

М.В. Канюс

ІКОНА “СПАС” ТА ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ЗАСОБИ ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА



4 червня 1986 р. нам довелося очолити художньо-реставраційні роботи в церкві архангела Михаїла в селі Вільшаниця Тисменицького району Івано-Франківської області, де було виявлено три ікони, одна з яких особлива.*

На ній – майже поколінне зображення Христа з благословенним жестом та відкритим Євангелієм, яке він підтримує лівою рукою. Фігуру Спаса подано в монументальній позі. Вражає величний образ Христа, його ідеально гарне обличчя, осяяне благородством високих духовних і моральних якостей.

У складному, трагічному образі Спасителя поєднуються риси християнського ідеалу й життєвої правди. Сила цього чудового образу виникає на контрасті внутрішнього спокою, філософського, космічного споглядання та бурхливого, експресивного трактування бланок одягу (хітону, гіматію), вираженого у досконалому ритмі ліній, і тональних плям. Тут автор (Йов Кондзелевич) досяг апогея у своїй віртуальності. Спираючись на традиції давньоруського мистецтва, львівських та жовківських художніх осередків, водночас збагачуючи їх досягненнями

* Ікона “Спас” після закриття Скита Манявського в 1971 р. потрапила в село Вільшаниця, де й була нами виявлена в червні 1986 р. Історія її перебування тут обмежена документальною інформацією, але від старожилів-парафіян вдалося дізнатися, що ікони “Спас” і “Богородиця” були закуплені разом при розпродажі майна Скита Манявського в 1781 р. для маленької дерев’яної церкви Архистратига Михаїла, де були намісними іконами аж до встановлення новомальованого іконостасу Мартином Собішанським у 1842 р. Тоді ці дві ікони були виставлені на бічні вівтарі й “переорієнтовані” з православних в греко-католицькі, а в результаті чого набули іншого вигляду.

В.І. Свенцицька - перша з науковців, хто правильно атрибував ікону “Спас” - визначний твір в українському малярстві. Її висновки були підтверджені доктором мистецтвознавства, професором В.А. Овсійчуком та професором, народним художником України Д.П. Кривачем.

західноєвропейських шкіл та реальними власними спостереженнями, він створив оригінальний твір.

Розум, інтелектуалізм та раціональне начало існують поряд з глибокою духовністю, добротою й самозреченістю заради щастя людини й всього людства.

Цей світлий образ – високе досягнення не тільки Йова Кондзелевича, а й епохи, яка породила його геній [1].

Ми висвітлюємо результати багаторічної праці, присвяченої не стільки атрибуції й встановленню авторства твору, скільки дослідженню техніко-технологічного арсеналу матеріалів, прийомів і знань, якими володів Йов Кондзелевич.

У грудні 1987 р. нами було передано в науково-дослідницький центр консервації й реставрації Міністерства культури України (м. Київ) дві ікони – "Спас" і "Богородиця". Мета – комплексне обстеження. До роботи було залучено найсучасніші методи реставрації й висококваліфікованих спеціалістів**.

У результаті досліджень вищевказаних творів за допомогою бінокулярного лабораторного мікроскопа та лупи, із застосуванням різноманітних варіантів освітлення та фотографування, а також огляду у відбитих ультрафіолетових променях, стали відомі матеріали основи, стан її збереження та техніки виготовлення, характер фактури малярства та її руйнування, виявлено пізніші поновлення й переробки тла, золочення. Мікроскопічні й мікровізуальні дослідження дали широкий спектр даних про компоненти ґрунту (левкасу), його зв'язуюче та структуру, а також кольорову палітру, якою користувався визначний майстер [2].

Встановлено компоненти захисного шару, яким покриті його твори. Отже, ми заглянули у "святая святих" технології Йова Кондзелевича, зроблено крок до пізнання його творчого процесу.

Минув 291 рік відколи востаннє рука геніального художника періоду українського бароко торкнулася ікон "Спас" і "Богородиця", але за цей час значних змін у процесі природного старіння застосованих у роботі матеріалів не сталося. Відбулися інші зміни, зумовлені людським фактором. Не один "партач" свідомо, міру своєї "компетентності", руйнував унікальні твори геніального митця.

** Автор висловлює ширю подяку за своєчасно надану науково-професійну допомогу художнику-реставратору вищої категорії, завідувачу відділу техніки й технології Науково-дослідницької реставраційної майстерні Міністерства культури України В.М.Ромашенку та хіміку-біологу С.Є.Родіоновій

Основа ікони “Спас” – липова дошка, зібрана в щит 114 x 80 см, товщиною 30 см. Сучасні дослідження дають змогу з’ясувати методику її виготовлення.



а)



б)

Ікона до реставрації: а) лицева сторона; б) зворотня сторона.

Отже, як починав Йов Кондзелевич?

Добре висушену дошку, бажано колену, довжиною 120 см, шириною 30 см, товщиною 0,5 см майстер власноруч обробляв стругом, доводив таким чином до товщини 0,3 см і ширини 28 см, попередньо проваривши в олії з воском, ставив сушити на місяць – два.

Коли дошки висихали, торці погембельовувались і три дошки склеювались в єдиний щит, в якому з титульного боку прорізувались вглиблення для вбивання в них шпуг. Шпуги служили хорошим засобом від скручення деревини й скріплювали між собою окремі дошки.

З торців щит рівно обрізаний і краї з титульного боку застругані. Для склеювання деревини застосовували міздровий клей.

Уздовж стиків зі зворотного боку накладали намочене клеєм льняне клоччя. З лицевого боку як запобіжний засіб накладали паволоку (льняне полотно). Досвід іконописного ремесла передбачав розтріскування левкасу і його відставання від дошки, тому паволока в даному випадку утримувала окремі частини левкасу і не давала їм осипатися. Левкас – або як його прийнято ще називати клейовий ґрунт, в іконах Йова Кондзелевича був майже традиційним, за винятком деяких імпровізацій. Хімічний аналіз проби дав такий склад компонентів – наповнювачів: значну кількість крейди, трохи меншу частину гіпсу та каоліну (біла глина, яка на Україні часто застосовувалася художниками-іконописцями). Зв’язуючим служив клей тваринного походження (міздровий або кістковий). Окрім клею, в пробі знайдено сліди вуглеводів

– це мед, який додавався до левкасу в якості пластифікатора, пом'якшуючого еластичного фактора.

Характерною особливістю левкасу в іконі є пропорційне співвідношення компонентів у залежності від функціонального призначення. Так, у верхній частині ікони, де майстром передбачалась декоративна різьба по левкасу, виявлено гіпс, каолін та незначну частину крейди. Під малярство пропорція компонентів змінюється: найбільше використано крейди й каоліну, незначна частина гіпсу***.

Тло ікони заповнювалось декоративною авторською різьбою, яка краще виконувалась на левкасах із щільнішою й еластичнішою структурою. Від цього залежала чистота різби й можливість шліфовки, яка давала високоякісну поверхню під позолоту.

Декорування тла в іконах майстра – одна із характерних ознак його художньо-естетичної концепції. Спираючись на українську традицію та основи різбленого авторського декорування, які він перейняв від свого вчителя Івана Рутковича, Йов Кондзелевич удосконалив його та розвив далі.

В іконі "Спас" маємо наочний зразок складного рослинного орнаменту, виконаного на теренах Галичини, в Скиті Манявському.



Фрагменти декору різби

Аналізуючи застосування рельєфного тла в українському іконописі кінця XVII ст. доходимо висновку, що цей процес у творчості Йова Кондзелевича досягнув апогею. В українських іконах XVI-XVII ст. заповнення тла орнаментикою має схематично-умовний характер, а рельєф як вид існує в пресованих геометричних зразках на іконах XVI ст. Найпоширенішою технікою в XVII ст. є прорізна орнаментика з дуже невиразною образною мовою. Її характерними ознаками є плоска й графічно-лінійна авторська різьба фучком.

*** Аналізи проби 1, 2, 3 (грунт) Родіонова С.Е., 15.04.1988 р.

На іконах Іллі Бродлаковича "Архистратиг Михаїл", іконах Рогатинського іконостаса Свято-Духівської церкви та П'ятницького іконостаса зі Львова [3] трапляються зразки декору прорізного характеру. В кінці XVII ст. у провідних іконописних осередках України, в працях окремих митців уже утверджуються барокові впливи. Експресія текучості форми, притаманна стилю бароко, кардинально змінює рух і форму. пластику образотворчих засобів як у малярстві, так і в декоративному оздобленні. На іконі "Спас" Йов Кондзелевич використав традиційний мотив акантового листка, що існував в українському іконописі ще з XVI ст., і наповнив його новим змістом. Урізноманітнення елементів аканта створює живе об'ємне плетиво, в якому чергуються стебло, листя й квітка.

Майстер застосовує рельєфну різьбу з чітко вираженим пластичним об'ємом, використовує принцип симетричних ритмів, повторює створене ним плетиво лівої й правої сторони рельєфу, тим самим підкреслює логічну продуману композицію. Застосування гострокутних і напівкруглих різців дало можливість створити рельєф висотою в 0,5 см, а нанесена позолота посилює його об'єм.

Численні відблиски світла й рефлeksi в тіні надають формам більшої опуклості й глибини.

Ікона "Спас" датується 1705 роком, коли було закінчено роботу над іконостасом для Воздвиженської церкви Скита Манявського [4].



Авторське клеймо.

Протягом 1698-1705 рр., за проектом і під керівництвом Йова Кондзелевича, колектив скитських іконописців і майстрів створював найкращий іконостас у Галичині [5]. Власне, у цьому комплексі майстром виконані найбільш цінні композиції: "Тайна вечеря", "Воздвиження Чесного Хреста", "Деїсус" і "Богородиця", зображення архангелів

Гавриїла й Михаїла. Саме в цей період виявляється унікальна особливість Йова Кондзелевича – рельєфна розробка зображувальної площини.

В усіх іконах Богородчанського іконостаса та у Вільшаницькому "Спасі" зображення святих вирізано по контуру силуетом в 0,5 см товщини, що підіймається над рівнем рельєфного тла. Цей оригінальний прийом в українському іконописі стане прекрасним зразком для наслідування. Йов Кондзелевич – один з небагатьох митців, хто мав право ставити своє власне тавро "Іов во Скиту, року божого 1705"***

Обстежуючи під мікроскопом поверхню малярського тла, особливо в тих місцях, де були втрати фарбового шару, вдалося встановити сліди авторського малюнку. Оглядаючи його, доходимо висновку про метод малюнку Йова Кондзелевича, який охоплював три етапи.

Перший – на папері художник в натуральну величину готував "картон" (малюнок сюжету твору).

Другий – робив проколи по лініях малюнка, наносячи їх по всій поверхні картону. Потім накладав "картон" на основу майбутнього твору й вугільною пудрою шляхом припороху переводив зображення.

Третій етап – закріплення вугільного малюнка на основу темно-червоною охрою, змішаною на курячому жовтку. Майстер отримував малюнок сюжету в лінії, яка в темних місцях заповнювала площину. Так, наприклад, бганки в тіні закладалися суцільною площиною, а орнаментальний мотив на тлі – тоненькою лінією. Для цієї роботи Кондзелевич використовував круглі тверді пензлі з довгою щетиною.

Підготувавши таким чином малюнок для майбутньої ікони, майстер спочатку вирізав рельєф тла, золотив його і тільки потім малював образ Христа.

На основі даних мікрохімічного аналізу можна побудувати схему технологічного процесу. У пробах, взятих з різних частин одягу, лика й рук, ми знаходимо відповідь майже на всі запитання щодо художньо-технологічного процесу майстра.

Припустимо, нас цікавить кольорова палітра Йова Кондзелевича. Якими фарбами користувався митець?

Проби, взяті з червоного хітону Христа, в результаті проведеного фізико-хімічного аналізу дали результати, на основі яких можна побудувати методику письма й відтворити картину технології.

Під мікроскопом проба нараховує до чотирьох шарів. У першому, що лежить на левкасі, виявлено іони заліза – насичений середньої щільності напівпрозорий тон червоного кольору (охра червона, типу

*** Архів автора (фото клейма).

англійської). Зв'язуючим компонентом цієї фарби був яєчний жовток і незначна кількість меду. Останній додавався для надання фарбі більшої прозорості й еластичності. Цим кольором було прокладено хітон, тобто закладено локальний колір. Через прозоро нанесений шар просвічувався віртуозний малюнок усіх бганок хітона на рукаві, шії, грудях. Другий шар – прописки. Також використано червону охру, але до неї вже додано свинцеві білила. Це свідчить про те, що митець, моделюючи форму бганок, для надання об'єму на випуклих рельєфних місцях збільшував дозу свинцевих білил, тим самим підвищуючи світлосилу. Фактура мазка теж визначала мальовничу кінетику твору. Так, на вершині форми бганок вона була більш корпусною, а далі, в тіні, ставала тоншою й менш виразною. Фактично середній шар створював художньо-естетичну форму твору.

Третій шар – червона фарба органічного походження холоднуватого відтінку – це натуральний крапак. Ним нанесено моделюючу, прозору тонку прокладку, якою майстер завершував етап моделювання драпірування. Вона надавала хітону глибокого малинового забарвлення, матеріальності й предметності.

Але, очевидно, цим третім шаром процес письма не завершувався. Виявлена коричнева фарба з класу охр наштотує нас на здогад про четвертий шар, так званий захисний, який у творчості Йова Кондзелевича відігравав важливу художньо-естетичну й технічну функцію. У пробі виявлено білок курячого яйця, мед, невелику кількість смоли м'якого сорту та вищезгадану коричневу фарбу.

Проба синьої фарби, взятої з гіматія Христа, має таку ж структуру. Це тришарова проба. В першому нижньому шарі виявлено пруську синю, покладену напівпрозоро на яєчному жовтку з домішками меду, по якому після повного висихання нанесено цю ж саму фарбу зі свинцевими білилами.

Другий шар, на відміну від першого, замішаний уже на олії. У третьому шарі використано смальту. Це прозорий шар кристалічної структури синього кольору. В четвертому шарі простежується палена кістка.

Біла фарба – свинцеві білила – типова й найбільш поширена у XVII-XVIII ст. Євангеліє, яке тримає Ісус Христос, намальовано в основному білилами з незначним домішуванням паленої кістки та пролесовано коричневою фарбою з групи охр.

Клавій – декоративна прикраса на правому плечі Христа – нанесена золотистою охрою, поверх неї золотом нанесено асіст [5].

Пензлі, якими користувався майстер, очевидно, були круглі й здебільшого мали м'яку й довгу шерсть. Про це свідчить тонке і м'яке моделювання форми, спосіб накладання мазків.

Незначна структура, що простежується на світлі драпіровок, виявляється лише завдяки корпусності й великій щільності свинцевих білил. А загалом вся робота тримається завдяки лесуванню, тобто нанесенню одного шару на інший в розрахунку на оптичне змішування кольору.

Очевидно, на розвиток таланту Йова Кондзелевича помітно вплинули голландська та німецька малярські школи. Письмових підтверджень про його перебування на навчанні в цих країнах немає, але його навички, знання й володіння таємницями тришарового методу дають право стверджувати, що протягом двадцятилітнього мандрування по світах Йов Кондзелевич, безперечно, стикався з цими відомими творчими осередками європейської культури.

Що стосується виконання ним ликів та рук, то в іконі "Спас" ми маємо справу з неординарним явищем. Це не суто класичний варіант, коли художні прийоми можна віднести до методу якоїсь школи чи традиції. В даному випадку стикаємося з твором і технікою талановитого майстра, який міг імпровізувати послідовність класичних і традиційних методів, прискорюючи творчий процес.

Мікропроби, взяті для хімічного аналізу з лику та рук Христа, дали результати, за якими мальований шар являє собою таку структуру. Малюнок, що був зафіксований червоною охрою, додатково покривався фарбою темного кольору, особливо рогівка ока, зіниця, лінія брів, заглиблення у борозні верхньої повіки, слъозник, тобто внутрішній кут ока, тінь зовнішньої стінки носа, носові отвори, місця стику з носогубною борозенкою, окреслювалися крила носа. Нижче позначалася підносова ямка, середня лінія й кути рота, а одночасно й підборідно-губна зморшка. Окреслювався овал обличчя в тіні й рухався нижче по ключично-сосковому м'язі на шиї. На голові волосся прокладалося темно-коричневим кольором. Зв'язуючим компонентом цієї фарби був жовток, інакше кажучи, це була темпера. Після її висихання Йов Кондзелевич на олійному зв'язуючому компоненті розробляв ахроматичний тон, яким опрацьовував об'єми деталей обличчя в глибині й на світлі. На склеру ока наносив чисто білильну прокладку, моделюючи сферичну поверхню очного яблука, витягував світло на верхній та нижній повіці, колоподібному м'язі ока, зовнішніх стінках носа, на скронях, вилицях, жувальних м'язах. На чолі, шиї, м'язах сміху, колоподібному м'язі рота колір дещо змінювався.

До ахроматичного сірого додавалась охра світла, від чого колір набував теплуватого відтінку, хоча в цілому залишався сріблястим. На

передній стінці носа, щоці й підборідді у вищеописаний склад домішувалась охра червона.

Все змішувалося майстром на олії і м'яко втиралось в сріблясті тони, які були попередньо нанесені. Ця робота тривала до тих пір, поки форми окремих деталей не були зібрані в одне ціле й виражали образне звучання. Напівзавершену роботу Йов Кондзелевич відкладав до повного висихання накладеного шару. Через деякий час митець розпочинав останній і найскладніший етап, в якому мало виявитися уміння тонко моделювати переливи кольору на об'ємах обличчя, створити загадкову одухотвореність образу.

Йов Кондзелевич досконало володів художньо-технічними засобами світового малярства і тому досяг у своїх творах світового рівня майстерності. Його образи проникнуті глибоким художньо-естетичним відчуттям, національно-психологічні, а силою характерів не поступаються славнозвісним полотнам майстрів північної та південної Європи.

Через малодослідженість і незначну популяризацію творчості Йова Кондзелевича, донині ще не визначено його дійсне місце у світовому мистецтві кінця XVII на початку XVIII ст, не проаналізовано внесок митця в скарбницю українського національного й духовного мистецтва.

Завдання українського мистецтвознавства – всебічно дослідити й висвітлити неординарний талант та високодуховну особу великого маляра періоду українського бароко Йова Кондзелевича.

1. Овсійчук В.А. Майстри українського барокко. – К.: Наук. думка, 1991. – С.282-283.
2. Архів Науково-дослідницької реставраційної майстерні 15.04.1988 р. Родіонова С.Е. Аналіз проб з ікон "Спас" та "Богородиця". м. Київ, вул. Репіна, 8.
3. В.Овсійчук. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. С.152-153 (ілюстрації).
4. Целевич Ю. Історія Скиту Манявського. – Львів, 1887.
5. Овсійчук В.А. Майстри українського барокко. – К.: Наук. думка, 1991. – С.312-313.
6. Икона. Секреты ремесла. Москва, 1993.
7. Основы музейной консервации живописи. Реставрация станковой темперной живописи. – М.: Изобразительное искусство, 1986.

Mykola Kanyus

THE ICON "SAVIOR": ARTISTIC AND TECHNICAL DEVICES EMPLOYED
BY JOV KONDZELEVYCH

This article focuses on the artistic efforts of Jov Kondzelevych, an icon painter of the 17 th – 18 th centuries, and shows his contribution to Ukrainian art. The paper also emphasizes the fact that J. Kondzelevych maintained close ties with Western European artists.