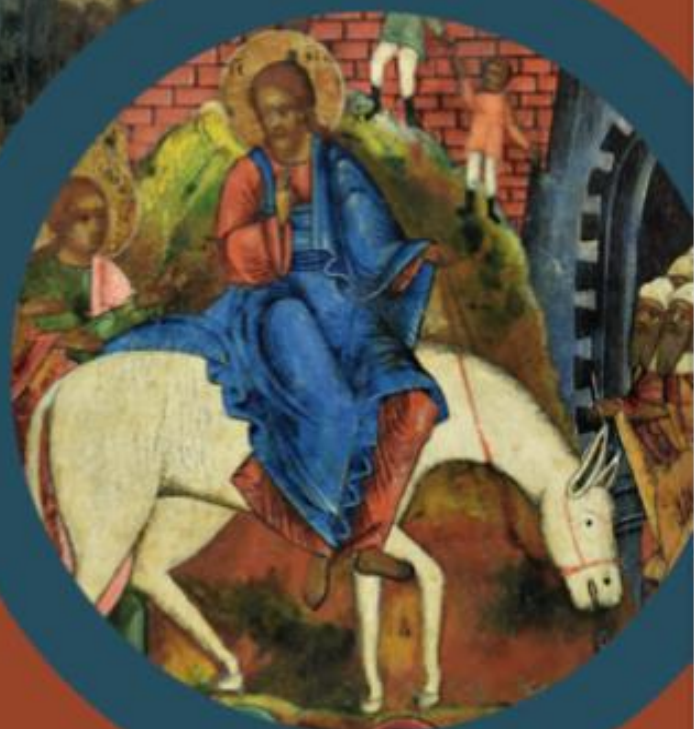


- ◆ Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
- ◆ Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти
- ◆ Східний регіональний науково-мистецький центр НАМ України
- ◆ Харківська державна академія дизайну і мистецтв
- ◆ Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва

30 РОКІВ КАФЕДРИ РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЕКСПЕРТИЗИ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

МАТЕРІАЛИ
МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ



ХАРКІВ 2024

УДК 75.025.4

Лідія МАКСИМЕНКО
Наталія АНТОНЕНКОВА

Харків, Україна

**РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ
ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ
«УСПІННЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ»**

Стаття присвячена проблемам дослідження та реставрації ікони «Успіння Пресвятої Богородиці». В ній викладені результати комплексного дослідження, яке дало змогу виявити унікальні іконографічні, стилістичні та техніко-технологічні характеристики, що дозволили атрибуувати пам'ятку. Розроблені методи консервації та реставрації, спрямовані на збереження ікони.

Ключові слова: реставрація, дослідження, атрибуція, Ветка, іконографія, ікона «Успіння Пресвятої Богородиці».

The results of research and restoration of the icon «The Dormition of the Mother of God». The article is devoted to the problems of research and restoration of the icon «The Dormition of the Mother of God». It presents the results of a comprehensive study that revealed the unique iconographic, stylistic, technical, and technological characteristics that allowed the monument to be attributed. Methods of conservation and restoration aimed at preserving the icon have been developed.

Key words: restoration, research, attribution, Vетка, iconography, icon «The Dormition of the Mother of God».

Чисельна кількість старообрядницьких ікон, що знайдені на теренах України були привезені з Ветки. Широке розповсюдження цих ікон у регіонах Стародубщини та Сіверщини вказує на тісні культурні зв'язки старообрядницьких громад України з іконописними центрами Білорусі та Росії [1].

Ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» з приватної колекції (м. Харків) належить до пам'яток старообрядницького іконопису сер. XIX століття та являє собою приклад традиційного ветківського іконопису на що вказує низка головних художніх принципів та техніко-технологічних особливостей.

До них належать:

1. Повністю золочені фони та поля, велика кількість позолоти на німбах, асістах, візерунках і облямівках на одязі.

2. Наявність складних багаточастинних композицій, зображення барокових архітектурних елементів, декоративність. Це пов'язано зі значним впливом українських земель на елементи ветківських ікон з XVIII по XX століття [2].

3. Одночасне застосування безлічі технік і методів, поширених у XVII столітті: чорневий орнамент на золотому тлі, техніка «цирування» і «цвітіння золота», «прошкрябування» малюнка крізь фарбовий шар аж до золота, а також використання білих або охри для декорації золота [2].

4. Однією з найяскравіших рис ветківського іконопису є орнаментация золотими рослинними мотивами одягу та драпірування, що створюють незвичайний декоративний ефект. Зображувалися такі візерунки як: квіти, гілки, яблуні, троянди, гірлянди, листя аканти та інші мотиви [2]. Цей прийом, ймовірно, виник під впливом української барокової іконописної традиції, особливо поширені у північних і придніпровських областях України [3].

5. В колірній гамі домінують яскраві, різкі за звучанням червоний, синій, ліловий, малиново-червоний, зелений, жовтий та білий кольори. Зазвичай, опуш виконували у три кольори червоною, блакитною і білою фарбами, внутрішня рамка - червоною з тонкою білільною та синьою лініями [4].

6. Фігури зберігають іконописну графічність. Пишуться об'ємно, з широким тілом і грудьми. Силуети виділяються на золотому тлі. Німби зазвичай представлені у вигляді точкового орнаменту або обрамленням червоними й білими лініями, іноді прикрашеними візерунком з прямих і зигзагоподібних променів [4].

7. Особливий стиль написання личного письма. Санкир і вохріння мають надзвичайно близький відтінок. Для нанесення підрум'янку використовували кіновар. Згідно з дослідженнями, це пов'язано з впливом іконопису північних регіонів. У наступні століття, особливо в XIX-му, стало звичним використовувати контрастне висвітлення вохріннях. Характерними рисами обличчя є три яскраво-білі плями навколо рота, сильне висвітлення над бровами, під очима, на кінчику носа і над верхньою губою [5].

Місцеві майстри застосовували традиційні матеріали. В якості дерев'яної основи використовували тополіні породи, липова, осикова або вільхова деревина, шпуги врізні, торцеві. В якості левкасу використовували крейдяний ґрунт середньої товщини покладений на «паволоку». Паволока ляна, пізніше бавовняна промислового виробництва (свої мануфактури), іноді з малюнком. Матеріал виконання ікони – темперний живопис.

В іконах відсутні ковчеги, роль, яких грає червоно-біла опуш. Малюнок продрапувався, викарбо-

увався по левкасу, і потім поверхня левкасу золотилася. У своїх письмах старообрядницькі майстри також дотримувалися традиційних методів: писали «плав'ю», «в заливку», «відбіркою» [6].

Ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» належить до іконографічного типу «хмарне Успіння», являє собою сюжетне зображення центральним елементом якого служить вкрите червоною з візерунками квітів тканиною ложе на якому спочиває тіло Богоматері з хрестоподібно складеними руками. За ложем розташована фігура Христа, який схилився над тілом Матері та тримає в руках її душу у вигляді немовля. Навколо ложа, біля узголів'я і в ногах, представлені апостоли, святителі та великомучениці. Відмінною особливістю іконографії є: у верхній частині композиції представлений момент, коли янголи переносять апостолів по небу до місця Успіння. Відображення моменту вознесіння Богоматері на небо, що сидить на престолі, який підіймають янголи. Небесне місто, вхід якого зображене у вигляді золотої арки, та новозавітна Трійця — Бог Отець, Бог Син і Бог Святий Дух як голуб та кілька райських дерев. Також іконопис збагачений додатковими сюжетними елементами та символами такими як: перед ложем в нижній частині зображена свічка, як символ успіння; ангел божий, який відсікає мечем руки Афонію [7, с.60; 8, с.164].

З метою визначення стану збереження та розробки оптимальних методів реставрації ікони проведені комплексні дослідження, що містять візуальне, рентгенографічне, мікроскопічне, мікрохімічні дослідження, дослідження в ультрафіолетовому спектрі довжини хвиль та в ІЧ-діапазоні довжини хвиль.

Ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» надійшла на реставрацію у критичному неекспозиційному стані. Основою твору — липова дошка розміром 53 x 44 см. На тильному боці основи пам'ятки присутні пази від двох зустрічних шпуг, які були втрачені в процесі побутування. Іконний щит мав деформацію у вигляді короблення основи в бік живопису, спричинене засиханням деревини. Всю поверхню деревини вкрито чисельними отворами від жука-точильника. Дошка покрита товстим шаром воску та пилових забруднень. На іконі були помітні сліди попередньої реставрації: склейка двох частин іконного щита, цвяхи у верхнім та нижнім торцях, отвори від цвяхів, вставки основи на тильному боці ікони, записи на лицьовій стороні. По всій поверхні твору були присутні чисельні втрати, подряпини, сліди лущення й осипання фарбового шару. Наявні чисельні втрати живопису та золочення, потемнілий, багатошаровий, нерівномірний лак (іл. 1).

У процесі дослідження в рентгеновських променях виявлено цвяхи йоршені в верхнім та нижнім торцях



Іл. 1. Загальний вид ікони «Успіння Пресвятої Богородиці» до реставрації (лицьова та тильна сторони)

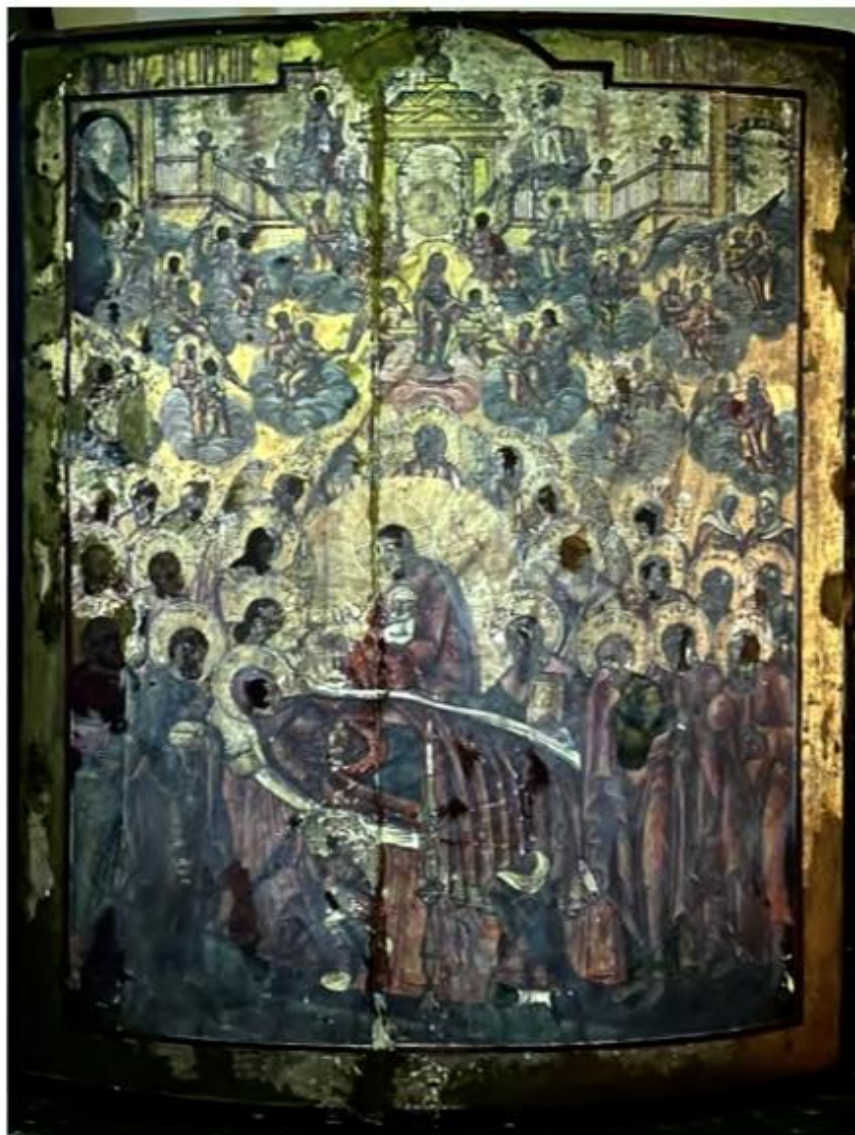
та кріпильний елемент в нижній частині основи. Спостерігалися отвори від жуків-точильників по всій площині деревини. Відсутність прояву шару живопису дозволяє припустити, що зображення створене на позолоті. Прослідковувалися сліди записів, поновлення, реставраційні втручання.

Обстеження ікони в ультрафіолетових променях показало, що в місцях утрат живописних шарів були оголені ділянки ґрунту, які світилися яскраво білим кольором. Чітко простежувалася лінія з'єднання частин іконного щита. Виявлено численні записи на ликах, на місцях втрат фарбованого шару, які мають вигляд ділянок темного забарвлення. Дослідження підтвердили факт наявності пізніших записів і поновлень авторського живопису. Спостереження виявило велику кількість воскових забруднень на поверхні зображення. Такі забруднення мають характерну люмінесценцію білого кольору, сильного ступеня інтенсивності. Лакове покриття має люмінесценцію різного ступеня інтенсивності, що свідчить про її нерівномірність. Термічні пошкодження під дією ультрафіолетових променів виглядають білими плямами (іл. 2).

Під час дослідження в інфрачервоних (ІЧ) променях виявлено підготовчий авторський малюнок під фарбовим шаром, який виконаний в техніці графі, а також наявність змін автором малюнку в процесі написання ікони.

Дослідження під мікроскопом показали особливості відставання фарбового шару від ґрунту з характерними гострими піднятими краями, нерівномірний жорсткий кракелюр фарбового шару та ґрунту. Наявність золотої фарби, ймовірно акрил золотого кольору, в місцях втрат позолоти по всій поверхні фону. Та технологічні особливості обробки автора золота у вигляді карбування, гравірування, цировки та розпис по гравіруванню на зображеннях крил, мандорли та архітектури. Використання автором твореного золота на орнаментах, асістах на одязі Святих. Виявлені стики листів сусального золота. Розмір листа золота становить приблизно 6,5 см (іл. 3).

За результатами мікрохімічного аналізу мікропроб встановлено наступне: в якості наповнювача

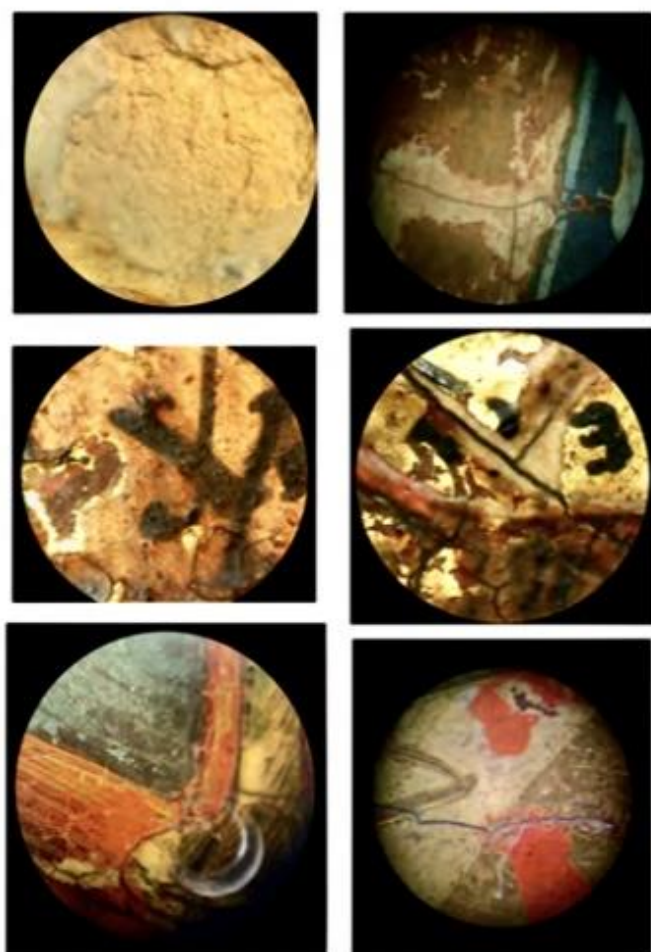


Іл. 2. Дослідження ікони в ультрафіолетових променях

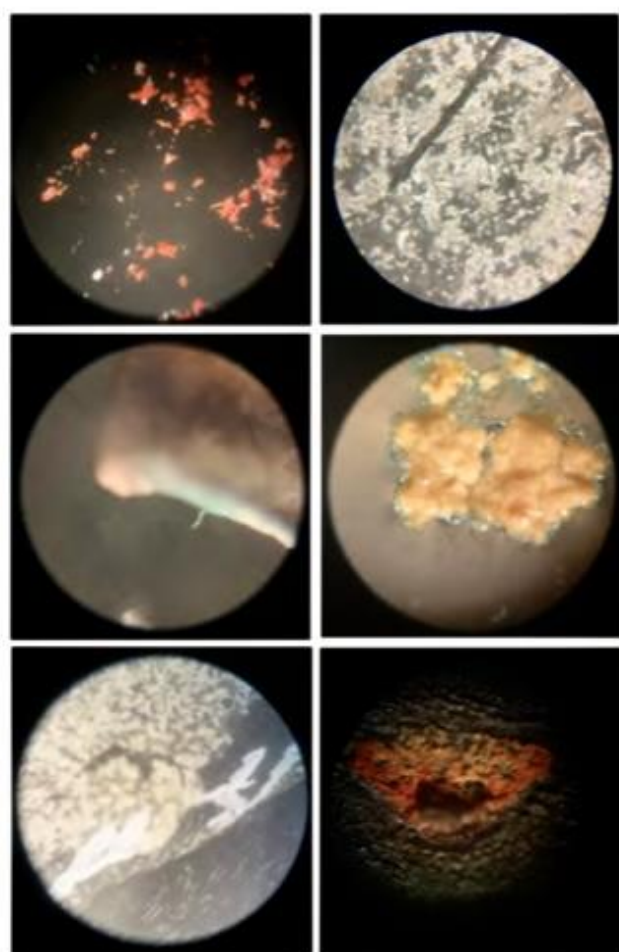
ґрунту — крейда з наявністю пігменту вохристого кольору. Щодо пігменту червоного кольору, за результатами попередніх досліджень було доведено, що пігмент червоного кольору не належить до земляних пігментів на основі сполук заліза. Зроблено припущення про використання в якості пігменту кіновари. Окрім цього визначено використання автором золота для фрагментарного золочення тла, верхньої частини зображення Святих та Ангелів, і на полях ікони (іл. 4).

Враховуючи результати комплексного техніко-технологічного дослідження та стан ікони «Успіння Пресвятої Богородиці» підібрано спеціальну методику реставрації.

Перед відновленням цілісності основи були вийняті йоршені оцинковані цвяхи. Фарбовий шар укріплено за допомогою 4% глютенного клею. Видалення воску відбувалося розчином скипидара. Втрати та отвори від жуків-точильників вичищені від забруднень та оброблені 96% етиловим спиртом.



Іл. 3. Мікроскопічні дослідження живопису



Іл. 4. Мікрохімічні дослідження

Через значне враження дошки жуком-точильником, крихка деревина кілька разів насичувалася 4% розчином Paraloid B82, розведений в етилацетаті з проміжком часу в 12 годин до повного просихання [9, с. 160]. На ділянках великих втрат виконано армування, ці ділянки пошарово заповнювали сумішшю 8% глютенного клею та тирси. Льотні отвори спочатку заповнювалися паклею та 8% глютенним клеєм, після просушування — сумішшю 8% глютенного клею та тирси. Реставраційні вставки шліфувалися в рівень з основою і тонувалися аквареллю в колір авторської деревини. Виконана гідрофобізація дошки розчином бджолиного воску та живичного скипидару, в співвідношенні 1:4.

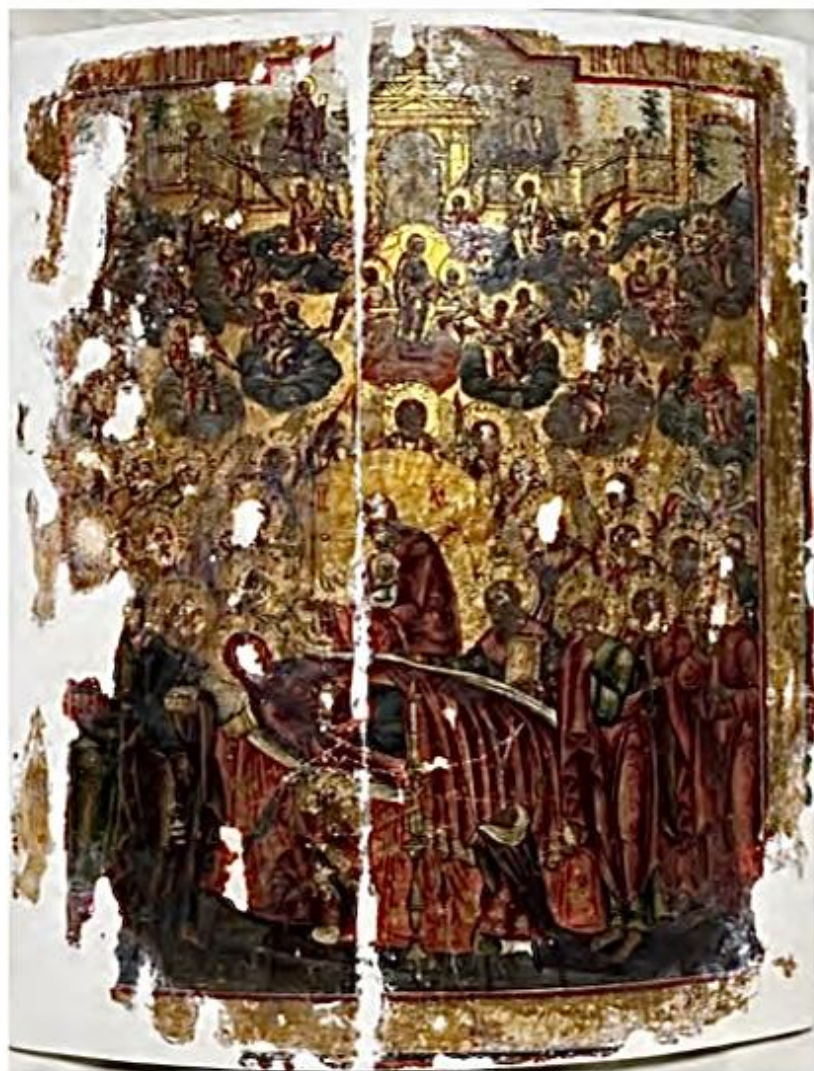
Наступним етапом роботи стало видалення попередніх реставраційних втручань на лицевій частині ікони. Реставраційне поповнення втрат ґрунту відбувалося сумішшю 3% глютенного клею, крейди та пластифікатора (іл. 5). Потоншення потемнілого лакового шару виконувалося етанолом 70% з додаванням ефірної олії за допомогою накладання компресу.

Під час консервування живопис потребував додаткового укріплення за допомогою синтетичного адгезиву Primal у суміші з дистильованою водою у пропорції 1:4 методом гарячого укріплення.

Місця втрат золота тонувалися під полімент аквареллю. Перед золоченням реставраційні вставки покривалися шелаком. Для поповнення втрат золочення застосовували систему Kölner Instacoll. На підготовлену поверхню пензлем наносили шар Kölner Instacoll System Base Yellow, після висихання — Kölner Instacoll System Activator HA. Потім за допомогою лампензеля наклали шматочки сусального золота і притампували серветкою для позолоти.

Перед тонуванням, на поверхню відновленого золочення пензлем наносився захисний шар шелаку. Попередньо тонування золота виконувалося розчином на основі крушини та аквареллю з бичою жовтю. Завершальне тонування фарбового шару з елементами реконструкції виконано за зразками аналогів твору акварельними та олійними фарбами. Після висихання тонувань повторно наносився шар захисного лаку (іл. 6).

Висновки. За результатами досліджень ікони Успіння Пресвятої Богородиці з приватної колекції (м. Харків) було встановлено, що дана пам'ятка належить до пам'яток старообрядницького іконопису, а саме до Ветківської іконописної школи середини XIX століття.



Іл. 5. Ікона в процесі поповнення реставраційних вставок ґрунту

Ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» має композиційно-стилістичні риси, які відповідають іконографічному «хмарному» типу зображення сюжету Успіння Пресвятої Богородиці.

Під час комплексного аналізу було встановлено характер та рівень пошкоджень, а також технологічні особливості цієї роботи. Внаслідок непридатних умов зберігання робота зазнала значних ушкоджень, що призвело до загально незадовільного стану та втрати авторського колориту живопису.

В процесі проведення реставраційних заходів вдалося зупинити руйнування основи та відтворити її цілісність. Відновити адгезію між основою, паволокою, ґрунтом і фарбовим шаром, зупинити подальше руйнування ґрунту та осипання фарбового шару. В результаті виконання реконструкції та реставрація, відновлено цілісне зображення сюжету «Успіння Пресвятої Богородиці» середини XIX століття.

Джерела та література:

1. Липеев М.И. Из истории раскола на Ветке и в Стародубье XVII-XVIII вв. Киев: Тип. Корчаг-Новицкого, 1895. 596 с.
2. Гребенюк Т.Е. Ветковская икона староверов, 2012. <https://www.1939.ru/articles/vetkovskaya-ikona-staroverov>
3. Старообрядницька ікона Веток. Антивар №4, 2010. <https://antikvar.ua/starobryadcheskaya-ikona-vetki/>
4. Кочергина М.В. Стародубье и Ветка в истории русского старообрядчества (1760-1920 гг.): демографическое развитие старообрядческих общин, предпринимательство, духовная жизнь, культура. Монография. Брянск: ООО «Ладомир», 2011. 451 с.
5. Коваль О.А. Анализ личного письма Ветковских икон, 2008. [file:///Users/pro/Downloads/had_2008_5_9%20\(3\).pdf](file:///Users/pro/Downloads/had_2008_5_9%20(3).pdf)
6. Антоненкова Н.О. Художні та техніко-технологічні особливості іконопису Стародубщини. Український мистецтвознавчий дискурс, 2024. <https://doi.org/10.32782/uaad.2024.3.1>
7. Eva Haustein-Bartsch Ikonen-Museum Recklinghausen. München, Dt. Kunstverl, 1995. 140 с.
8. Сидор О. Ukrainian Icons. 13th-18th centuries. Rodovil press. Київ, 2003. 350 с.
9. Марінко М. Каржер Л. Консервація Середньовічної поліхромної дерев'яної скульптури: історія, теорія, практика, 2024. 320 с.
10. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. Київ: Мистецтво, 2009. 304 с.



Лл. 6. Загальний вид ікони «Успіння Пресвятої Богородиці»
після реставрації (лицьова та тильна сторони)