
РОЗДІЛ І

ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНОПISY

УДК 75.025.4

Наталія Антоненкова

РЕСТАВРАЦІЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА З НАСЛІДКАМИ НЕКВАЛІФІКОВАНОГО ЗМІЦНЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ІКОНИ БОГОРОДИЦІ СУРАЖСЬКОЇ НЕВІДОМОГО АВТОРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

У статті розглядаються аспекти впливу некваліфікованого зміцнення творів мистецтва і шляхи подолання їх негативних наслідків під час реставрації іконопису. Особлива увага приділяється підбору необхідних адгезивів та методики їх використання, докладно описується експериментальний шлях пошуку фінальної комбінації.

Ключові слова: реставрація, іконопис, зміцнення, адгезиви, некваліфіковані втручання.

Скільки часу існує реставрація творів мистецтва в її науковому розумінні, стільки і доводиться стикатися з наслідками некваліфікованої реставрації. Здебільшого ця проблема проявляється в записях і поновленнях, але буває і некваліфікована реставрація іншого роду: коли її автор формально дотримується реставраційних технологій, але виконує їх недбало або робить помилки від нестачі досвіду чи небажання провести додаткові дослідження. І коли неправильно відреставрований твір мистецтва потрапляє до кваліфікованого реставратора, останньому доводиться відновлювати не тільки втрати, що виникли від побутування твору і природного руйнування з плином часу, але і втрати, завдані некваліфікованим втручанням.

Кількість ймовірності скоєння реставраційної помилки зростає в прямій залежності від частоти проведення конкретного реставраційного процесу. Найбільш поширений реставраційний процес – зміцнення фарбового шару і ґрунту, в середньому він застосовується в 9 з 10 робіт, що реставруються. Таким чином, неправильне зміцнення фарбового шару і ґрунту стоїть на твердому другому місці серед проявів некваліфікованої реставрації після записів і поновлень. І якщо традиційні методики реставрації творів мистецтва, пошкоджених від часу і поганих умов зберігання вимагають вдосконалення, то реставрація творів мистецтва, додатково пошкоджених некваліфікованим втручанням – область, що вимагає ще більшої уваги і ретельного аналізу.

Саме з такими умовами довелося зіткнутися при реставрації ікони Богородиці Суражської невідомого автора другої половини ХІХ століття, що мала наслідки некваліфікованої реставрації (іл. 1). В процесі вперше в практиці кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну та мистецтв було застосовано багат шарові профілактичні заклеювання як засіб усунення наслідків некваліфікованих реставраційних втручань, а отримані числові параметри проведення укріплення систематизовано в методику реставрації інших творів мистецтва з аналогічною проблемою.

На кафедрі робота надійшла восени 2019-го року з приватної колекції в незадовільному для експозиції стані і потребувала реставраційного втручання. Практичній реставрації передували ретельні мистецтвознавчі, візуальні та приладові дослідження.

Ікона, що досліджувалася, відноситься до іконографічного типу «Богородиця Суражська», відома також як «Богородиця Новодворська». За переказами, святим митрополитом Петром на початку ХІV століття було написано чудотворну ікону Богородиці. Під час її написання святий Петро знаходився на Волині, в монастирі в урочищі Новий Дворець, на березі річки Раті, тому чудотворний образ отримав назву Новодворського. Згодом Новодворська обитель відійшла до уніатів, ікона була спершу перенесена до Чернігівського Успенського Єлецького монастиря, а після передана у благословення до нового монастиря в місті Сураж з південної Стародубщини, і з того часу ікона була відома під назвою Богородиці Суражської [1, с. 759].

З точки зору іконографії тип «Богородиця Суражська» є інтерпретацією в православній традиції одного з іконографічних типів Богородиці, розповсюджених в західноєвропейській, католицькій традиції. Це не є чимось унікальним – дуже шановані зображення Мадонни копіювалися і поширювалися на українських землях, зокрема, і на Чернігівщині [3]. В збірці Чернігівського обласного художнього музею імені Григорія Галагана експонується характерний аналог під номером ИК-91 [2, с. 24]. Ікона,

що досліджувалася, має практично всі ознаки іконографії Богородиці Суражської: фігура Богородиці повернута вправо від глядача, її права рука молитовно піднята, лівою вона тримає Христа, який лівою рукою тримає Євангеліє, а його права рука складена в благословляючому жесті. Обидві фігури, за європейською традицією, зображені в коронах, а мафорій Богородиці прикрашений зірками, йдуть вони і навколо німбів. Фон рівномірний, без різких переходів тону чи кольору (іл. 2).

Твір написано олійними фарбами на іконному щиті зі соснових дощок. Напрямок волокон деревини щодо зображення на роботі – по вертикалі. Основа мала незначні відколи й втрати, але мало місце руйнування склейки дощок, тріщини в місцях з'єднання проходили через усю довжину роботи. Вся тильна сторона ікони була значно забруднена, а також спостерігалися сліди грибка.

Левкас авторський, крейдяний. Левкас було нанесено на лляну паволоку. Зв'язок основи з ґрунтом в багатьох місцях був незадовільним, з помітною крихкістю ґрунту. Фарбовий шар був вкритий дрібносітчастим кракелюром, з погрозою обсіпання живопису. Кракелюр ґрунтового походження, повторював напрямок волокон деревини, частково піднятий. Ікона була вкрита рівномірним, досить товстим шаром лаку, який з часом потемнів. Потемнілий покривний шар сильно заважав коректному сприйняттю авторського живопису, викривлював оригінальний колорит.

Дослідження фарбового шару було ускладнено тим, що він знаходився під профілактичними заклеюваннями, і видимість зображення була погана. Спостерігалися осипи фарбового шару через поганий зв'язок ґрунту з основою. Внаслідок некваліфікованої реставрації профзаклейка почала відривати фарбовий шар та ґрунт від основи.

Приладові дослідження до та в процесі реставрації не виявили зміни малюнка і композиції, пізніші реставраційні вставки і тонування були відсутні.

Для мікробіологічних досліджень були взяті проби з лику і німба Ісуса та з тильного боку ікони, в сколі основи, в нижньому лівому куті. Проби культивувалися на агаризованому середовищі протягом 14 діб. Вже на п'ятий день з'явилися помітні зелено-сірі та бурі плями округлої форми. Будова гіф розвивалася поодинокі, групами і в ланцюжках, на спеціальних спорозносіх гілках міцелію – конідієносцях. За формою і структурою конідієносців, швидкістю росту колонії та кольором конідій грибок було ідентифіковано як представник роду *Penicillium*.

Отже, комплексне дослідження ікони серед іншого виявило, що головною проблемою реставрації даного твору є те, що за певний час до надходження на кафедру РЕТМ ХДАДМ ікону було вельми недбало законсервовано. Клейовий розчин для зміцнення було вибрано занадто високої концентрації, і посаджені на нього профілактичні заклеювання почали деформуватися внаслідок поверхневого натягу і відривати фарбовий шар і ґрунт від паволоки, а в багатьох місцях і разом з паволокою від основи, зв'язок з якою внаслідок природної деструкції матеріалів і так був незадовільний.

У рамках дослідження було проведено низку експериментів, спрямованих на відновлення адгезії переклеєних некваліфікованим втручанням фарбового шару, ґрунту і паволоки з основою. Досліди проводилися на восьми ділянках фону ікони, на яких не було зображено будь-яких деталей, а фарбу було нанесено рівним шаром без переходів кольору чи тону. Оскільки шари твору вже були занадто переклеєні при попередній некваліфікованій консервації, існувала вірогідність появи додаткового дрібносітчастого кракелюру при спробі нового зміцнення.

В якості адгезивів досліджувались пластифіковані розчини 3-ьох та 5-ти відсоткового глютенового клею, 5-ти відсотковий розчин ПВС та 5-ти відсотковий розчин ПВБ в етиловому спирті. Зміцнення проводилось у двох варіантах – зі скипидарним компресом та без. Експеримент визнавався вдалим, якщо адгезив проходив крізь шар старої профілактичної заклеювання, забезпечував задовільну адгезію фарбового шару і ґрунту з основою, не розширював старих тріщин і не створював нових.

При проведенні першого експерименту 7%-й розчин ПВБ в спирті з дибутилфталатом (1:20) в якості пластифікатора був нанесений на поверхню живопису рідкою консистенцією. Через 2-3 хвилини акуратно укладалися кракелюри фторопластовим шпателем через фторопластову плівку. Процес цей займав близько 5 хвилин. Потім приступили до просушування вже укріпленої ділянки живопису за допомогою сухої тканини та фільтрувального паперу, пропрасовували холодною праскою. Після закінчення роботи помістили під прес.

Після проведення першого експерименту на зразку з'явився додатковий дрібносітчастий кракелюр, а старі тріщини дуже швидко стали розширюватися, також фарбовий шар і ґрунт не отримали потрібної проклеювання, оскільки була обмежена температура прасування. Було зроблено висновок, що даний клей не підходить для зміцнення живопису з некваліфікованими реставраційними втручаннями.

У другому експерименті підготовлений 5%-й гелеподібний вініловий клей – досить пластичний,



Іл. 1. Богородиця Суражська. Невідомий автор, друга пол. XIX ст. Д., о., 70,5×51,5 см. Приватна колекція. Загальний вигляд до реставрації, 2019 р.



Іл. 2. Богородиця Суражська. Загальний вигляд після зняття профілактичних заклеюк.



Іл. 3. Богородиця Суражська, фрагмент. Зміцнення фарбового шару та ґрунту шляхом ін'єктування.



Іл. 4. Богородиця Суражська в процесі реставрації. Підведення ґрунту.



Іл. 5. Богородиця Суражська. Невідомий автор, друга пол. XIX ст. Д., о., 70,5×51,5 см. Приватна колекція. Загальний вигляд після реставрації. Реставратор Наталія Антоненкова, 2020 р.

прозорий, з більшою проникаючою здатністю, ніж у желатину – рівномірно наносився м'яким пензлем на ділянку живопису, після чого пропрасовувався холодною праскою. Потім фторопластовим шпателем був укладений кракелюр, і далі було проведено ретельне просушування обраної ділянки живопису. Ця операція проводилася протягом 10 хвилин.

При укладанні піднятих країв старого кракелюру була помічена неефективність даного клею – після просушування зразок став крихким, сталася сильна усадка основи, а по периметру з'явилися нові тріщини. Це говорило про те, що вініловий клей не підходить для зміцнення живопису з некваліфікованими реставраційними втручаннями, оскільки впливає на геометричні пропорції роботи і може викликати деформацію основи.

У третьому експерименті використовували 5%-й розчин ПВС. Клей приготували і остудили до 25°C. Після нанесення його на поверхню живопису, ділянку накрили фторопластовою плівкою і пропрасували теплою праскою 2 хвилини, потім приступили до укладання кракелюру і ретельного просушування. Операція проводилася протягом 15 хвилин.

Даний спосіб зміцнення не виявився ефективним, оскільки є тривалим за часом, через що паволока дуже зреагувала на вологу. Після проведення цього експерименту був зроблений висновок про те, що при зміцненні потрібно використовувати тільки легкоплавкі клейкі речовини.

Для четвертого експерименту з воску, скипидару і каніфолі була приготовлена воско-смоляна мастика. Інгредієнти змішали в співвідношенні 2:1:1. На поверхню живопису м'яким пензлем було нанесено невелику кількість мастики температурою близько 35°C, після чого теплою праскою був укладений кракелюр. Операція проводилася близько 10 хвилин, потім зразок був поміщений під прес.

В даному способі виявились переваги і недоліки. Зміцнення було проведено ефективно – мастика досить пластичний матеріал і легко просушується. Недоліком же є висока температура мастики, а також температура прасування. При зниженні її погіршується проникаюча здатність мастики і виникає загроза скипидарного опіку, так як паволока при тривалому контакті зі скипидаром накопичує його всередині, а це може вплинути на стан фарбового шару або ґрунту. Отже, перед проведенням даного способу зміцнення потрібно враховувати товщину основи, температурні обмеження та часовий проміжок даної операції.

Для п'ятого експерименту зварений 5%-й глютиновий клей остудили до желеподібної консистенції і нанесли м'яким пензлем на ділянку живопису. Потім праскою температурою 15-20°C поступово укладався

кракелюр протягом 5-7 хвилин, після чого роботу просушували і клали під прес.

Так як вода має досить хорошу проникаючу здатність і швидко випаровується, то даний спосіб зміцнення швидкий за часом і не потребує високої температури просушування. Отже, такий спосіб підходить, але потребує подальшої розробки. Крім того, для переклеєного живопису був сенс знизити концентрацію клейового розчину.

Таким чином, поступово прийшли до останнього, шостого експерименту. Концентрація адгезиву була знижена до 3%. Було визначено, що у разі присутності жорсткого кракелюра з піднятими краями або при зміцненні сильно переклеєного живопису на паволоці для більшої пластифікації і пом'якшення тріщин в щільному ґрунті необхідно поставити скипидарний компрес на 5-7 хвилин. Потрібно ретельно спостерігати за дією компресу, адже завжди існує загроза скипидарного опіку.

Останній експеримент показав достатню ефективність зміцнення без небезпечного впливу і на живопис, і на ґрунт з паволокою, і на основу з її фізичними особливостями. Було прийнято рішення застосувати цей спосіб для зміцнення ікони з наслідками некваліфікованих реставраційних втручань.

Отримані параметри проведення укріплення систематизовано в методику реставрації ікон з наслідками некваліфікованого зміцнення фарбового шару та ґрунту.

Після комплексних досліджень розпочали безпосередню реставрацію ікони Богородиці Суражської. Для усунення здуттів ґрунтового шару в місцях перехрещення кракелюру за допомогою шила було виконано проколи діаметром 2 мм. Відновлення адгезії відсталой від основи паволоки з авторським ґрунтом і фарбовим шаром відбувалось з використанням 3-ох відсоткового розчину пластифікованого глютинового клею зі скипидарним компресом протягом 10 хвилин для додаткового розм'якшення фарбового шару. У місцях відставання від основи фарбового шару і ґрунту разом з паволокою і старими профзаклейками проводилося додаткове укріплення шляхом прокалювання і подальшого введення клеючої емульсії шприцом (іл. 3). На просочений фрагмент другим шаром накладались нові профілактичні заклейки для запобігання появи додаткових пошкоджень, зміщень чи деформацій. При проведенні нового заклеювання також використовувався 3%-й глютиновий клейстер, температура якого підтримувалась в межах 50-60°C. При такій температурі розчин рухливий, легко проникає в тріщини фарбового шару та ґрунту. Протягом 15 хвилин профілактична заклейка пропарювалась через фторопластову плівку за допомогою праски температурою 40°C. Кракелюр укладався за допомогою фторопластового шпателя. Повне видалення вологи проводилось за допомогою мішечків з піском, вони також служили пресом.

Після проведення складного зміцнення фарбового шару та ґрунту наступні реставраційні процеси вже не зустрічали особливих складнощів. Пошкодження авторської основи (сколи, тріщини) поповнювались за допомогою дерев'яного борошна. Для поповнення втрат паволоки було підібрано аналогічний авторському матеріал, а саме ляне полотно середньої зернистості. Потоншення поживтілої лакової плівки проводилось за допомогою суміші етанолу з водою і розчинником «димексид». Тонування реставраційних вставок на живописі виконувалось олійними фарбами на суміші даммарного лаку зі скипидаром в співвідношенні 1:1 в манері автора з відновленням технічних прийомів та особливостей авторського живопису.

Отже, розроблену методику реставрації ікон з наслідками некваліфікованого зміцнення з успіхом було застосовано на практиці при реставрації ікони «Богородиця Суражська» невідомого художника другої половини XIX століття. В процесі проведення реставраційних заходів вдалося відновити адгезію між основою, паволокою, ґрунтом і фарбовим шаром, зупинити подальше руйнування ґрунту і осипання фарбового шару. Твір було повністю консервовано, тим самим зупинивши процес руйнування твору. Було поповнено втрати основи, паволоки, левкасу (іл. 4) і фарбового шару, виконано тонування у манері автора.

В результаті проведених реставраційних заходів ще одну пам'ятку українського сакрального мистецтва було приведено до експозиційного вигляду (іл. 5).

Джерела та література

1. Богоматерь: полное иллюстрированное описание Ея земной жизни и посвященных Ея имени чудотворных иконъ. Подъ редакціей Е. Поселянина. С.-Петербургъ: книгоиздательство П. П. Сойкина, 1909. С. 759.
2. Каталог ікон з колекції музею. XVII – початок XX ст. Чернігівський обласний художній музей імені Григорія Галагана. Редкол.: Курач С. М., Острякова О. О., Ткач Ю. В. Житомир: ТОВ «505», 2020. 168 с.
3. Любов Потапенко. Професійний іконопис Чернігівщини: український колорит і неповторність (відкрита лекція Світлани Курач). URL: https://risu.ua/profesiynij-ikonopis-chernigivshchini-ukrayinskij-kolorit-i-nepovtornist_n134276 (дата звернення: 19.08.2024).