

Методика ідентифікації антикварних ікон під час проведення судово-товарознавчих експертиз на митницях України

ВІКТОР АРХІПОВ,

к.т.н., судовий експерт, доцент КНУКМ

ЕЛЕОНОРА ЧЕРНЯВСЬКА

УДК 347.1 В статті освещается проблема создания обоснованной системы идентификации антикварных икон при проведении судебно-товароведческих экспертиз на таможах Украины, которая разработана на основе обобщения практического опыта проведения комплексных экспертиз предметов антиквариата, в частности икон.

This article presents a problem of creation of identification system of antique icons during court and commodity research examination on Ukrainian customs. This system has been developed on the basis of summarizing practical experience of realizing complex examination antiquarian goods, in particular icons.



Богоматір.
Перша пол. XVIII ст.
Київщина.

Проблема створення обґрунтованої системи ідентифікації антикварних ікон для митної товарознавчої експертизи існує досить давно. Вона зумовлена насамперед необхідністю забезпечення охорони культурної спадщини, зокрема ікон, що знаходяться в нашій країні, від незаконного вивезення та ввезення.

Останнім часом на національному та міжнародному ринках культурних цінностей розвиваються негативні тенденції, однією з яких є збільшення нелегального вивозу пам'яток національного рівня значимості, зокрема ікон, за межі України. Крім того, невиконання вимог чинного законодавства України та міжнародних нормативно-правових актів, загострення ситуації у сфері державного контролю за обігом культурних цінностей призвели до негативних наслідків. Міжнародний ринок переповнений українськими і російськими іконами, а український ринок перенасичений дешевими імпортом підробками.

У зв'язку з тим, що на українському ринку поряд з українськими іконами є достатня кількість російських ікон, які перетинають митний кордон України, у статті наводяться приклади ідентифікації як українських, так і російських ікон.

Однією з причин вищезазначених проблем є відсутність єдиної методології ідентифікації антикварних ікон.

Антикварні ікони відрізняються за матеріалом, технікою та манерою виконання, але усі вони несуть інформацію, зафіксовану за допомогою зорових образів.

Під час проведення митної експертизи антикварних ікон головними чинниками є: визначення оригінальності ікони, датування, авторство, сюжет.

Ідентифікацією антикварних ікон займаються різні за фахом спеціалісти-мистецтвознавці, музеєзнавці, реставратори, хіміки, товарознавці. Сьогодні найрезультативнішою представляється комплексна експертиза, яка включає і мистецтвознавчу, і техніко-технологічну експертизу та здійснюється шляхом порівняльного, стилістичного, іконографічного аналізу.

Під час досліджень антикварних ікон експерти вирізняють декілька методів: техніко-технологічний, стилістичний, іконографічний, документальний. Хочемо ще раз наголосити, що всі методи досліджень під час ідентифікації ікон слід використовувати у комплексі.

Техніко-технологічний метод пов'язаний з історією виготовлення художніх матеріалів

і розвитком художніх технік. Для визначення оригінальності антикварної ікони необхідно провести техніко-технологічні методи дослідження складу фарб, способу їх нанесення, які використовувались у різні часи; дошки або полотна, підписів, надписів і навіть гвіздків за допомогою методів ІЧ-спектроскопії, мікрохімічного, термохімічного, люмінесцентного та емісійного спектрального аналізу, у поляризованому білому світлі і у світлі видимої люмінесценції, збудженої УФ-променями.

Техніко-технологічне дослідження природним чином включає уявлення про художню практику в історичному значенні і, крім того, реконструкцію цієї практики стосовно конкретної ікони та зіставлення результатів з відомими даними. Крім того, технологічне обстеження твору дає матеріал, який можна документально зафіксувати, і в цьому сенсі дане обстеження доступно і об'єктивно представляє антикварну ікону. Дослідження технології повинне підтверджувати, уточнювати, доповнювати мистецтвознавче знання, яке, як правило, суб'єктивне. Матеріали технологічного дослідження твору неупереджені у момент їх фіксації.

Велике значення при ідентифікації, зокрема визначенні автентичності ікон, має реставрація. Ретельна розчистка живопису від пізніших записів допомагає точній атрибуції ікони, відродженню її у первісному вигляді.

Експерт повинен досконально знати технологію виготовлення ікон.

Класична ікона в поперечному перетині складається з чотирьох-п'яти шарів, розташованих у певній послідовності.

Основа. Як правило, це добре просушена, рівна, бездефектна дошка, обклеєна тканиною, яка називається *паволокою* (краще всього нове льняне полотно). Рідко зустрічаються ікони, у яких паволока відсутня. Найпопулярніша деревина – липа, тополя, береза, сосна, ялина, модрина. Прекрасний непідвладний жукам-точильникам матеріал для основи – кипарис.

Паволока оберігає робочу поверхню від розтріскування. Вона може покривати як всю

ікону, так і окремі її частини. Буває, що міцна паволока відшаровується від основи разом із шаром левкасу і живопису, завдяки чому останні оберігаються від руйнування, тоді як сама дошка руйнується.

Левкас. Це терта крейда або алебастр на осетровому, міздряному й іншому клею. В російській традиції загальноприйнятий чисто білий, гладкий левкас, що просвічує крізь живопис і не втягує в себе речовину, яка зв'язує фарби, але зустрічаються також і рельєфи по левкасу – так званий *ковчег*, який додає зображенню особливу виразність. Товщина шару досить значна – від міліметра до двох-трьох в залежності від розміру дошки.

Живопис. Це найважливіша частина ікони, власне те, що робить дошку твором мистецтва і культовим атрибутом. Століттями на Русі ікони писали в техніці жовткової темпері, що дійшла до нас з Візантії в кінці X століття разом з мистецтвом іконопису взагалі. Темпера (з італійської “temperare” – “змішувати фарби”) є тією або іншою фарбувальною речовиною, затертою на водяній емульсії яєчного жовтка. Такі фарби за довговічністю набагато перевершують олійні, але починаючи із XVII століття в Росії розповсюдилася так звана *італійська* манера іконопису, що припускає як роботу чисто маслом, так і поєднання фарб.

Покриття. Готову і повністю висохлу ікону покривали тонким шаром оліфи або олійного лаку для зберігання фарб від несприятливих зовнішніх дій (окрім механічних). Дуже рідко на українських та білоруських іконах використовували білок курячого яйця. У наші дні поверхню ікони покривають смоляними лаками.

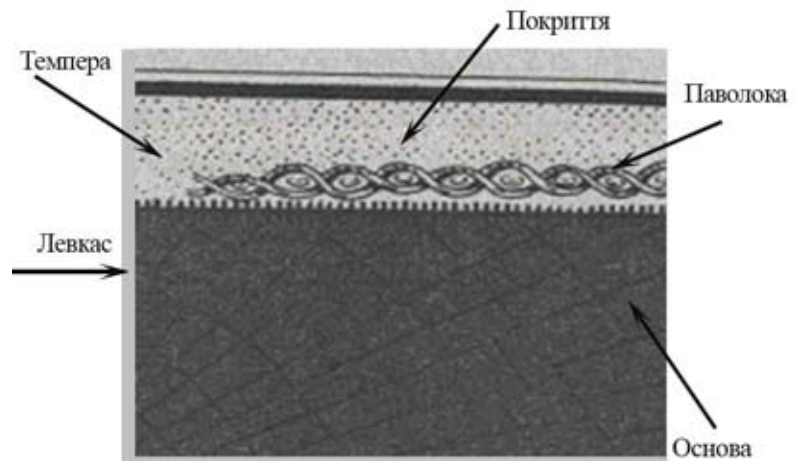


Рисунок 1. Ікона у поперечному перетині

Під словом “оліфа” не слід розуміти брунатну рідину, що продається в господарчих магазинах. У давнину оліфа виготовлялася шляхом тривалого очищення і вибілювання першосортної льняної (макової, горіхової, конопляної) олії за спеціальною технологією. Також відома звичка іконописців іменувати оліфою всі покриття суміші, включаючи лаки, що є розчинами натуральних рослинних смол в олії.

Оклад. Кріпиться на іконі поверх живопису. Він буває як фрагментарним, так і суцільним, залишаючи лише вікна для ликів, рук і ніг. Найбільш розповсюджені металеві оклади – латунні, бронзові, жерстяні. Дорогі екземпляри робилися і робляться зі щедрим використанням дорогоцінних металів, дорогоцінного та напівдорогоцінного каміння, емалей і таке інше. Відомі також вишиті бісером і перлами оклади з тканин і навіть різьблені з дерева з підфарбовуванням по левкасу. Найчастіше оклади прикрашались орнаментом, виконаним у техніках чеканки, штампування, або виготовлялися з басми. Басма (з тюрк. “відбиток”) – це тонкі листи м’якого металу, здебільшого срібні, з тисненими візерунками. Справжнє штампування стали застосовувати в серійному виробництві дешевих окладів з XIX сторіччя.

Кіот. Це застелений футляр, призначення якого захищати предмет від зовнішнього середовища. У реставраційній практиці відновлення кіотів або підгонка їх під розмір дошки займає досить значне місце, але з технологічної точки зору це не більш ніж звичайна червонодеревна робота. Дуже часто усередині кіота знаходяться пишні квіти і мережива, виготовлені з надзвичайно тонкої, але жорсткої латунної або бронзової фольги, що оздоблюють ікону, немов хмари.

Важливим етапом ідентифікації ікон є проведення мистецтвознавчої експертизи. Для цього експерту необхідно мати високий мистецтвознавчий рівень знань про основні процеси розвитку мистецтва, його закономірності.

Головним методом дослідження мистецтвознавчої експертизи є **стилістичний метод**. Стилістичний метод пов’язаний з аналізом манери окремих майстрів, їх школами або цілими художніми епохами. Поняття “стиль” означає сукупність художніх прийомів, що історично склалися. Стилістичні особливості допомага-

ють встановити причетність ікони до певного історичного періоду, певної школи іконопису, місце виготовлення, авторство ікони. Стилістичний аналіз може підтвердити або спростувати дані техніко-технологічної експертизи. Отже, експерту слід знати і враховувати усі ці моменти.

Історія християнської іконографії сягає у перші три століття християнської ери. **Мистецтво перших століть** за своєю художньою формою було язичеським, а за стилем – елліністичним.

Живопис візантійського православного світу приніс людям духовні істини християнства, втілюючи їх в образи. **Візантійське мистецтво** було по суті церковним. Основним завданням воно вбачало канонізацію художнього змісту. Воно переробило весь зміст церковного мистецтва і виробило свій, візантійський, стиль від архітектури до дрібного церковного начиння, прикрашеного різьбленням по слонової кістці, перегородчастою емаллю, дорогоцінним і напівдорогоцінним камінням, дорогими тканинами.

Іконопис домонгольського періоду – це час з IX по XII вік, пов’язаний з періодом розквіту України-Руси. Мистецтво іконопису прийшло з Візантії до України-Руси разом з прийняттям у 988 році християнської релігії за православним зразком. З появою християнства Ісус Христос, образи з Євангелія, їх життя та події, пов’язані з ними, стали і сьогодні залишаються головним темами сакрального мистецтва.

Україна-Русь успадкувала від Візантії завдання живопису – втілити у зримі образи християнське віровчення, тому в основі живопису лежить “Слово”, насамперед це Священне Писання, Біблія.

Стародавній Київ був видатним центром іконопису для всіх земель держави. Художні та естетичні ідеали і канони, закладені візантійською схоластичною школою, тривалий час були нормою для українського іконопису. Це було обумовлено рядом причин, серед яких і використання грецьких зразків, і навчання іконописному мистецтву у візантійських художників. Іконам цього періоду характерна монументальність. Фігури святих в ранніх іконах виглядають щільними силуетами на світлому, як правило, золотому фоні, що схоже з візантійськими мозаїками. Ці царствені поєднан-

ня синього, пурпуру, густої зелені, чорного і золота в різних варіантах зустрічаються у всіх творах даного періоду. У багатьох роботах зберігаються візантійські риси у ликах святих: мигдалеподібні очі, ніс з горбочком. Проте з'являється і ряд самостійних творів майстрів. Вони легко розпізнаються по деякій незграбності пропорцій, по наближенню до місцевого типу ликів, простоті поєднань кольорів, але їм властива така само величава монументальність, що й візантійським зразкам.

У часи розпаду України-Руси і феодальної роздробленості при всій численності староруських князівств основна увага надається мистецтву значним в художньому плані князівствам – Володимиро-Суздальському, Новгородському і Пскову, що зуміли сформувати свої оригінальні школи.

Центрами іконопису в Росії того часу були міста Володимир, Новгород і Псков. Відмітною особливістю володимиро-суздальського іконопису є використання злегка зеленуватої санкирі (один із шарів фарби) при написанні ликів.

Новгородський живопис стилістично був пов'язаний з народною естетикою в уявленні про прекрасне. Звідси таке характерне використання чистих відкритих кольорів (білого, зеленого, жовтого) у поєднанні з червоним тлом, що властиве і народному мистецтву.

Живопис Пскова близький за своєю стилістикою до новгородської школи, що обумовлено історико-географічними закономірностями, які пов'язують ці міста, але народне, селянське начало виявляється тут навіть більшою мірою, що позначається в певній грубуватій формі і жорсткому колірному рішенні, в якому переважає поєднання вохри, червоного, білил і характерного тільки для цієї школи використання темно-зеленого кольору.

Протягом XIII–XV століть способи зображення удосконалювалися від примітивних до витончених, що легко простежується при зіставленні ранніх ікон з іконами більш пізнього періоду.

Найбільш відомі ікони цього періоду: “Богоматір Велика Панагія” (“Ярославська Оранта”, 1224 р.), “Дмитро Солунський” (кін. XII ст.), “Деісус” (поч. XIII ст.), “Вітчизна” (кін. XIV ст.), “Володимирська Богоматір” (поч. XII ст.), “Богоматір Розчуження” (Білозерська, XII – 1-а пол. XIII ст.), “Архангел Гавриїл” (Ангел Золоті Власа, XII ст.).

А на Україні спадкоємцем Київської Русі, її мистецьких надбань у XIII ст. стало Галицько-Волинське князівство. У Галичину та на Волинь переміщуються художні центри. Тут формуються основи середньовічного мистецтва України.

Найбільш відомими іконами цього періоду є ікони “Богородиця Одигітрія” – нещодавно розкритий реставраторами унікальний зразок малярства останньої третини XIII ст. з Успенської церкви в Дорогобужі, яка стала сенсацією нашого часу і зберігається в Музеї Волинської ікони та “Богоматір Одигітрія Волинська” перша пол. XIV ст. з Покровської церкви міста Луцька, що зберігається в Національному художньому музеї України (рисунок 2).



Рисунок 2.
Богоматір Одигітрія Волинська.
Перша пол. XIV ст. Волинь.



Рисунок 3.
Юрій-зміборець.
Друга пол. XV ст. Галичина.

XV століття – період високих звершень і мистецьких надбань у розвитку українського іконопису. Спираючись на візантійські канони, зберігається класична пластична іконописна форма, разом з тим посилюється тенденція до більш ліричної, гармонійно-вишуканої інтерпретації релігійних сюжетів. Характерною рисою іконописного мистецтва цього часу є краса і вишуканість колориту, довершеність лінійних форм.

Ілюстрацією цього періоду може слугувати відома ікона “Юрій Зміборець”, друга пол. XV ст., що зберігається у Національному художньому музеї України (рисунок 3).

Іконопис Московського князівства, початок XIV – середини XV століття. Це час об’єднання російських земель навколо Москви. Центральною подією художнього життя цього періоду стає діяльність Феофана Грека і Андрія Рубльова.

Якщо Феофан Грек був останнім великим візантійцем, що працював у Москві, то Андрій Рубльов по праву вважається найбільшим російським художником середньовіччя, найяскравішим представником національного живопису, чії роботи вирізняються

витонченістю в трактуванні форми і новим сприйняттям кольору, що ввібрав фарби середньоруської природи. Живопис Рубльова – це нова філософія, інше сприйняття Бога. У його роботах – це не караючий Бог ранніх візантійських пам’яток, а страждаючий Син людський, здатний зрозуміти і пробачити.

Серед найбільш відомих ікон цього періоду – ікона “Трійця”.

На межі XV – другій пол. XVI ст. на Галичині під впливом народного світосприймання починають руйнуватися канонічні ідеали, набуваючи фольклорного забарвлення. Іконописці прагнуть передати реальні спостереження навколишнього світу, олюднити релігійний ідеал. Щирість, безпосередність їхнього світовідчуття, широта декоративного мислення зумовили яскраву самотність тогочасного іконопису.

Взірцем галицького іконопису є ікона “Страсті Христові” кінця XVI ст. (рисунок 4).

Іконопис кінця XVст. – XVI ст. пов’язаний з періодом утворення єдиної Російської держави, зміцненням її політичного і економічного стану, що в значній мірі сприяло розвитку культури, орієнтованої на утвердження ідеї про значення Москви як “Третього Риму”.

Основними ознаками іконопису цього періоду є різноманітність стилістичних живописних форм в іконописі. Спочатку визначальною для цього виду мистецтва була творчість Діонісія, послідовника традиції Андрія Рубльова. З ним пов’язана досить велика кількість ікон російських святих, пам’ять про яких ще була жива. По суті їх можна вважати особливою формою портрета. Усі вони створювалися за єдиною схемою: у центрі (серединці) – на повний зріст або напівфігурне зображення святого, а навколо – клейма зі сценами житія.

Як правило, центральне зображення, головне в композиції, було і найбільш насиченим за кольором. З клеймами його об’єднувало використання однакових барвистих плям.

Іконопис середини сторіччя на протигагу легким живописним роботам Діонісія, навпаки, відрізняється жорсткістю і сухуватістю колориту, дробовою композиції. Найбільш показові для цього часу ікони зі сценами бачень або ті, сюжет яких є віддзеркаленням складних богословських міркувань.

Кінець сторіччя ознаменований появою



Рисунок 4.
Страсті Христові. Фрагмент.
Кінець XVI ст. Галичина.

абсолютно нового напрямку в іконопису, для якого характерні невеликі за форматом ікони з ретельно виписаними деталями, стилізованими формами і вишуканим колоритом з активним застосуванням золота. Цей напрям в іконописі одержав назву *Строгановської школи*.

Ікони Строгановської школи призначалися для домашніх молелен, що припускало їх уважний розгляд. Звідси необхідність такого ретельного опрацювання поверхні і дрібних деталей і висока майстерність виконання. Деяких своїх іконописців Строганови відправляли на навчання за кордон, про що свідчать більш світське об'ємне трактування форми і деякі деталі одягу, архітектури, що явно видає знайомство з іншим художнім досвідом. Ці ікони були свого часу найбільш шановані серед перших російських колекціонерів іконопису XIX ст. Традиції строгановського живопису лягли в основу унікальних іконописних промислів в селах центральної Росії в більш пізній час: Палеху, Мстері і Холуї.

Найбільш відомі ікони періоду: “Никифор Савин” (“Вітчизна”, кін. XVI – поч. XVII ст.), “Бачення Іоанна Лествичника” (1-а пол. XVI ст.) і “Церква войовнича” (1550 р.)

Початок XVII ст. ознаменований подіями Смутного часу, а кінець – реформами Петра I. Це був час активного освоєння російськими художниками західноєвропейських традицій. Іконопис XVII ст., з одного боку, характеризує ретельність в опрацюванні деталей, пристрасть до орнаменту, ідеального живопису, а з іншого – спробу зближення умовного іконописного світу з реальним, що позначилося в прагненні до передачі об'єму фігур, перспективи архітектурних споруд і включення в композиції великої кількості цілком “мирських” сцен.

Боротьба нового і старого напрямів у мистецтві одержала віддзеркалення у так званій суперечці за “темні” і “світлі” лики, у цих образах умовність іконописних традицій поєднується з новим зображенням ликів, вже цілком об'ємних. Особливо це виявилось у “Спасі Нерукотворному”, де можна бачити реально страждаючу людину, що йде на Голгофу, відчутти його скорботу. Відмітною особливістю мистецтва XVII ст. було його широке розповсюдження, в цей час складаються художні центри в Ярославлі, Костромі, інших поволзьких містах, на півночі.

Найвідомішим майстром був Гурій Никитін, що очолював іконописну артіль в Ярославлі. Ярославський іконопис того часу демонструє цікаві форми, хоча тут не було позолоченої розкоші і витюватого орнаменту. Він підкуповує прагненням до докладного опису подій, насиченістю побутовими подробицями. В іконах, присвячених життю святих або святим, іконописці розташовували супутні сцени в гірських пейзажах, створюючи при цьому складні багатофігурні композиції.

Північні ікони більш строгі. В них зберігається багато архаїчних форм і жорсткість кольорового рішення. Деякі з подібних пам'яток досить примітивні за виконанням, проте більшості з них властива особлива виразна сила образів, що частково компенсує стриманість колориту, і витонченість малюнка.



Рисунок 5.
Великомучениці Анастасія та Іулянія. 1740-і рр.
Північне Лівобережжя.



Рисунок 6.
Великомучениці Варвара і Катерина. 1740-і рр.
Північне Лівобережжя.

Найбільш відомі ікони періоду: “Архангел Михаїл”, 1676 р.; “Богоматір Володимирська” (“Насадження дерева Держави Російської”), 1668 р.

Друга пол. XVII ст. та все XVIII ст. позначені впливом бароко. Бароко в Україні перепліталось з національними традиціями. Іконопис того часу досягає яскравої своєрідності, урочистої святковості, мажорного колірною звучання. Головною рисою іконопису цього часу було тяжіння до світськості. Іконопис набуває світського забарвлення. На художній процес того часу по всій Україні та за її межами мали вплив майстри Лаврської малярні. Стиль і спрямування українського барокового живопису найбільш виразно висвітлюють святкові ікони головного іконостасу Успенського собору, відбудованого у 1729 р., “Різдво Христове” та “Вхід в Єрусалим”. Пишний розквіт бароко у першій пол. XVIII ст. характеризується тяжінням до витонченого, галантного, світського живопису з примхливими ритмами ліній, багатством орнаментальних візерунків, грою фарб. Класичним зразком барокового живопису тієї доби можуть служити ікони “Великомучениці Анастасії і Іулінії” (1740-і рр., Північне Лівобережжя) (рисунок 5) та “Великомучениці Варвари і Катерини” (1740-і рр., Північне Лівобережжя) (рисунок 6), що зберігаються у Національному художньому музеї України.

Іконопис XVIII століття є достатньо складним.

Основними ознаками іконопису цього періоду є активне освоєння вітчизняними майстрами західноєвропейських традицій – це і нова стилістична спрямованість мистецтва бароко, а в кінці сторіччя – класицизму, і нові сюжетні трактування, і, нарешті, нова техніка олійного живопису, який поступово витісняє темперу навіть з такої консервативної області, як іконопис. В області іконопису відбувався подальший розвиток традицій попереднього періоду, а також з’являється багато нового. Перш за все слід зазначити роботу в цій галузі художників, які дістали освіту за кордоном і в Академії мистецтв. Це ікони А. Матвеева, І. Аргунова, В. Боровиковського. Проте для масового іконопису більш характерні пам’ятки, виконані в техніці олійного живопису, які поєднали канони попереднього часу з традиціями західноєвропейського бароко. У цей період у Петербурзі

працювала майстерня, якій належить ціла низка ікон, написаних на дошках олією. Це зображення різних святих на фоні умовного пейзажу, виконані в холодній синьо-зеленій гамі, спосіб зображення світський. Від традиційного російського іконопису тут практично нічого не залишилося. Вони більш схожі на картини з релігійним сюжетом. Ефектні складки одягу і драпіровок, екстатично спрямовані до неба очі, хмари, що кубляться, стали традиційними атрибутами багатьох робіт і зустрічаються у творах епохи класицизму і в пізніших роботах.

Найбільш відомими іконами цього періоду є іконостас Олександро-Невської лаври м. Санкт-Петербург, ікона “Св. Сергій Радонезький” (перша пол. XVIII ст.).

Іконопис XIX – початку XX століття – ера живопису, в якому перемогло свійське художнє мислення.

У цей час положення іконопису в системі образотворчого мистецтва стає другорядним на фоні пріоритету світського станкового живопису, але впродовж усього періоду в релігійному мистецтві працюють багато відомих майстрів, чия творчість розвивалася в руслі академічного класицизму. Саме у цей період виникла особлива форма ікони, виконаної олійними фарбами на дошці, так звана “академка”. Не дивлячись на презирливе відношення до подібного виду творчості в середовищі професіоналів, тут зустрічаються дивовижні за майстерністю виконання ікони.

Проте вже у середині XIX сторіччя в іконописному мистецтві намічається тенденція повернення до своїх візантійських витоків. Звернення художників до староруських традицій пов’язане з відродженням інтересу до історії. Прагнення ряду живописців проявити свої здібності в області монументального мистецтва могло здійснитися у той час перш за все в області церковної творчості, і звернення художників до староруських зразків було природне в храмах, побудованих саме в цих традиціях.

Справжній переворот в іконописі зробив Віктор Васнецов, він виконав велику кількість робіт, але славу йому приніс розпис Володимирського собору в Києві.

Проте основна маса ікон, як і раніше, виконувалась на ринок численними іконописцями із знаменитих сіл Палех, Мстера і Холуй.

Вони зберігають вірність темперному живопису і стилістиці, що склалася ще в допетровську добу. Ці ікони сьогодні найбільш представлені на антикварному ринку.

Майстрам з Палеху краще вдавалися ікони так званого “підстаровинного” живопису, виконані на замовлення. Це дорогі ікони великого формату, найчастіше виконані на кипарисових дошках, у вишуканій колірній гамі, з вохристими полями і великою кількістю золота.

У Мстері виготовлялася основна кількість ікон, що продавалися у той час в Росії. Вони були різної художньої якості. Найдорожчі – “підстаровинні” – найчастіше невеликого розміру, що було зручним для торговців. Основна їх тематика – це Рятівник, різні чудотворні образи Богоматері, Св. Миколи, Богоматері усіх скорботних радості. Багато писалося дешевших ікон на соснових дошках. Серед них численна група так званих “сусалок”. Ці ікони написані на позолоченому рельєфному тлі, покритому орнаментом. Серед них зображення Христа, Богоматері. Тут зустрічається явно розраховане на смаки міських міщан тло, покрите не орнаментами, а зображенням коштовних каменів. Серед інших сюжетів ціла група ікон із зображенням святих на фоні монастирів. Писалася у Мстері і велика кількість підкладниць, де присутні лише зображення ликів і рук. Природно, що подібна продукція сприймається лише разом з доповненням – окладом. У кращих своїх варіантах вони утворюють досить оригінальну художню композицію.

Що стосується Холуя, то тут виконувалися ікони grubшого живопису, розраховані на не-

багатого селянського покупця.

Найбільш відомими іконами цього періоду є розпис Володимирського собору у м. Києві (кін. XIX ст.), “Богоматір Казанська” (XIX ст.).

Отже, експерти, врахувавши стилістичні і локальні особливості ікон, характерні для даної місцевості і у певний історичний період, можуть провести їх ідентифікацію.

Ще один метод, який використовується під час ідентифікації антикварних ікон – документальний, пов’язаний з різними свідцтвами письмових джерел, перевірених і підтверджених, архівних та бібліотечних матеріалів, друкованих видань.

Результати мистецтвознавчого, технологічного і документального дослідження антикварної ікони повинні співпадати, і тільки тоді можна зробити правильні висновки, правильну ідентифікацію.

Проте іноді експерти роблять помилки або результати експертизи необ’єктивні. На наш погляд, причиною цього можуть бути наступні чинники: недостатня кількість порівняльного матеріалу (еталонів); відмінність у зафіксованих наукових даних; неповнота наукового знання про предмет; розбіжність відомостей літературних джерел і практики; недосконалість апаратури, якою користуються експерти; наявність сторонніх втручань, і, як наслідок – зміна оригінальної структури ікони.

Таким чином, запропонований комплексний підхід до ідентифікації антикварних ікон допоможе уникнути можливих помилок в їх ідентифікації.

Література

1. Державний архітектурно-історичний заповідник “Софійський музей”. Фотоальбом. – К.: Мистецтво, 1984. – 249 с.
2. Красилин М.М. и др. Экспертиза произведений искусства и ее методы // Вестник Государственного научно-исследовательского института реставрации: СБ научных трудов. – М.: Государственный научно-исследовательский институт реставрации. – 2001. – С. 52–64.
3. Логвин Г.Н. Украинское искусство X–XVIII веков. – Москва, 1963.
4. Логвин Г.Н., Міляєва Л.С. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. – Київ, 1963.
5. Національний художній музей України / Альбом українською та англійською мовами. – К.: Артанія Нова, 2003. – 416 с.
6. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. – Издательская группа “Прогресс”, 1995.