

УДК [726.591+246.5](477-25)"16/18"

Рижова Ольга Олегівна
кандидат мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник відділу наукової
реставрації та консервації рухомих пам'яток
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника
ORCID 0000-0003-2270-9419
rizova@ua.fm

СТИЛІСТИЧНІ ТА ІКОНОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНИ "УСПІННЯ" З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

Мета роботи. Дослідження полягає в тому, щоб з'ясувати особливості стилю й іконографії пам'ятки та розглянути ікону в широкому контексті київського та лаврського іконопису XVIII століття. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні принципів системного мистецтвознавчого аналізу. Комплексний підхід при дослідженні проблеми передбачив поєднання наступних наукових методів: аналітичного – для вивчення стану обраної теми; порівняльного стилістичного та іконографічного аналізу пам'яток – для окреслення певних особливостей творів мистецтва. Особливості матеріальної структури ікони визначені за допомогою оптичних досліджень поверхні живопису у видимому прямому та бічному світлі, в інфрачервоному (ІЧ-) діапазоні випромінювання; проведено поширене візуальне дослідження поверхні фарбового шару. **Наукова новизна** полягає у виявленні стилістичних та іконографічних особливостей пам'ятки, а саме: в композиції ікони акцентується священно-історичний аспект побутування святині, стиль ікони свідчить, що іконописець був знайомий із образотворчими пам'ятками (іконами і гравюрами) монастирського кола Києва, Чернігова, художньої традиції Зброярської палати; у виконанні ікони використовуються методи, що запозичені з ювелірних технік (імітація чорніння по золоту та сріблу) і техніки гравіювання на міді (граф'я, штрихування як пензлем, так і різцем). Під час дослідження виявлені стилістичні аналогії серед ікон та гравюр лаврського та чернігівського походження, ікон художньої традиції Зброярської палати, а також ікона-список із зібрання Псковського державного об'єднаного історико-архітектурного та художнього музею-заповідника (інв. № 1601), яка на сьогодні є єдиним іконографічним аналогом ікони з НХМУ серед пам'яток іконопису. **Висновки.** За результатами комплексних (стилістичних, іконографічних та візуальних оптичних) досліджень стало можливим пов'язати створення ікони "Успіння" (інв. № І-61, НХМУ) з монастирським колом лаврських майстрів. Зокрема, з великим ступенем ймовірності, приписати виконання ікони Івану Щирському.

Ключові слова: іконопис, дослідження, іконографія, атрибуція, Києво-Печерська Лавра.

Рижова Ольга Олеговна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела научной реставрации и консервации Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника

Стилистические и иконографические особенности иконы "Успение" из коллекции Национального художественного музея Украины

Цель работы. Исследование заключается в том, чтобы выявить особенности стиля и иконографии памятника и рассмотреть икону в широком контексте киевской и лаврской иконописи XVIII века. **Методология** исследования заключается в применении принципов системного искусствоведческого анализа. Комплексный подход при исследовании проблемы предусматривает сочетание следующих научных методов: аналитического – для изучения состояния выбранной темы; сравнительного стилистического и иконографического анализа памятников – для выявления особенностей произведений искусства. Особенности материальной структуры иконы определены с помощью оптических исследований поверхности живописи в видимом прямом и боковом источнике света, в инфракрасном (ИК-) диапазоне излучения; проведено послойное визуальное исследование поверхности красочного слоя. **Научная новизна** заключается в выявлении стилистических и иконографических особенностей памятника, а именно: в композиции иконы акцентируется священно-исторический аспект бытования святини, стиль иконы свидетельствует о том, что иконописец был знаком с иконами и гравюрами монастирского круга Києва, Чернігова, художественной традиции Оружейной палаты; в исполнении иконы используются приемы, заимствованные из ювелирных техник (имитация чернения по золоту и серебру) и техники гравировки на меди (графья, штриховка как кистью, так и резцом). В процессе исследования выявлены стилистические аналогии среди памятников (икон и гравюр) лаврского и черниговского происхождения, икон художественной традиции Оружейной палаты, а также икона-список из собрания Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея заповедника (инв. № 1601), которая на сегодня является единственным иконографическим аналогом иконы из НХМУ среди памятников иконописи. **Выводы.** По результатам комплексных (стилистических, иконографических и визуальных оптических) исследований стало возможным связать создание иконы "Успение" (инв. № І-61, НХМУ) с кругом монастирских лаврских мастеров. В частности, с большей степенью вероятности приписать исполнение иконы Ивану Щирскому.

Ключевые слова: иконопись, исследование, иконография, атрибуция, Киево-Печерская Лавра.

Ryzhova Olga, PhD in Arts, leading researcher the scientific restoration and conservation department National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve

Stylistic and iconographic features of the "Assumption" icons from the collection of the National Art Museum of Ukraine

The purpose of the study is to find out the features of the style and iconography of the monument and to consider the icon in the broad context of the Kiev and Lavra iconography of the XVIII century. **The methodology** of the

research is to use the principles of historicism and comparative analysis. Specifics of material structure of the icon are identified with technical and technological studies, that included optic studies of the surface of the painting in the visible direct and side light source, in the infrared (IR-) and ultraviolet (UV-) radiation range, layered visual microscopic study of the surface of the paint layer, sampling of soil and paint layer; determination of soil composition and pigments of the paint layer. **Scientific novelty** is in revealing the stylistic and iconographic features of the monument, namely: in the icon composition the sacred historical aspect of the sanctuary's existence is emphasized, the style of the icon indicates that the icon painter was familiar with the icons and engravings of the monasteries of Kiev, Chernigov, the artistic tradition of the Armory Chamber; In the process of research, stylistic analogies are found among the monuments (icons and engravings) of the Lavra and Chernigov artifacts (icons and engravings) origin, icons of the artistic tradition of the Armory Chamber, as well as an icon from the collection of the Pskov State Unified Historical Architectural and Art Museum of the Reserve (Inventory No. 1601), which for today is the only iconographic analogue of the icon from the NCHMU among the monuments of icon painting. **Conclusions.** Based on the results of complex (stylistic, iconographic and visual optical) studies, it became possible to determine the creation of the icon "Assumption" (Inventory No. I 61, NXMU) to masters from Lavra. In particular, it is more likely to attribute the execution of the icon to Ivan Shchirsky.

Key words: icon, painting, research, attribution, Kyiv-Pechersk Lavra.

Актуальність теми дослідження. Ікона "Успіння" (інв. № И-61) із зібрання Національного художнього музею України (далі – НХМУ або Музей) [11, 90–91, 223] є достатньо відомою візуально та публікованою пам'яткою, але, на жаль, досі не виділено стилістичні та іконографічні особливості ікони, які б дали змогу співвіднести її із загальностилістичним розвитком живопису киево-лаврського кола пам'яток та висловити припущення щодо походження ікони (мистецького осередку) або імені майстра. Отже, актуальність даної публікації полягає в тому, щоб із залученням літературних джерел, іконографічного матеріалу, фактологічного опрацювання творів зробити мистецтвознавче дослідження однієї зі знакових пам'яток київського іконопису XVIII століття. Методологія дослідження полягає в застосуванні принципів системного мистецтвознавчого аналізу. Комплексний підхід при дослідженні проблеми передбачив поєднання наступних наукових методів: аналітичного – для вивчення стану обраної теми; порівняльного стилістичного та іконографічного аналізу творів – для окреслення певних особливостей творів мистецтва. Особливості матеріальної структури ікони визначені за допомогою оптичних досліджень поверхні живопису у видимому прямому та бічному джерелі світла, в інфрачервоному (ІЧ-) діапазоні випромінювання; проведено пошарове візуальне дослідження поверхні фарбового шару.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як зазначено у "Каталозі збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею 1872 – 1922 рр." (2002), ікона надійшла до Церковно-археологічного музею (далі – ЦАМ) при Київській духовній академії (далі – КДА) 1897 року з Києво-Подільської церкви Різдва Христового від протоієрея І. Желтонозького. З 1920-х рр. ікона зберігалася в колекції НКПІКЗ; в НХМУ ікона надійшла 1944 року. У каталожній статті наведено список публікацій за 1897 – 1999 рр., з урахуванням яких укладачами "Каталогу..." відтворюється історія побутування пам'ятки в музейний період [6, 31]. В альбомі "Український іконопис XII –XIX ст. з колекції НХМУ" (2005) вказано, що ікона надійшла до ЦАМу 1913 року з церкви Різдва Христового у м. Києві; 1934 року ікона вже була у Всеукраїнському музейному містечку (на території Києво-Печерської Лаври); потім потрапила до НХМУ; рік надходження до Музею не відомий [11, 223]. Тобто в цілому період музейного побутування ікони можна вважати з'ясованим.

Щодо датування, то в альбомі-каталозі "Український іконопис XII –XIX ст. з колекції НХМУ" (2005) ікона датована першою третиною XVIII століття [11, 223]; у "Каталозі збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею 1872–1922 рр." (2002) ікона датується кінцем XVII – початком XVIII ст. на підставі гравюри "Успіння Богородиці" 1686 року, друкованої з мідьориту, що різав Іван Щирський (1650–1714 рр.) [10, 73–75], а також зображення Великої церкви до пожежі 1718 року [6, 25, 31–32, 139 іл.]. Автором-виконавцем гравюри (мідьорита та відбитка з нього) і автором її оригінальної композиції, яка включає в себе зображення-копію чудотворної ікони "Успіння", що поміщена в раму і доповнена картушем із текстом розповіді про появу ікони в Києві, Д. Степовик вважає також Івана Щирського [10, 73–75]. Місцем створення гравюри дослідник називає Київ: "...в викладацької праці Щирського в Києві ним вигравіруваний ... аркуш із зображенням Києво-Печерської ікони Успіння Богородиці" [10, 73]. Дослідниця О. В. Лопухіна у статті "Києво-Печерська ікона Успіння Богородиці. Історія і побутування чудотворного образу XI–XX ст." (2015) називає гравюру 1686 р. Івана Щирського найбільш ранньою копією з чудотворної ікони Успіння в українському мистецтві та згадує, що "за гравюрою Щирського була написана ікона "Успіння Пресвятої Богородиці" кінця XVII – початку XVIII ст. з колекції Національного художнього музею України. У її нижній частині на пейзажному тлі зображені постаті преп. Антонія і Феодосія обабіч Успенського собору Києво-Печерської лаври. Барочний картуш з текстом розміщений по центру ікони" [8, 105–106]. Таким чином, певною мірою вирішені питання музейного побутування і датування пам'ятки; віднайдено гравюру, яка стала іконографічним джерелом для створення верхньої частини образу. Але мистецтвознавчий аналіз ікони досі не проводився.

Мета дослідження полягає в тому, щоб з'ясувати особливості стилю та іконографії пам'ятки та розглянути ікону в широкому контексті київського та лаврського іконопису XVIII століття.

Виклад основного матеріалу. Перший вид взаємозв'язку Слова та іконного образу – це надписання ікони; надписанням встановлюється тотожність імені та зображення. Напис на верхньому полі досліджуваної ікони свідчить: "Успіння Пресвятої Богородиці Печерської Київської"; таким чином, уже в самій назві ікони іконописець фіксує особливості іконографічного ізводу та походження: "...Печерської Київської". Простір ікони поділяється на дві частини. У верхній частині змальована композиція, що отримала назву "Успіння (Києво-Печерська) ікона Божої Матері" [1, 17–18]. Іконографічною особливістю композиції Успіння (Києво-Печерська) є зображення мощевика ліворуч на тлі ложа Божої Матері. За переказом, в ікону, яка передана Богоматір'ю зодчим, був врізаний ковчежець із мощами святих мучеників. На цій іконі ковчежець відтворений живописними засобами: по сусальному сріблу (кришка Євангелія) і золоту (петлі й застібка) деталі віртуозно промальовані засобами живопису (тонким пензлем та чорною фарбою), що імітують "черневий" орнамент (чернь як ювелірна техніка декорування поверхні золота або срібла). На кришці Євангелія написані імена святих мучеників, мощі яких вкладені у престол Успенського собору: Артемія, Полієвкта, Леонтія, Акакія, Арефи, Якова, Феодора. Композиція зображення Успіння Богородиці сходить до традиційної візантійської схеми, є дуже лаконічною, витягнутою по горизонталі і позбавленою будь-яких деталей. У центрі зображена Богородиця на ложі, яка немовби поринула в тихий сон; риси лика її такі, що відображають риси віку та фізичної смерті. За ложем стоїть Христос, який тримає в руках оповите білосніжними пеленами немовля, – образ чистої душі Богородиці; по боках від Христа зображені два янголи, які тримають у руках убруси. З двох боків від одра сумно стоять апостоли. У глави Божої Матері – п'ять апостолів, з них св. ап. Петро зображений із кадилом; біля ніг її – так само п'ять апостолів, а св. ап. Павло припадає до ніг Богоматері. За ложем припав до самого узголів'я Іоанн Богослов, якому Христос, будучи розіп'ятим, доручив турботу про Свою Матір. Апостолів зображено всього одинадцять; вони не мають надписів імен та зображені без німбів. Варто зазначити, що число і схема розміщення постатей апостолів характерні саме для списків Успіння (Києво-Печерської) [8, 105]. Зображення "Успіння" оформлено в широку прямокутну раму з пишним акантовим орнаментом. У таку ж раму оформлено зображення ікони Богородиці Іллінської Чернігівської (1658) на гравюрі з "Руна зрошеного" (1683) [7, 360–365]; подібний орнамент є на внутрішній бічній поверхні срібного кіота (1695, Чернігівський історичний музей імені В. В. Тарновського) для чудотворної ікони Богородиці Іллінської Чернігівської, який був зроблений на кошти Гетьмана Івана Мазепи (1639–1709); схожий орнамент оздоблює тло ікон на мідних основах з іконостаса 1700 року Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської Лаври – "Христос Вседержитель" (КПЛ-Ж-1679, НКПІКЗ), "Богородиця Одигітрія" (КПЛ-Ж-1680, НКПІКЗ), "Преподобний Антоній Печерський" (КПЛ-Ж-1678, НКПІКЗ) та "Преподобний Феодосій Печерський" (КПЛ-Ж-1677, НКПІКЗ) [2, 42–43; 9, 102–103, 104–105] – і обрамлення антимінса (1708, Київ) для Іоасафа Кроковського († 1718), з мідьорита, що різав Іван Щирський [10, 100–101]. Спостерігаємо безперервно кучеряві, витончені гілки та пагони аканту, прикрашені в основному пишним листям; кілька квітів простої форми, що розпустилися, мають функціональне навантаження: їх суцвіття є немовби точками зіткнення орнаментальних рапортів. Завдяки цим методам – витонченість і обмежений набір орнаментальних форм – орнамент вирізняється легкістю, ажурністю й особливим, ніби безперервним, ритмом. Розміщення орнаментальних зображень ритмічно з повторюваністю деяких елементів робить його більше ренесансним, ніж барочним.

Безпосередньо під зображенням "Успіння", по центральній осі, розміщений картуш із написом, де викладена історія явлення ікони. Напис у картуші як раз докладно розкриває історію і логіку складання композиції (наводиться в адаптованій орфографії): "Сие изображение Успения Пресвятыя Богородицы истинным подобием и мерою списано есть и сотворено Чудотворные иконы Печерския Киевския уже сама Пресвятая Богородица в лето от Рождества Сына Своего Царя Небесного 1073 явлившия яко Царица мастером в камени зодчим четьрем строителем цареградским созваным к ней Ангелом рано злато даде посылая их в Киев явленным чудесным тамо где во Влахерне и припосланы преподобным отцем нашим Антонию и Феодосию Печерским на создание великия каменныя церкви в ней же Быта Икона Намесною Была; при ней же даде и мощи святих мучеников, Артемия, Полиевкта, Леонтія, Акакія, Арефы, Иакова, Феодора, на положение в основании церковном обещающа тако сама приду видети ту церковь, и в ней хощу жити По свидетельству Патерика яко слову посему воссозданой многочудесной той Великой Каменной Церкви Печерской икона та стая Чудотворная и бысть Наместна, и начала при Образе Спасовом обычно но по различных бранях разорениях и запустениях изряднишим промышлением Божиим и Богородичным обретенія сохранением егда обновися тщанием благочестивых князей паки стала Великая каменная Печерская церковь тогда и та чудотворная икона стала поставлена бысть в ней большая каменная на месте высочайшим над царские враты яже тамо и доселе видима поклоняема и лобзаема с верою приходящим и спущаема бываеа подая исцеления различныя прикасающима благочестно и получением всякия отрады телесныя и душевныя отходящим благодарственна в прославлении на том православном святом месте чудодействующей в своей иконе заступницы Богородицы славимыя во бе иконе человеки". Як гравюра, так й ікона є оригінальними пам'ятками за повнотою відтворених текстів, у чому, ймовірно, відобразилася особлива програма, що продиктована замовником. Картуш із текстом, у верхній його частині, підтримують два янголи; знизу картуш прикрашений пишними гірляндами з плодів і квітів.

Аналогічними гірляндами прикрашені медальйони із зображенням євангелістів на антимінсі єпископа Чернігівського та Новгород-Сіверського Іродіона Жураховського (1723), мідьорит до котрого різав Павлов Гавриїл; антимінс походить із Чернігова [6, кат. 175, 57–58, 172 іл.]. У нижній частині ікони зображені прпп. Антоній і Феодосій Печерські обабіч Успенського собору. Преподобні зображені такими, що стоять один проти одного. Їх монументальні, статичні, збільшені постаті немов оповиті чернечим вбранням, що оздоблений рясними золотими асістами. Прп. Антоній вказує лівою рукою на святиню, прп. Феодосій правицею благословляє іменнорічливо (тобто ім'ям Христа). У руках преподобні тримають сувої з написами: "Господи да будет на [...] земля благословеніє Святія Афонскія Горы" (прп. Антоній Печерський) та "Господи во имя Пресвятія Богоматери Твоея возграде бысть дом сей" (прп. Феодосій Печерський). Постаті преподобних успадковують іконографію зображень прпп. Антонія і Феодосія зі стін Іллінської церкви в Чернігові [5, 20, 21]. Між преподобними зображений західний фасад Успенського собору, над яким угорі, в хмарах, ширяє Дух Святий у вигляді голуба; за Собором стеляться береги та води Дніпра, якими пливе човен.

Таким чином, через введення в композицію великого за обсягом та розвиненого за оповіданням тексту й чітко структуровану по вертикалі побудову зображення, іконописець акцентує на священно-історичному аспекті побутування святині (історії її появи в Києві) та її оточенні (перебування ікони у Великій Церкві та участь преподобних Отців Печерських Антонія і Феодосія у створенні ікони та Собору; обітниця Божої Матері). Тобто у творі відображується низка історичних подій, тісно пов'язаних з історією Києва і Лаври.

Вплив бароко (зокрема, першої чверті XVIII ст.) насамперед, відбився: на колориті ікони, де кольорово домінують утворення поєднання сухозлітного золота (тло, поля, німби, асісти) з насиченим блакитним і червоним, які доповнені білим, рожевим і сріблом; у зображенні орнаментів на рамі та картушах, де використовується тонкий малюнок чорною фарбою по золоту. Привертає увагу краєвид, виконаний нібито в техніці мініатюри, з любов'ю відпрацьованими деталями в архітектурі Собору, тремтливою гушавиною дерев, камінцями вздовж берегів Дніпра, човном і кольоровою розтяжкою тла вздовж лінії світанку. При цьому іконописець не втрачає формального зв'язку з мистецтвом попереднього часу (останніх двох десятиліть XVII ст.), зберігаючи ряд його характерних рис, зокрема типи образів і написи, що успадковують грецьку палеографію, темперну техніку (у літературі помилково вказана олійна техніка виконання). Лики написані м'яко і водночас пластично, у традиційній іконописній манері: санкірь має холоднуватий оливковий тон, вохрення дуже висвітлені й підкреслює об'ємність форми; як підготовчий малюнок використовується граф'я (це контур майбутнього зображення, нанесений за допомогою гострого інструмента на поверхню левкасу напередодні роботи фарбами). Під час оптичних досліджень виявлено, що в лівій групі апостолів один із ликів так і залишився намічений граф'єю. Тобто передбачалося, що апостолів буде шість, але в остаточному варіанті іконописець написав повністю тільки п'ять фігур. Звертають на себе увагу і зображення одягу янголів: у середині форми завдано орнамент, що складається з тонких паралельних горизонтальних ліній, гравірованих голкою, потім вкритих цільним листом сухозлітки, а складки, які завершують форму, прописані кольоровими лаками. Загалом живопис ликів знаходить аналогії серед творів майстрів Зброярської палати кінця XVII – початку XVIII століття, і найближчою аналогією є ікона "Собор Архангелів" (1707), яка належить письму ігумена Діонісія з Торопця, який із 1711 по 1726 рік був архімандритом Торопецького Троїцького Небіна монастиря. Як цікавий збіг обставин можна зазначити, що на цій посаді в грудні 1711 року Діонісій урочисто зустрів частини мощів Печерських святих, серед яких були і мощі преподобного Ісакія, затворника Печерського, торопецького уродженця; мощі прибули в Торопець на прохання самого архімандрита Діонісія [3, 126–127]. Крім особливостей у живописі ликів, про знайомство майстра з художньою традицією іконописної майстерні Оружейної палати свідчать і деякі технічні засоби, зокрема використання кольорового лаку на основі бакану (органічного пігменту, який отримав широке розповсюдження в іконописі з другої половини XVII століття), поєднання золота і срібла в декорі ікони, а також наявність граф'ї. Стиль іконопису, зорієнтований на традиції Зброярської палати, серед замовників й іконописців того часу отримав назву "грецького письма". Але манера письма пам'ятки в цілому постає все ж у своєму київському варіанті. Наприклад, аналогічний пейзаж бачимо в іконі "Свв. Борис і Гліб (інв. КПЛ-Ж-711, НКПІКЗ)", "Св. першомученик архидіакон Стефан" (інв. КПЛ-Ж-122, НКПІКЗ); золочення на поліменті сухозліткою, світанкове небо, фасад Великої Церкви, архітектура якої відповідає реаліям свого часу, спостерігаємо в іконі "Св. апп. Петро і Павло" (інв. КПЛ-Ж-2027, НКПІКЗ). Про київське походження ікони свідчать і численні посилання до київських та чернігівських пам'яток, в основу композицій яких покладено гравюри останньої чверті XVII ст. чернігівського походження. Гармонійне поєднання живописних та іконописних способів в одній пам'ятці свідчить про те, що творча зрілість майстра припала на переломний період в історії іконопису – перехід від класичної іконописної темперної техніки до живоподібної / живописної манери виконання.

Таким чином, із залученням літературних джерел, іконографічного матеріалу, фактологічного опрацювання творів зроблено мистецтвознавче дослідження однієї з найважливіших пам'яток києво-лаврського іконопису кінця XVII – початку XVIII століття. Завдяки розгляду ікони "Успіння" з колекції НХМУ у контексті іконопису XVIII ст. з'ясовані особливості стилю та іконографії пам'ятки. Виявлено, що майстер ікони був знайомий з іконами і гравюрами монастирського кола Києва, Чернігова, художньою традицією Зброярської палати; в іконописі застосовував способи, що запозичені з ювелірних технік (імітація чорніння по золоту) і техніки гравіювання на міді (граф'я, штрихування як пензлем, так і різцем), а також мініатюрне письмо, найтоншу проробку деталей та їх фактури. Ці особливості пам'ятки свідчать про унікального майстра, який віртуозно володів і різцем, і пензлем, а також раніше створення ікони мав у своєму творчому доробку величезний досвід роботи з пам'ятками образотворчого мистецтва найширшого діапазону. Про те, що ікона з НХМУ свого часу була шанованою святинєю, свідчить єдина на даний момент аналогія – ікона "Успіння Бо-

гоматері з предстоячими Антонієм і Феодосієм Печерськими", яка датується XVIII ст., із зібрання Псковського державного об'єднаного історико-архітектурного та художнього музею-заповідника (інв. № 1601) [3]. Пам'ятка зі Пскова свідчить, що образотворча програма ікони з НХМУ була привабливою для інших майстрів та ікона мала репліки.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні стилістичних та іконографічних особливостей пам'ятки, а саме: в композиції ікони акцентується священно-історичний аспект побутування святині, стиль ікони свідчить, що іконописець був знайомий із іконами і гравіюрами монастирського кола Києва, Чернігова, художньої традиції Зброярської палати; у виконанні ікони використовуються способи, що запозичені з ювелірних технік (імітація чорніння по золоту) і техніки гравіювання на міді (граф'я, штрихування як пензлем, так і різцем). Під час дослідження виявлені стилістичні аналогії серед ікон та гравюр лаврського та чернігівського походження, ікон художньої традиції Зброярської палати, а також ікона-список із зібрання Псковського державного об'єднаного історико-архітектурного та художнього музею-заповідника (інв. № 1601), яка на сьогодні є єдиним іконографічним аналогом ікони з НХМУ серед пам'яток іконопису.

Висновки. Таким чином, за результатами вивчення стає можливим говорити про складну технологічну структуру пам'ятки, яка має оригінальні способи техніки і зображувальної манери. Стилiстично-іконографічні особливості і специфічні риси зображувальної манери, пластичної мови ікони (образне рішення, колористичний лад, методи моделювання форм) дозволяють висловлювати припущення, що ікона могла бути створена в одній із майстерень Києво-Печерської Лаври і, з огляду на біографію майстра, можливо, Іваном Щирським (1650–1714). До того ж аналіз стилістики та іконографії пам'ятки істотно доповнює і збагачує наші знання про художні традиції київського та лаврського іконопису.

Література

1. Белик Ж. Г. Успение Богоматери в иконописи, графике и декоративно-прикладном искусстве XV – начала XX века: вступ. статья / Ж. Г. Белик, Е. Я. Зотова, Н. И. Комашко // Успение Богоматери. Иконы, графика, декоративно-прикладное искусство XV – начала XX века [Каталог выставки]. Москва, 2017. С. 17–18.
2. Духовна спадщина подвижників Христа відлунням пам'яті жива [Образотворчий матеріал]: [каталог виставки / упорядник О. Адамович]. Київ: PC WORLD UKRAINE, 2001. 56 с.: іл. С. 42–43.
3. Иконопись Оружейной палаты из частных собраний: [каталог выставки] / сост. Н. И. Комашко. Москва: Красная площадь, 2017. 168 с.
4. Иконы России. Министерство культуры Российской Федерации ФГУП ГИВЦ Минкультуры России, 2010–2018. URL: <http://www.iconrussia.ru/icon/detail.php?ID=5294> (дата звернення: 24.02.2018).
5. Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории. Київ: Фото-лито-тип. С. В. Кульженко, 1911. 206 с.: іл.
6. Каталог збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею 1872–1922 рр. / ідея кат. та заг. ред. С. Кролевець; відп. ред. В. Колпакова; рек. вченою радою НКПІКЗ. Київ: НКПІКЗ, 2002. 244 с.
7. Комашко Н. И. Ильинская Черниговская икона Божией Матери. Иконография. *Православная энциклопедия*. Москва, 2010. Т. 22. С. 360–365.
8. Лопухина О. В. Києво-Печерська ікона Успіння Богородиці. Історія і побутування чудотворного образу XI–XX ст. *Лаврські мистецтвознавчі студії*. Київ, НКПІКЗ, 2015. С. 97–113.
9. Православна ікона Росії, України, Білорусі. Образотворчий матеріал: каталог виставки. Києво-Печерський заповідник. Київ: Новий друк, 2008. 208 с.
10. Степовик Д. Іван Щирський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. Київ, 1988. С. 73–75.
11. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. Образотворчий матеріал = Ukrainian icon XII–XIX c. from collection NAMU: [альбом / авт. ст. Л. Членова; упорядкув. Ю. Литвинець; авт. проекту А. Мельник]. – Хмельницький: Галерея; Київ: Артания-Нова, 2005. 256 с.: іл.

References

1. Belik, Zh. G. & Zotova, Ye. Ya. & Komashko, N. I. (2017). Assumption of the Mother of God in icon painting, graphic arts and decorative arts of the 15th – early 20th century. Assumption of the Mother of God. Icons, graphics, arts and crafts of the 15th – early 20th century. (S. A. Kyr'yanova & O. V. Smyrnova, comps), (pp. 17–18). Moscow [in Russian].
2. Adamovych, O. (Comp.). (2001). The spiritual heritage of Christ's ascetics by echo of memory is alive, (pp. 42–43). Kyiv: RC WORLD UKRAINES [in Ukrainian].
3. Komashko, N. I. (Comp.). (2017). Icon painting of the Armory Chamber from private collections. Moscow: Krasnaya ploshchad [in Russian].
4. Ikony Rossii. Retrieved from <http://www.iconrussia.ru/icon/detail.php?ID=5294> [in Russian].
5. Vasyliy, bishop of Chernigov and Nezhin. (Author of the foreword). (1911). Pictures of the church life of the Chernigov diocese from the 9th century history. Kiev: Foto-lito-tip. S. V. Kul'zhenko [in Russian].
6. Krolevets' S. & Kolpakova, V. (Eds.). (2002). Catalog of the preserved monuments of the Kiev Church and Archaeological Museum in 1872–1922. Kyiv: NKPIKZ [in Ukrainian].
7. Komashko, N. I. (2010). Il'insk-Chernigov Icon of the Mother of God. Iconography. Orthodox Encyclopedia. (Vols 22), (pp. 360–365). Moscow [in Russian].
8. Lopukhina, O. V. (2015). Kiev-Pechersk Icon of the Assumption of the Virgin. History and existence of miraculous image of the XI–XX centuries. Lavrs'ki mystetstvoznavchi studiyi, (pp. 97–113). Kyiv: NKPIKZ [in Ukrainian].
9. Orthodox icon of Russia, Ukraine, Belarus. (2008). Kyiv: Novyy druk [in Ukrainian].
10. Stepovyk, D. (1988). Ivan Shchyrsky. Poetic image in the Ukrainian Baroque engraving, (pp. 73–75). Kyiv [in Ukrainian].
11. Lytvynets, Yu. (Comp.). (2005). Ukrainian icon XII–XIX s. from collection NAMU. Khmelnytsky: Halereya; Kyiv: Artaniya-Nova [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.07.2018 р.