконання іконного тла: рельєфного і золоченого, із зображенням пейзажу та інтер'єру.

Література

1. Бергер Э. История развития техники масляной живописи / пер. с нем. А.Н. Лужецкой, под ред. А.А. Рыбникова. Москва: Издательство Академии художеств СССР. 1961. 512 с.
2. Белікова Г. Явлення. Пам'ятки Київського Братського монастиря: альбом-каталог. Національний художній музей України. Київ : Майстер книг. 2019. 304 с.
3. Гавриленко К. Орнаментальний декор вбрання святих в українських іконах доби бароко. *Могиланські читання*. Київ : Фенікс. 2019. С. 138–144.
4. Голиков В.П., Жарикова Д.Л., Воскресенский К.В., Холодилина К.В. Баканы и русская иконопись: применение сведений о баканах для экспертизы и атрибуции иконописи. *Экспертиза произведений изобразительного искусства* : материалы третьей научной конференции (Москва, 1997). Москва. 1998. С. 23–27.
5. Гренберг Ю. И. Греческие и южнославянские ерминии и типики в списках XV–XIX веков о технике иконописи, настенной живописи и рукописной книги. Москва: РИО ГосНИИР. 2000. 160 с.
6. Гренберг Ю. И. От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи. Москва : Искусство. 2003. 428 с.
7. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наук. думка. 1978. 328 с.
8. Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років: монографія. Львів: Нац. музей у Львові ім. А. Шептицького. 2019. 528 с.
9. Мазур В. Художня манера майстрів-іконописців іконостаса Успенської церкви у Львові. *Українська академія мистецтва*. Київ. 2014. Вип. 22. С. 143–153. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2014_22_17.
10. Міляєва Л. С. Церква Спасо-Преображення і поетика українського бароко. *Сорочинський іконостас: іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці Миргородського р-ну Полтавської обл.*: альбом. Київ: Родовід. 2010. С. 9–19.
11. Овсійчук В. А. Українське малярство X – XVIII століть. Проблеми кольору. Львів. 1996. 479 с.
12. Пещанський В., Свенціцкий І. Темперава техніка старинної іконописи. *Іконописна техніка та її джерела*. Львів. 1932. С. 5–18.
13. Рижова О. Особенности живописи икон XVIII в. киевского происхождения (из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника). *Могиланські читання*. Київ. 2011. С. 290–299.
14. Рыжова О. Иконопись Киева XVIII века: мастерские и сохранившиеся произведения. *Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2013. Вып. 1 (10). С. 110–135. URL: <http://periodical.pstgu.ru/ru/series/issue/5/10/article/2133>
15. Рижова О. Стилiстичні та іконографічні особливості ікони «Успіння» з колекції Національного художнього музею України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. 2018. № 3. С. 348–352. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_3_68
16. Рижова О. Дослідження ікони «Богородиця Одигітрія» (Троїце-Іллінська) з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і*

мистецтв. Київ. 2018. № 2. С. 266–270. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_2_58

17. Рижова О. Особливості стилю, іконографії, техніки та технології ікон зі зворотного боку іконостаса Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2018. №2. С. 75–85. URL: <https://www.visnik.org/pdf/v2018-02-09-ryzhova.pdf>

18. Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Іконостас XVI–XVIII століття із села Старої Скваряви: альбом. Львів: Логос. 2009. 160 с.

19. Скоп Л.А. Українське церковне малярство в Галичині. Техніка та технологія XV–XVIII століть. Дрогобич: Коло. 2013. 191 с.

20. Таранушенко С. А. Іконостаси Слобідської України. Харків: Харківський приватний музей міської садиби. 2011. 223 с.

21. Хребтенко М.С. Підготовчий малюнок українського барокового іконопису. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. 2018. №25. С. 178–185. URL: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/vidannja/volinska_ikona_doslidzhen_nja_ta_restavracija_nauk_zb_vip_25/4-1-0-465

22. Хребтенко М.С. Про деякі техніко-технологічні особливості ікони XVIII ст. «Святий Миколай» з колекції Національного художнього музею України. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації*: наук. доп. XI Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 11-14 вер. 2018 р.) Київ: ННДРЦУ, 2018. Ч.2. С. 298 – 301.

23. Хребтенко М.С. Прийоми зображення інкарнату в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2019. №2. С. 97–108. URL: <https://visnik.org/pdf/v2019-02-12-Khrebtenko.pdf>

24. 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. URL: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/vidannja/volinska_ikona_doslidzhen_nja_ta_restavracija_nauk_zb_vip_25/4-1-0-465

25. Ченнино Ченнини. Книга об искусстве или Трактат о живописи / пер. с ит. А.Лужнецкой

; Под ред. А.Рыбникова. Москва: ОГИЗ—ИЗОГИЗ. 1933. 139 с.

26. Шевченко Н., Асаулова О. Дослідження поверхні фрагментів іконостасів XVII – XVIII ст., оздоблених в техніках кольорових лаків: оптичні ефекти та оптичні ілюзії. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Луцьк. 2018. №25. С. 198 – 206. URL: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/vidannja/volinska_ikona_doslidzhen_nja_ta_restavracija_nauk_zb_vip_25/4-1-0-465

27. Щавинский В.А. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в древней Руси. Москва, Ленинград: ОГИЗ Гос. соц.-экон. изд-во. 1935. 158 с.

28. Яковлева А. И. Техника иконы. *История иконописи, VI–XX века: истоки, традиции, современность* / под. ред. Т. В. Моисеевой. Москва: ИП-СИВ, 2010. С. 29–40.

References

1. Berger, E. (1961). Istoriya razvitiya tekhniki maslyanoy zhivopisi [History of development of oil painting technique]. (A. Luzhetskaya, Trans) A.Rybnikov (Ed.). Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Arts. [in Russian].

2. Bielikova, H. (2019). Yavlennia. Pamiatky Kyivskoho Bratskoho monastiria [Revelation. Masterpieces of the Kyiv Brotherhood monastery]. Kyiv: National Art Museum of Ukraine, Maister knyh. [in Ukrainian].

3. Havrylenko, K. (2019). Ornamentalnyi dekor vbrannia sviatykh v ukrainskykh ikonakh doby baroko [Ornamental decor of the outfit of the saints in Ukrainian icons of the Baroque era]. *Mohylianski chytannia – Mohyla studies*, Kyiv: Fenix. 138 – 144. [in Ukrainian].

4. Golikov, V.P., Zharikova, D.L., Voskresenskiy, K.V., Kholodilina, K.V. (1998). Bakany i ruskaia ikonopis: primeneniye svedeniy o bakanakh dlia ekspertizy i atributsyi ikonopisi. [Backans and Russian iconography: the use of information about Backans for attribution and expertise of icon painting]. Proceedings from *The Examination of works of art'97*: Materialy tretey nauchnoy konferencii – *Materials of the third scientific conference* (Moscow, 1997). (pp. 23-27). Moscow [in Russian].

5. Grenberg, Yu.I. (2000). Grecheskie i yuzhnoslavianskie erminii i tipiki v spiskah XV – XIX vekov o tehnikе ikonopisi, nastennoy zhivopisi i

rukopisnoy knigi. [Greek and South Slavonic ermine and typica in the lists of the XV - XIX centuries about the technique of icon painting, wall painting and manuscript books]. Moscow: RIO GosNIIR. [in Russian].

6. Grenberg, Yu. (2003). Ot fayumskoho portreta do postimpressionizma. Istoriya tekhnologii stankovoy zhyvopisi. [From Fayum portrait to post-impressionism. History of the technology of easel painting]. Moscow: Iskusstvo. [in Russian].

7. Zholtovskiy, P. M. (1978). Ukrainskyi zhyvopys XVII–XVIII st. [Ukrainian painting of XVII – XVIII centuries]. Kyiv : Naukova dumka. [in Ukrainian].

8. Kosiv, R. (2019). Rybotytskyi oseredok tserkovnoho mystetstva 1670–1760-kh rokiv [Rybotytski center of church art of 1670-1760th]. Lviv. [in Ukrainian].

9. Mazur, V. (2014). Khudozhnia manera maistriv-ikonopystiv ikonostasa Uspenskoï tserkvy u Lvovi. [The Iconographer Touch by Creators of the Dormitory Church Iconostasis in Lviv]. *Ukrainska akademiia mystetstva – Ukrainian Academy of Art.* 22, 143-153. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2014_22_17. [in Ukrainian].

10. Miliiaeva, L. S. (2010). *Tserkva Spaso-Preobrazhennia i poetyka ukrainskoho baroko.* [Church of the Transfiguration and Poetics of Ukrainian Baroque]. In L. Miliiaeva, O. Rutkovska, I. Dorophienko. Sorochynskiy ikonostas: ikonostas Spaso-Preobrazhenskoi tserkvy v s. Velyki Sorochyntsi Myrhorodskoho r-nu Poltavskoi obl. – Sorochynskiy ikonostas: iconostasis of the Transfiguration Church in the village Velyki Sorochyntsi of Myrhorod district in Poltava region. Kyiv: Rodovid. 9–19. [in Ukrainian].

11. Ovsichuk, V. A. (1996). Ukrainske maliarstvo X – XVIII stolit. Problemy kolioru. [Ukrainian painting of X – XVIII centuries. Color problems]. Lviv. [in Ukrainian].

12. Peshchanskyi, V. (1932). *Temperova tekhnika starynnoi ikonopysy.* [Tempera technique of ancient icon painting]. In V. Peshchanskyi, I. Svetsitskyi. Ikonopysna tekhnika ta yii dzherela – Icon painting technique and its sources. 5-18. Lviv. [in Ukrainian].

13. Ryzhova, O. (2011). Osobennosti zhyvopisi ikon 18v. kievskogo proiskhozhdeniya (iz kollektsyi Natsionalnogo Kievo-Pecherskogo istoriko-

kulturnogo zapovednika). [Features of icon painting of the 18th century of Kiev origin (from the collection of the National Kiev-Pechersk Historical and Cultural Reserve)] *Mohylianski chytannia – Mohyla studies.* 290-299. [in Russian].

14. Ryzhova, O. (2013). Ikonopis Kieva XVIII veka: masterskie i sokhranivshiesia proizvedeniya. [Iconography of Kiev of the 18th century: workshops and saved works]. *Vestnik pravoslavnoho Sviato-Tikhonovskoho humanitarnogo universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva – St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art.* Vol. 1 (10), 110-135. URL: <http://periodical.pstgu.ru/ru/series/issue/5/10/article/2133> [in Russian]

15. Ryzhova, O. (2018). Stylistychni ta ikonohrafichni osoblyvosti ikony «Uspinnia» z kolektsii Natsionalnogo khudozhnogo muzeiu Ukrainy [Stylistic and iconographic features of the icon "Assumption" from the collection of the National Art Museum of Ukraine]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald.* 3, 348-352. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_3_68 [in Ukrainian].

16. Ryzhova, O. (2018). Doslidzhennia ikony «Bohorodytsia Odyhitriia» (Troitse-Illinska) z kolektsii Natsionalnogo Kyievo-Pecherskoho istoriko-kulturnoho zapovidnyka [Research of the icon "Virgin of Odigitria" (Troitse-Illinska) from the collection of the National Kiev-Pechersk Historical and Cultural Reserve]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald.* 2, 266-270. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_2_58 [in Ukrainian].

17. Ryzhova, O. (2018). Osoblyvosti styliu, ikonohrafii, tekhniky ta tekhnolohii ikon zi zvorotnogo boku ikonostasa Troitskoi nadbramnoi tserkvy Kyievo-Pecherskoi lavry [Features of style, iconography, technique and technology of icons on the back of the iconostasis of the Trinity Gate Church of the Kiev-Pechersk Lavra]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv – Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts.* 2, 75-85. URL: <https://www.visnik.org/pdf/v2018-02-09-ryzhova.pdf> [in Ukrainian].

18. Skop-Druziuk, H., Skop, P. (2009). Ikonostas XVI-XVIII stolittia iz sela Staroi Skvariavy [16-18 centuries iconostasis from Stara Skvariava village]. Lviv: Lohos. [in Ukrainian].
19. Skop, L. A. (2013). Ukrainske tserkovne maliarstvo v Halychyni. Tekhnika ta tekhnolohiia 15–18 stolit. [Ukrainian church painting in Galicia. Technique and technology of 15-18th centuries]. Drohobych: Kolo. [in Ukrainian].
20. Taranushenko, S. (2011) Ikonostasy Slobidskoi Ukrainy. [Iconostasis of Sloboda Ukraine]. Kharkiv: Kharkiv Private Museum of the City Manor. [in Ukrainian].
21. Khrebtenko, M.S. (2018). Pidhotovchyi maliunok ukrainskoho barokovoho ikonopysu [Preparatory drawing of Ukrainian baroque iconography]. *Volynska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia – Volyn icon: research and restoration*. 25, 178-185. URL: <http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/vidannja/volinska ikona doslidzhennja ta restavraciya nauk zb vip 25/4-1-0-465> [in Ukrainian].
22. Khrebtenko, M.S. (2018). Pro deiaki tekhniko-tekhnolohichni osoblyvosti ikony XVIII st. «Sviaty Mykolai» z kolektsii Natsionalnogo khudozhnogo muzeiu Ukrainy [Some technical and technological features of the icon of the XVIII century "Saint Nicholas" from the collection of the National Art Museum of Ukraine] *Naukova restavratsiia. Istorii, suchasnist, shliakhy modernizatsii: XI Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia –Scientific Restoration. The History, Modernity, Ways of Modernization: The XI International Scientific and Practical Conference*. Vol. 2, 298–301 [in Ukrainian].
23. Khrebtenko, M.S. (2019). Priiomy zobrazhennia inkarnatu v ikonopysi Livoberezhnoi Ukrainy ta Kyivshchyny druhoi polovyny XVII – pershoi polovyny XVIII stolittia [Methods of depicting incarnate in the iconography of Left Bank Ukraine and Kyiv region in the second half of 17 – first half of 18 century]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv – Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*. 2. 97-108. URL: <https://visnik.org/pdf/v2019-02-12-Khrebtenko.pdf> [in Ukrainian].
24. Tsytovykh, V. (2018). Mozhlyvosti metodu infrachervonoj reflektografii v doslidzhenni ukrainskoho ikonopysu XVII – XVIII st. (na prykladi ikon Bereznianskoho ikonostasu iz zibrannia NKhMU) [Possibilities of the method of infrared reflectography in the study of Ukrainian iconography of the XVII - XVIII centuries (on example of icons of the Bereznian iconostasis from the collection of the NAMU)] *Volynska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia – Volyn icon: research and restoration*. 25. 207–213. URL: <http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/vidannja/volinska ikona doslidzhennja ta restavraciya nauk zb vip 25/4-1-0-465> [in Ukrainian].
25. Chennino, Chennini. (1933). Kniga ob iskusstve ili Traktat o zhyvopisi. [The book about art or a treatise on painting]. (A.Luzhnetskaya, Trans.) A. Rybnikov (Ed.). Moscow: OGIZ—IZOGIZ. [in Russian].
26. Shevchenko, N., Asaulova, O. (2018). Doslidzhennia poverkhni frahmentiv ikonostasiv XVII – XVIII st., ozdoblennykh v tekhnikakh kolorovykh lakiv: optychni efekty ta optychni iluzii [Investigation of the surface of fragments of iconostases of the XVII - XVIII centuries, decorated in techniques of colored lacquers: optical effects and optical illusions] *Volynska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia – Volyn icon: research and restoration*. 25. 198–206. URL: <http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/vidannja/volinska ikona doslidzhennja ta restavraciya nauk zb vip 25/4-1-0-465> [in Ukrainian].
27. Shchavynskyi, V. A. (1935). Ocherki po istorii tekhniki zhyvopisi i tekhnologii krasok v drevnei Rusi [Studies on history of painting technique and paint technology in ancient Russia]. Moscow. Leningrad : OGIZ. [in Russian].
- Yakovleva, A. Y. (2010). *Tekhnika ikonu*. [Technique of the icon]. History of icon painting. Origins, traditions, modernity. VI-XX centuries. T.V. Moiseeva (Ed.) Moskow: IP SIV. 29-40. [in Russian].

DEPICTION OF THE CLOTHING AND ATTRIBUTES OF SAINTS IN THE ICONOGRAPHY OF THE LEFT-BANK UKRAINE AND KYIV REGION IN THE SECOND HALF OF THE 17TH – FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY

KHREBTENKO M.S.

National Academy of Fine Art and Architecture, National Research Restoration Center of Ukraine

Purpose. To identify and analyze ways of depiction of clothing in the iconography of the Left Bank Ukraine and Kyiv region in the second half of the 17th - the first half of the 18th centuries.

Methodology. The author conducted a field exploration of painted icon monuments from the mentioned period in the collections of Ukrainian museums. The data obtained was supplemented with information from published scientific papers and archival sources. The analysis performed made it possible to trace the peculiarities of the depiction of different fabrics in the iconography of the Left Bank Ukraine and Kyiv region in the second half of the 17th – first half of the 18th centuries, and to identify the aspects of the effects on it of Byzantine and Western European painting techniques.

Results. It is revealed that in the Ukrainian icon painting till the end of the 17th century was used a method for depicting fabrics, whose roots go back to the Byzantine system of tempera painting. Although white levkas remained dominant in Ukrainian iconography, by the beginning of the 18th century masters could tone grounds and make imprimaturas, which had their influence on the process of painting clothing and the icon in general. Since about the second quarter of the 18th century the use of grisaille underpaints has been encountered in some icons. These innovations demonstrate the impact of Western European painting at the technical and technological level. Gold and silver were

ИЗОБРАЖЕНИЕ ОДЕЖИЙ И АТРИБУТОВ СВЯТЫХ В ИКОНОПИСИ ЛЕВОБЕРЕЖНОЙ УКРАИНЫ И КИЕВЩИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В.

ХРЕБТЕНКО М.С.

Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Национальный научно-исследовательский реставрационный центр Украины.

Цель. Выявить и проанализировать технико-технологические особенности изображения одежд в иконописи Левобережной Украины и Киевщины во второй половине XVII – первой половине XVIII веков.

Методология. Проведены натурные исследования памятников иконописи указанного периода из коллекций музеев Украины. Полученные данные были дополнены информацией из опубликованных научных трудов и архивных источников. Проведенный сравнительный анализ позволил проследить особенности изображения различных тканей в иконописи Левобережной Украины и Киевщины во второй пол. XVII – первой пол. XVIII в. и определить черты влияния византийской и западноевропейской техники живописи.

Результаты. Выявлено, что в украинской иконописи до кон. XVII века для изображения тканей пользовались методом, корни которого уходят к византийской системе темперной живописи. Доминирующим оставался белый левкас, но уже в начале XVII века мастера могли использовать тонированные грунты и делать имприматуры, что влияло на процесс написания одежд и иконы в целом. Примерно со второй четверти XVII века встречается использование гризайльного подмалевка. Эти нововведения демонстрируют влияние западноевропейской живописи на технико-технологическом уровне. Для декорирования икон широко использовали золото и серебро: сусальное, накладываемое на полимент или на ассист, и твореное, нанесенное как краска. Было уточнено уже существующие в литературе

widely used for decorating icons. In that time to decorate the icons were widely used leaf gold and silver and powdered gold and silver

Scientific novelty. For the first time, the subject of research is the process of painting the garment part of the icons of Left-Bank Ukraine and the Kiev region in the second half of the XVII - the first half of the XVIII centuries. The methods of depicting clothing and common techniques for decorating and depicting texture of fabrics are described and analyzed in detail.

Practical significance. The study expands knowledge about Ukrainian icon painting and reveals the technique of its creation.

Key words: *Ukrainian icon painting, baroque, painting technique and technology, assist, imprimatura, glazing, gilding.*

данные о последовательности наложения цветов и тонов, и временных рамках применения в украинской иконописи золочения на ассист.

Научная новизна. Впервые предметом исследования является процесс написания доличной части икон Левобережной Украины и Киевщины второй половины XVII – первой половины XVIII веков. Описаны и проанализированы способы изображения одеяний и распространенные приемы декорирования и имитации фактуры тканей.

Практическое значение. Исследование позволяет расширить знания об украинской иконописи и раскрывает технику ее выполнения.

Ключевые слова: *украинская иконопись, барокко, техника и технология живописи, ассист, имприматура, лессировка, золочение.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА

Хребтенко Маргарита Сергіївна, аспірантка кафедри теорії та історії мистецтв, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури; художник-реставратор, Національний науково-дослідний реставраційний центр України, ORCID 0000-0001-7132-908X, **e-mail:** margarita-x@ukr.net

Цитування за ДСТУ: Хребтенко М.С. Зображення одягу і атрибутів святих в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. *Art and design*. 2020. С. 129-146.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.11>.

Citation APA: Khrebtenko, M.S. (2020) Depiction of the clothing and attributes of the saints in the iconography of the Left- Bank Ukraine and Kyiv region in the second half of the 17th - first half of the 18th century. *Art and design*. 2. 129-146.