

Міністерство освіти і науки України
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Факультет «Образотворче мистецтво»
Кафедра Реставрації та експертизи творів мистецтва

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до дипломної роботи

Бакалавр

(освітньо-кваліфікаційний рівень)

на тему: «Реставрація ікони "Спас Вседержитель"» дошка, темпера

(25х18см.)

Виконала: студентка 4 курсу,
групи РЕТМ – 21.

Спеціальності 023 «Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація

Плехун Валерія

Керівник ст. викл. Деревянко А. Ю.

Рецензент_Сторожев Я.

„До захисту допущений”

Завідувач кафедри к.т.н. доц. Шуліка В.В. / /

” ” ” 2025р.

м. Харків

2025р.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Факультет „Образотворче мистецтво”

Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва

Освітньо-кваліфікаційний рівень «бакалавр»

Спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Завідувач кафедри РЕТМ Шуліка В.В

“ ____ ” _____ 2025__ року

З А В Д А Н Н Я**НА ДИПЛОМНУ РОБОТУ СТУДЕНТУ**Плехун Валерії Сергіївни

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема роботи: «Реставрація ікони " Спас Вседержитель "» дошка,
темпера(25x18 см.)

керівник роботи Деревянко А.Ю, ст. викладач

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом вищого навчального закладу від “ ____ ” _____ 20__ року

№ _____

2. Строк подання студентом роботи _____

3. Вихідні дані до роботи _____

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) розділ 1 – дослідницька частина, розділ 2 – реставраційна частина, додатки

5. Перелік графічного матеріалу

Фотографії до реставрації, в процесі дослідження, в процесі реставрації, після реставрації.

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада Консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв

7.Дата видачі завдання

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів дипломного проекту (роботи)	Строк виконання етапів проекту (роботи)	Примітка
	Візуальне дослідження	листопад	
	Фотофіксація	листопад	
	Рентгенологічні дослідження	листопад	

	Дослідження в ультрафіолетовому діапазоні довжин хвиль	грудень	
	Мікроскопічне дослідження	лютий	
	Очищення основи від ґрунту	березень	
	Зміцнення фарбового шару	квітень	
	Очищення тильної сторони	квітень	
	Зняття профілактичних заклеюк	квітень	
	Підведення нового реставраційного ґрунту	травень	
	Покриття ізоляційним шаром лаку	травень	
	Виконання тонувань	червень	
	Нанесення ізоляційного шару лаку	червень	

Студент

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Керівник проекту (роботи)

(підпис)

(прізвище та ініціали)

ЗАТВЕРДЖУЮ:

Зав. Кафедрою _____ „_____” _____ 2025 р.

Зміст

Вступ.....	6
Розділ 1 Аналіз та систематизація літературних джерел.....	7
1.1.Аналіз літературних джерел	7
1.2.Причини, зумовлюючі необхідність реконструкції.....	9
Висновки до розділу 1.....	9
Розділ 2 Дослідження ікони «Спас Вседержитель»: історичні, іконографічні та техніко-технологічні, фізико-хімічні.....	9
2.1.Історична довідка, опис сюжету твору.....	9
2.2.Канонічний образ Христа.....	11
2.3.Візуальні дослідження.....	12
2.4.Фотографічні дослідження.....	13
2.5.Дослідження в рентгенографічних променях.....	13
2.6.Дослідження в ультрафіолетовій області спектра.....	15
2.7.Мікроскопічні дослідження.....	15
2.8.Мікрохімічні дослідження з відбором проб.....	15
Висновки візуальних та не руйнуючих методів дослідження.....	15
Розділ 3 Практична частина.....	16
3.1.Стан твору при надходженні на реставрацію.....	16
3.2.Проведення реставраційних заходів.....	17
Висновки до розділу 3.....	21
Загальні висновки.....	21
Список використаної літератури.....	23
Додаток 1. Паспорт.....	27
Додаток 2. Список ілюстрацій.....	34
Додаток 3. Альбом ілюстрацій.....	35

Вступ

Відновлення ікони – це не просто технічний процес, це глибоке занурення в історію, мистецтво та духовність. Це акт порятунку не тільки матеріального об'єкта, а й того незримого зв'язку, який поєднує нас із минулим, з вірою, зі спадщиною предків.

На нашу кафедру реставрації та експертизи станкового і монументального мистецтва ХДАДМ у 2024 році надійшла ікона «Спас Вседержитель». Основне руйнування цієї ікони полягає у втратах на лицьовій стороні ґрунту . Таким чином, невелика кількість живопису втрачена. Над іконою "Спас Вседержитель" раніше не проводилися реставраційні дії. Таким чином можна сказати, що втрати становлять 10% від загальної площі зображення, що зумовлює реконструкцію зображення.

Мета роботи:

Проведення реставраційних заходів, відновлення втраченого прорису та живописної частини ікони, надання іконі «Спас Вседержитель» експозиційного вигляду.

Об'єкт дослідження:

Ікона «Спас Вседержитель» на дошці, яка потребує реконструкції втраченої невеликої частини композиції.

Предмет дослідження:

Техніко-технологічні параметри процесу реставрації ікон з реконструкцією втраченої невеликої частини твору.

Новизна дослідження:

Новизна досліджень полягає в розробці методики реставрації ікон зі значною реконструкцією втрат ґрунту і фарбового шару.

Практична цінність:

Розроблена методика реставрації та реконструкції ікон з частковими втратами. Отримані результати можуть бути застосовані під час практичної реставрації творів мистецтва.

Задачі роботи:

1. Проведення комплексних досліджень для визначення стану твору.
2. Виконання літературного дослід.
3. Проведення реставраційних заходів:
 - 3.1. Очищення основи від забруднень.
 - 3.2. Зміцнення фарбового шару.
 - 3.3. Очищення тильної сторони ікони від забруднень.
 - 3.4. Зняття профілактичних заклеюк.
 - 3.5 Підведення реставраційного ґрунту.
 - 3.6. Виконання тонувань в місцях утрат фарбового шару.
 - 3.7. Нанесення покривного шару лаку.
 - 3.8. Оформлення документації.

Розділ 1 Аналіз та систематизація літературних джерел

У процесі реставрації даної ікони, тонування втрат живопису є основним, критично важливим і надзвичайно відповідальним етапом. Від якості виконання цих реставраційних заходів безпосередньо залежить естетична цілісність та гармонійний вигляд ікони. Головне завдання тонування полягає не просто у поверненні твору презентабельного зовнішнього вигляду, а й у максимальному збереженні авторської композиції з усіма її живописними особливостями. Це вимагає від реставратора глибокого розуміння та врахування специфіки художньої школи, історичного періоду створення ікони, а також індивідуальної техніки виконання, щоб кожен дотик доповнював оригінал, не спотворюючи його.

Головна складність процесу тонування полягає у значних змінах, яких зазнав живописний шар ікони за багато років. Ці вікові особливості необхідно враховувати, аби гармонійно інтегрувати відновлені ділянки. Водночас, ключове завдання реставратора – це не просто реконструкція, а саме відновлення цілісності старовинної ікони таким чином, щоб візуально не було помітно жодних реставраційних втручань у композицію. Досягнення такої непомітності

вимагає не лише високої майстерності, а й ґрунтовної теоретичної підготовки, зокрема, ретельного вивчення допоміжної літератури з історії іконопису, технологій та реставраційних практик.

Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. Москва: Паломник, 2001. 223 с. Ця книга досліджує іконографію Ісуса Христа, розкриваючи розмаїття Його образів та їхнє символічне значення у православ'ї.

Стаття Козака Н. С. Жест “благого мовчання” в українській іконографії Христа. Образ Христа в Українській культурі. Київ: Видавничий дім “КМ Академія”, 2003. С. 151-161. присвячена жесту "благого мовчання" в українських іконах Христа, розкриваючи його символіку та характерні риси зображення.

Проблеми збереження, консервації і реставрації музейних пам'яток історії та культури: Спецвипуск. Проблеми біопшкодження пам'яток історії та культури /Кол. авторів, кер. Т.О. Кондратюк. Київ: ІПК ПК, 1998. 172 с. Ця книга є спеціальним випуском, присвяченим проблемам збереження, консервації та реставрації музейних пам'яток історії та культури, зокрема біопшкодженням цих пам'яток.

1.2 Причини, що обумовлюють необхідність реконструкції

Тонування втрат та реконструкція живопису — це критично важливий етап, що безпосередньо впливає на цілісне сприйняття твору та його естетичні якості, хоча й не подовжує термін його фізичного існування. Без цього втручання ікона втрачає свою колористичну єдність, порушується її естетичне сприйняття, а головне — зникає первісний характер та духовний посил, закладений художником. Таким чином, втручання реставратора в цьому випадку є абсолютно необхідним.

Висновки до розділу 1

Реставрація ікони — це не просто відновлення фізичного об'єкта, це акт збереження культурного коду, відродження духовної спадщини. Вона нагадує нам про важливість дбайливого ставлення до минулого, про цінність кожного предмета, що несе в собі відгомін минулих епох. У кожній відновленій іконі закладена історія, віра та краса, які продовжують жити, просвіщаючи та надихаючи нові покоління. Отже, було знайдено та проаналізовано літературні джерела, які стануть у пригоді для розуміння іконографії Ісуса Христа, специфіки Його зображення та відповідних методів реставрації таких ікон. Крім того, аналіз процесу тонування ікон підтвердив його життєву необхідність для відновлення цілісності твору.

Розділ 2 Дослідження ікони «Спас Вседержитель»: історичні, іконографічні та техніко-технологічні, фізико-хімічні

2.1 Історична довідка. Опис сюжету твору

Ікона «Спас Вседержитель» надійшла на реставрацію кафедри РЕТМ Харківської державної академії дизайну і мистецтв із приватної колекції. Автор невідомий. Ікона кінця 19 - початку 20 століття.

У центрі ікони зображено Христа, зображення Христа поясне. Його права рука в двоперстному жесті, що благословляє. Зображення благословляючої руки спасителя у цій іконі збереглося. Ліва рука тримає державу (сферу). Цей символ традиційно представляє Землю і володарювання Христа над світом. Христос одягнений у хітон (нижній одяг) і гіматій (верхній одяг, плащ). Кольори одягу також мають символічне значення. Хітон пурпурний, символізуючи царську гідність, а гіматій — синій, символізуючи небесну природу. Німб не просто круглий, а зображений променями, ореолами світла, що підкреслюють божественне сяйво. Над головою Христа, по обидва боки, видно зображення

ангелів або херувимів, що ширяють на хмарах. Це додаткові деталі, які можуть символізувати небесну свиту або свідчити про Божественну присутність.

Фон ікони темний, він значно потемнілий та має суттєві втрати барвистого шару, що надає зображенню старовинного, поношеного вигляду і свідчить про його вік.

Загальний стан ікони вказує на її поважний вік та необхідність реставраційних робіт.

Іконографія Спаса Вседержителя (Пантократора) є одним з найфундаментальніших і найглибших образів в усій християнській традиції, особливо в православ'ї. Це не просто художнє зображення, а візуальне втілення ключових богословських істин про Ісуса Христа – Його Божественну природу, всемогутність, справедливість і милосердя.

Проте свого канонічного розквіту іконографія Пантократора досягла у Візантійській імперії, особливо після періоду іконоборства (VIII-IX століття). Перемога іконошанування затвердила догмат про можливість зображення Бога-Слова, який прийняв людську плоть, і образ Вседержителя став потужним символом цієї істини. Розміщення Пантократора у куполі православних храмів, що стало характерною рисою візантійської архітектури, було не випадковим. Звідти Христос, як Глава Церкви і Господь світу, немов споглядав на віруючих, підкреслюючи Свою всеприсутність та владу над небесним і земним. Цей образ поєднував у собі суворість Судії, що прийде судити світ, з милосердям Спасителя, який простягає Свою благословляючу десницю. Особлива увага приділялася погляду Христа, який часто міг передавати подвійність – одночасно строгість і співчуття.

З Візантії іконографія Спаса Вседержителя поширилася всім православним світом, включаючи Київську Русь, Балкани, Кавказ. Кожна місцева школа іконопису вносила свої стилістичні особливості, але незмінно зберігала ключові елементи: Христа з піднятою для благословення правою рукою та Євангелієм (або державою) у лівій, а також Його характерний хрещатий німб, що однозначно ідентифікував Божественну природу. Цей образ ставав центральним елементом

іконостасів, наділявся чудодійними властивостями та супроводжував віруючих протягом усього їхнього життя.

2.2 Канонічний образ Христа

Історія формування канонічного образу бере свій початок з перших століть християнства. Ранні християни, що жили в умовах гонінь, часто використовували символи (риба, якір, Добрий Пастир) замість прямих антропоморфних зображень. З легалізацією християнства у IV столітті та подальшим його утвердженням, з'являється потреба у більш конкретних, розпізнаваних зображеннях Спасителя. Протягом цього періоду формувалися різні типи, але особливу роль у закріпленні канону відіграла візантійська традиція. Після іконоборчих суперечок (VIII-IX століття), що остаточно затвердили догмат іконошанування, образ Христа отримав своє чітке богословське та художнє обґрунтування. Ікона стала розумітися не як ідол, а як вікно у Горній світ, що через матеріальне відкриває божественне.

Ключові риси канонічного образу Христа є стабільними та впізнаваними. Це, як правило, образ чоловіка середнього віку з довгим волоссям, що спадає на плечі, бородою і вусами. Очі Христа часто зображуються великими, глибокими, сповненими одночасно суворості Судії та безмежного милосердя Спасителя. Його погляд прямий і пронизливий, що підкреслює Його Божественне знання та всепроникність. Одяг Христа також канонічний: червоний хітон (нижній одяг), що символізує Його людську природу, пролиту кров і царську гідність, та синій гіматій (верхній плащ), що вказує на Його небесне, Божественне походження. Права рука Христа майже завжди піднесена у благословляючому жесті, а в лівій Він часто тримає Євангеліє – символ Його вчення, або державу, що уособлює Його владу над світом. Над головою Спасителя обов'язково зображується хрещатий німб – унікальний атрибут, що однозначно вказує на Його Божественну природу та хресну жертву, часто з вписаними грецькими літерами О Ω Ν ("Сущий").

Богословське значення канонічного образу Христа полягає у його здатності передати складну істину про Боголюдську природу Спасителя: Він є

досконалим Богом і досконалою Людиною. Через ці візуальні коди віряни можуть глибше осягнути Його роль як Творця, Відкупителя, Учителя та Судді. Канонічний образ не є просто портретом, він є іконою-символом, що веде до першообразу. Його стабільність протягом століть дозволила зберегти неперервний зв'язок з ранньохристиянською традицією та забезпечити єдність візуального сприйняття Христа у церковній спільноті.

2.3. Візуальні дослідження

1. Основа твору

Основа твору «Спас Вседержитель» (25 x 18 x 2 см) складається з однієї цільної дошки. Дві шпонки утрачені.

Загально пилове забруднення, ураження грибком.

Стан основи не задовільний. Багаточисленні сліди затертостей , механічні ушкодження дошки

3.Грунт

Грунт – левкас, імовірно крейдяний, жовтувато-охристого кольору, щільний, рівномірний, приблизна товщина - 0,2 см.

На іконі присутні 2 види ґрунту: авторський та від попередніх реставраційних втручань. Загальна кількість неавторського ґрунту займає приблизно 14% від всієї поверхні ікони.

4.Фарбовий шар

Авторський живопис, виконаний олійними фарбами, демонструє багатошарову структуру, де техніки лесування (лісирування) поєднуються з пастозним нанесенням. Загалом, фарбовий шар є тонким.

Аналіз стану ікони виявив незадовільну адгезію між фарбовим шаром і ґрунтом, а також між ґрунтом і дерев'яною основою. Поверхня твору вкрита значним шаром поверхневих пилових забруднень. Зафіксовано численні втрати живописного шару, що корелюють з ділянками деструкції ґрунту, доповнені

дрібними локальними втратами, механічними пошкодженнями (подряпинами) та ділянками потертостей.

5. Покривний захисний шар.

Ікона має існуюче лакове покриття, що сформувало тонкий шар на її поверхні. Виявлено значне загальне пилове забруднення. Крім того, наявні численні механічні ушкодження, такі як глибокі подряпини, потертості різної інтенсивності та локальні сколи фарбового шару. Характерною особливістю є кракелюр (сітка тріщин) фарбового шару, що має дрібно- та середньосітчастий малюнок з переважаючим діагональним напрямком тріщин. Така орієнтація кракелюра, вірогідно, пов'язана з напрямком механічних пошкоджень (подряпин) на поверхні дерев'яної основи.

2.4. Фотографічні дослідження

Процес реставрації твору супроводжувався ретельною фотографічною фіксацією як візуальних спостережень, так і даних, отриманих за допомогою приладових досліджень. Документування здійснювалося фотоапаратом Olympus SP-500 (10x оптичний зум, 6.0 мегапікселів). Безперервна фотофіксація стану об'єкта на кожному етапі роботи дозволяє верифікувати точність та послідовність застосованих реставраційних технологій, що наочно продемонстровано у візуальних матеріалах дослідження.

2.5. Дослідження в рентгенографічних променях

В рамках попереднього дослідження перед реставрацією твору, виконаного олійними фарбами, рентгенографічне дослідження є обов'язковою процедурою. Рентгенограма, отримана в результаті цього аналізу, забезпечує візуально наочні та об'єктивні відомості про структуру та рівень збереженості художнього твору.

Дерев'яна основа

Аналіз рентгенограми дозволив беззаперечно встановити, що основа даної ікони є монолітною, сформованою з єдиної дерев'яної дошки. Крім того, на зображенні чітко візуалізуються металеві елементи – цвяхи, що розташовані по периметру ікони.

Паволока

Паволока, як правило, розташовується безпосередньо на поверхні основи і, відповідно, візуалізується на рентгенограмі як цілісний шар або його фрагменти. На представленому знімку ідентифікується невелика ділянка паволоки у верхній лівій частині ікони.

Ґрунт

Рентгенограма підтверджує рівномірне нанесення ґрунту на поверхню художнього твору. На знімку чітко візуалізуються межі втрат як ґрунтового, так і фарбового шарів.

Фарбовий шар

На знімку реставраційні втручання видно з лівого верхнього боку.

Кракелюр

На рентгенограмі кракелюр видно темної сіткою.

Покривний шар

Лак на рентгенограмі не помітен.

2.6. Дослідження в ультрафіолетовій області спектра

Уся поверхня твору демонструє люмінесценцію різної інтенсивності. Чітко візуалізується лакове покриття, що характеризується сизим світінням. Виявлено нерівномірність товщини цього покривного шару: ділянки потоншення виявляються менш інтенсивним світінням, тоді як більш щільні зони проявляють виразніше саяво. У місцях втрат лакового шару та ранішніх записів оголюються ділянки ґрунту, які світяться світло-сизим кольором. Відсутність реставраційних втручань безпосередньо в авторський живопис підтверджується УФ-аналізом.

2.7. Мікроскопічні дослідження

Детальне дослідження ікони здійснювалося із застосуванням різних кутів освітлення та збільшення зображення у діапазоні від 1х до 100х крат. Цей процес дозволив виявити характер руйнувань ґрунтового та фарбового шарів, уточнити відтінок ґрунту, особливості нанесення та товщину фарбового шару, а також підтвердити наявність лакової плівки.

2.8. Мікροхімічні дослідження з відбором проб

Аналіз червоного пігменту

В ході хімічного дослідження лакового шару ікони було визначено його олійну природу. Це підтверджується спостереженням його гідролізу в лужному середовищі, що супроводжувався утворенням характерних білих пластівців – солей вищих жирних кислот, типових для рослинних олій. Подальше додавання розчину хлориду кальцію до гідролізату спричинило випадіння білого осаду, що є індикатором присутності кальцієвих солей жирних кислот.

Хімічний аналіз ґрунту виявив його крейдяний склад, що було верифіковано реакцією з хлоридною кислотою. Встановлено, що значна кількість рослинної олії використовувалася як зв'язуюча речовина у складі ґрунту, що, вірогідно, надало йому характерного охристого забарвлення.

Висновки візуальних та неруйнуючих методів дослідження

На момент надходження до кафедри, ікона знаходилася у критичному стані руйнування, що об'єктивно обумовлювало першочергову необхідність її консервації з подальшим проведенням повноцінних реставраційних робіт. Виконані дослідження підтвердили факт попередніх реставраційних втручань, проте не виявили присутності будь-яких неавторських лакових плівок.

Рентгенографічний аналіз ікони "Спас Вседержитель" дозволив встановити структурні особливості її основи, а саме: використання цілісної дерев'яної дошки. Додатково було зафіксовано наявність паволоки та характерний середньо-сітчастий кракелюр, що охоплює як ґрунтовий, так і безпосередньо фарбовий шари.

Розділ 3 Практична реставрація

3.1 Стан твору при знаходженні на реставрацію

Ось перефразований опис стану ікони, оформлений у більш науковому та формальному стилі:

Опис стану ікони "Спас Вседержитель"

Тильна сторона ікони (зворот):

На зворотному боці основи зафіксовано нерозбірливий подряпаний напис, що потребує подальшої розшифровки. Поверхня характеризується загальним пиловим забрудненням та вираженими слідами біоураження грибком. Загальний стан дерев'яної основи оцінюється як незадовільний, що підтверджується численними слідами потертостей та значними механічними пошкодженнями дошки.

Лицьова сторона ікони:

Левкас (ґрунт), імовірно крейдяний, має значну кількість тріщин та демонструє локальні ділянки відшарувань, що виявляється порожнім звуком при простукуванні. Фарбовий шар є досить тонким. Виявлено незадовільну адгезію (зв'язок) фарбового шару до ґрунту, а також ґрунту до основи.

Поверхня ікони покрита тонким шаром лаку і має загальне пилове забруднення. Зафіксовані численні втрати живопису, які часто збігаються з ділянками втрат ґрунту. Окрім того, присутні дрібніші локальні втрати, множинні подряпини та потертості на фарбовому шарі. Характерною особливістю є кракелюр (сітка тріщин) фарбового шару, що має дрібно- та середньосітчастий малюнок з переважно діагональним напрямком тріщин. Це, ймовірно, пов'язано з напрямком механічних пошкоджень (подряпин) на поверхні самої дерев'яної дошки.

3.2 Проведення реставраційних заходів

Матеріали та інструменти: скальпель, ватний тампон, вода.

Хід роботи:

Виконання профілактичних заклеювань

Матеріали та інструменти: глютиновий клей 7%, праска, цигарковий папір, фторопластова плівка, фторопластовий шпатель, електрична плитка.

Хід роботи:

Укріплення фарбового шару та ґрунту здійснювалося методом профілактичного заклеювання із застосуванням 7% розчину глютинового клею. Для цього цигарковий папір нарізався на невеликі фрагменти, розмір яких обирався відповідно до ділянки, що підлягала укріпленню.

Клейовий розчин готувався на водяній бані при нагріванні до 60-70°C протягом 15 хвилин, а його робоча температура підтримувалася в межах 50-60°C. При такій температурі розчин зберігає достатню рухливість для легкого проникнення у мікротріщини фарбового шару та ґрунту.

Нанесення клею на відповідну ділянку картини виконувалося пензлем, після чого на проклеєну поверхню акуратно накладався підготовлений аркуш цигаркового паперу проклеєною стороною донизу. Папір ретельно розгладжувався пальцями для уникнення складок і повітряних бульбашок, а надлишки клею видалялися фільтрувальним папером.

Протягом 20 хвилин профілактична заклеювання розпарювалась під фторопластовою плівкою за допомогою реставраційної праски, нагрітої до температури не вище 50°C. Після розпарювання фарбовий шар механічно укладався за допомогою фторопластового шпателя. По завершенні укладання профілактичну заклеювання повністю висушували.

Процеси заклеювання та просушування проводилися у закритому приміщенні без протягів. Це дозволяло уникнути прискореного висихання, що могло б призвести до різкого осідання ґрунту та фарбового шару і, як наслідок, до їхньої деформації.

Очищення поверхні зворотного боку від забруднень

Матеріали та інструменти: мило, дистильована вода, ватний тампон.

Хід роботи:

Поверхня ікони була очищена від поверхневих пилових забруднень за допомогою водного розчину м'якого мийного засобу (або "спеціально підготовленої мильної піни").

Підведення ґрунту

Матеріали та інструменти: глютиновий клей, крейда, льняна олія, дистильована вода, склянка, пензель, лезо, пробкове дерево, наждачний папір.

Хід роботи:

Відновлення ґрунту розпочиналося з нанесення на лицьову поверхню 7% розчину глютинового клею. Цей етап забезпечував створення проміжного адгезійного шару, що посилював зчеплення реставраційного ґрунту з основою та сприяє консолідації всіх елементів ікони.

Після повного висихання цього шару, місця втрат заповнювалися реставраційним ґрунтом, що складався із суміші крейди та 5% пластифікованого глютинового клею. Нанесення ґрунту здійснювалося локально, за допомогою леза та пензля.

Після повного висихання, нанесений реставраційний ґрунт шліфувався до рівня навколишньої фактури. Ця обробка виконувалась вологим способом: поверхня реставраційного ґрунту легко протиралася круговими рухами пробкою, попередньо зволоженою дистильованою водою за допомогою віджатого ватного тампона. Пробка періодично очищалася від залишків ґрунту, а ватний тампон змінювався, що забезпечувало рівномірність обробки підведеного реставраційного ґрунту.

Виконання тонувань

Для виконання робіт було використано наступні матеріали та інструменти: олійна фарба, палітра, круглі пензлі, рушник, бичача жовч.

Хід роботи:

Процес тонування та відновлення живопису ікони

Відновлювальні роботи розпочалися з реконструкції фонові частини ікони. Заздалегідь підібраним тоном, шляхом нанесення штрихових мазків напівсухим пензлем, здійснювалося заповнення втрачених ділянок фону, з особливою обережністю, щоб уникнути потрапляння на збережений авторський живопис.

Після завершення роботи над фоном було прийнято рішення приступити до відновлення напису. Цьому передувало ретельне вивчення манери написання літер, специфіки церковнослов'янського шрифту та його характерних особливостей. Після відтворення авторського напису на окремому аркуші паперу, здійснювалося його перенесення на ікону. Для цього етапу використовувалася тонка кругла кисть із загостреним кінцем.

Наступним етапом після роботи над фоном стала проробка одягу Христа – хітона та гіматія.

Для відновлення хітона було підготовлено суміш кіноварі з червоною охрою. Цим кольором, шляхом послідовного штрихування в кілька шарів, покривалися зони втрат. Після заповнення загального кольору хітона розпочалася проробка складок. Для цього використовувалася суміш сієни натуральної з невеликим додаванням виноградної чорної. Складки промальовувалися, спираючись на збережений авторський малюнок, а також, за необхідності, відновлювалися втрачені фрагменти шляхом аналізу аналогічних ікон даного стилю. Цей процес в іконописі традиційно називається «розписи». По завершенні роботи над хітоном було розпочато відновлення гіматія. Для досягнення точного авторського кольору була підготовлена складна суміш кобальту синього з невеликим додаванням натуральної сієни та виноградної чорної. Отримавши необхідний відтінок, виконувалося «розкриття» кольору гіматія також штриховими рухами напівсухої кисті.

Після повного відновлення одягу, робота зосередилася на лику (обличчі) та руках. Після завершення промальовування контурів лику ікона «розкривалася». Цей термін означає закладку основних тонів зображення. Завданням цього етапу є збереження оригінального колориту ікони. Роботи розпочиналися з менш складних ділянок, поступово переходячи до більш деталізованих. Спочатку

наносилися основні тони, що слугують основою для подальшого висвітлення та притінення, безпосередньо на левкас.

Лик та благословляюча рука покривалися санкіром – сумішшю вохри світлої, глауконіту теплого, кіноварі та виноградної чорної.

Після «розкриття» ікони, коли прорисований контур ледь просвічувався крізь основний тон, приступали до «розпису» лику – проробки контурів та дрібних деталей. На санкирі зеленуватого відтінку лінії розпису виконувалися паленою сієною з умброю або паленою умброю. Лінії волосся спочатку наносилися тонко і ледь помітно, потім поступово потовщувалися, з максимальним натиском у середині лінії, яка потім знову знімалася до початкової тонкості. Якість лінії визначалася її витонченістю та ритмічною плавністю.

Основний колір тілесних частин в іконі – санкір – закладався після загального «розкриття» всього зображення. Висвітлення санкіра називаються «плавом» або «охрінням». Перед їхнім нанесенням визначалися найбільш випуклі ділянки на руці та лику. На третьому етапі роботи до охріння додавалася невелика кількість бичачої жовчі (що робило склад рідкішим) та білил, після чого суміш ретельно перемішувалася. Охріння наносилося на ті ж ділянки, де була покладена перша «плав», але з меншою площею покриття. Аналогічно до попередніх етапів, нанесена фарба обережно розтушовувалася до найсвітліших зон. Кожен шар «плаву» ретельно просушувався.

Нанесення покривного шару лаку

Необхідні матеріали та засоби: : шеллак, ватно-марлевий тампон.

Методика нанесення:

Захисний покривний шар, що складається з шелаку, був нанесений на поверхню живопису. Для рівномірного розподілу матеріалу використовувався ватно-марлевий тампон.

Висновки до розділу 3

1. Ікона «Спас Вседержитель», датована кінцем XIX століття, виконана олійними фарбами на дерев'яній основі. Автор твору невідомий.

2. На момент надходження на реставрацію, ікона демонструвала незадовільний стан, обумовлений множинними механічними дефектами основи, що варіювалися за своїм характером. Зафіксовано значні втрати ґрунтового та фарбового шарів, що сукупно складали приблизно 20% від площі живопису. Поверхня твору також мала виражене пилове забруднення.

3. За результатами техніко-технологічного обстеження було сформовано комплексний план реставраційних заходів. Ця програма охоплювала консолідацію основи, реінтеграцію ґрунтового шару, здійснення художньої реконструкції та фінальні тонування.

4. Методика, розроблена в рамках даного дослідження, пройшла апробацію під час реставрації ікони «Спас Вседержитель». В результаті послідовного виконання реставраційних етапів, що включали очищення поверхневих забруднень, підведення нового ґрунту, реконструкцію та тонування, ікона була приведена до експозиційного стану, що дозволяє її повноцінне представлення.

Загальні висновки

Проведений літературний аналіз дозволив ідентифікувати необхідні іконографічні аналоги, що були використані для достовірної реконструкції зображення на іконі «Спас Вседержитель».

- Факторами, що зумовили необхідність комплексних реставраційно-реконструкційних робіт над іконою «Спас Вседержитель», стали значні руйнування ґрунтового та фарбового шарів, а також загальне пилове забруднення, тріщини, затертість ділянок, численні втрати матеріалу та деградація первинних оптичних властивостей лакової плівки.
- В процесі аналізу пошкоджень було встановлено співвідношення площі втрат до загальної площі ікони, що дало змогу підібрати оптимальний метод реставрації та реконструкції з урахуванням техніко-технологічних особливостей твору. Було проведено комплексне техніко-технологічне дослідження ікони «Спас Вседержитель», яке встановило, що твір виконаний олійними фарбами на дерев'яній основі невідомим майстром. На момент надходження на реставрацію ікона мала значні втрати

фарбового шару та ґрунту, а також загальні пилові забруднення. Дослідження в ультрафіолетовому випромінюванні виявило найвищий ступінь люмінесценції в місцях попередніх реставраційних втручань. Ділянки лакового покриття демонстрували сизе світіння, потоншення лаку – більш інтенсивне саяво, а повні втрати лаку – світло-синій відтінок.

- В результаті мікроскопічних досліджень було ідентифіковано характер кракелюру фарбового шару: він представлений дрібно- та середньосітчастими тріщинами.
- Проведені реставраційні заходи включали: очищення основи від пилового забруднення, укріплення фарбового шару та ґрунту, видалення забруднень з поверхні фарбового шару, а також усунення неавторського ґрунту. Стилiстичний аналіз дозволив визначити сюжет твору та відновити втрачені написи з іменами святих. Завдяки виконанню графічної реконструкції був відновлений образ Спаса Вседержителя, характерний для іконографії початку ХІХ століття. Послідовні заходи з тонування сприяли відновленню авторського задуму. Завдяки проведенню комплексних заходів консервації та реконструкції вдалося повернути твору його естетичне сприйняття, відновити первісний характер та посил, закладений під час написання ікони. Після реконструкції втрачених деталей твір сприймається як єдина колористична цілісність.

Список використаних джерел

1. Припачкин І.А. Іконографія Господа Ісуса Христа. Паломник, 2001. 223 с.
2. Стаття Козака Н. С. Жест “благого мовчання” в українській іконографії Христа.
3. Проблеми збереження, консервації і реставрації музейних пам'яток історії та культури: Спецвипуск. Проблеми біопошкодження пам'яток історії та культури /Кол. авторів, кер. Т.О. Кондратюк. Київ: ПІК ПК, 1998. 172 с.
4. Радченко Я. О. Запрестольні хрести Свято-Архангело-Михайлівського храму села Рокитного. стор. 199. Молода мистецька наука України. 13 наукова конференція молодих науковців, докторантів, аспірантів, магістрантів, студентів. Харків 2010.
5. Реставрация икон. Методические рекомендации. Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. Академика И.Э. Грабаря. М.:1993.с.227.
6. Алёшин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. – Л.: Художник РСФСР, 1989. – 160 с., ил.
7. Кудрявцев Е.В. Техніка реставрації картин. / Е.В. Кудрявцев – М.: В. Шевчук, 2002. – 248 с.
8. Фартусов В. Д. Керівництво до написання ікон святих угодників Божих у порядку днів року. Досвід посібника для іконописців. Руській Хронограф, 2002. 451с.
9. Філатов В. В. Камчатнова Ю. Б. Найменування та написи на іконних зображеннях: Довідник для іконописців. Православна педагогіка, 2004. 352 с.
10. Реставрація творів станкового живопису /Г.С.Клокова, О.В.Дьоміна, А.В.Инденбом та ін. :ПСТГУ, 2012. 240 с.

Додаток 1. Паспорт

Паспорт реставрації пам’ятки історії та культури

Рік надходженн я 2024	Вид пам – ки 1	№ по книзі надходження №
		Інвентарний № пам’ятки

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

ПАСПОРТ РЕСТАВРАЦІЇ ПАМ’ЯТНИКА ІСТОРІЇ І КУЛЬТУРИ
(рухомого)

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

найменування установи, яка виконує реставрацію

Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва

найменування відділу

I. ТИПОЛОГІЧНА НАЛЕЖНІСТЬ ПАМ’ЯТНИКА

Вид пам’ятки Визначення характеру пам’ятника	Пам’ятки образотвор чого мистецтва	Пам’ятки ужиткового і декор. мистецтва	Археологі чні пам’ятки	Документаль ні пам’ятки	Інші пам’ятки історії і культури
	(1)	2	3	4	5
обвести колом цифрові зображення виду					

II. МІСЦЕ постійного зберігання, власник пам’ятки

III. КАТАЛОЖНІ ДАННІ про пам’ятник	примітки, уточнення
---------------------------------------	---------------------

найменування	Спас Вседержитель	
Автор	Невідомий	
час створення	Кінець 19 ст.	
матеріал, основа	Дошка	
техніка виконання	Олія	
Розміри	25 x 18 x 2 см	

IV. ОБУМОВЛЕННЯ ДЛЯ РЕСТАВРАЦІЇ причина й ціль проведення робіт:

Втрати ґрунту, фарбового та покривного шарів.

Найменування документа «Спас Вседержитель», дата «1» вересня 2024 р.

Пам'ятку передано в реставрацію «1» вересня 2024 р.

V. СТАН ПАМ'ЯТНИКА при надходженні в реставрацію

а) по візуальним дослідженням:

Основа

Основа твору «Спас Вседержитель» (25 x 18 x 2 см) складається з однієї цільної дошки. Дві шпонки утрачені.

Загально пилове забруднення, ураження грибком.

Стан основи не задовільний. Багаточисленні сліди затертостей , механічні ушкодження дошки

На тильній стороні ікони знаходиться продряпаний, нерозбірливий надпис. Загально пилове забруднення, ураження грибком.

Ґрунт

Ґрунт — левкас, імовірно крейдяний, жовтувато-охристого кольору, щільний, рівномірний, приблизна товщина - 0,2 см.

Фарбовий шар

Авторський живопис написаний олійними фарбами, складає багат шарову структуру, шари живопису нанесені, як лісируванням, так і пастозне. Фарбовий шар тонкий. Зв'язок фарбового шару з ґрунтом , а ґрунту з основою, незадовільні.

Загальне пилове забруднення, присутні втрати живопису на місцях втрат ґрунту, а також дрібні втрати, подряпини, потертості.

Забруднення поверхні

Ікона вкрита з обох боків загальним пиловим забрудненням.

Покривний шар

Ікона покрита тонким шаром лаку. Загальне пилове забруднення, багаточисленні механічні ушкодження (подряпини, потертості, сколи, кракелюр) Кракелюри фарбового шару – дрібно- і середньо-сітчасті, діагональні тріщини.

б) по даним лабораторних досліджень:

№ п/п	Ціль і вид досліджень	Опис і результати досліджень	Виконавець, посада (п..і.б.)
1.	Фотографічні дослідження	Фіксувались фотографічно фотоапаратом Olympus SP-500, 10 optical zoom, 6.0 mega pixel. Фотографічна фіксація зовнішнього вигляду твору проводилась на всіх етапах роботи, що дозволяє прослідкувати вірність виконання реставраційних процесів. 1) Фотофіксація загального вигляду ікони та її фрагментів з лицьового і тильного боків в прямому і бічному освітленні виявила рельєф деформованого твору, характер руйнувань основи, ґрунту і фарбового шару.	

в) загальне заключення про стан пам'ятника

Комплексне дослідження ікони «Спас Вседержитель» невідомого автора виявило, що головною проблемою реставрації даного твору є забруднення лицевої та тильної сторін, втрати ґрунту, втрати фарбованого шару.

VI. ПРОГРАМА ПРОВЕДЕННЯ РОБІТ І ЇХ ОБҐРУНТУВАННЯ

Склад і послідовність реставраційних заходів:

1. Очищення основи від зруйнованого реставраційного ґрунту.
2. Зміцнення фарбового шару.
3. Очищення тильної сторони ікони від забруднень.
4. Зняття профілактичних заклеюк.
5. Підведення реставраційного ґрунту.
6. Нанесення ізоляційного шару лаку.
7. Виконання тонувань в місцях утрат фарбового шару.
8. Нанесення покривного шару лаку.
9. Оформлення реставраційної документації.

VII. ПРОВЕДЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ

№ п.п.	Опис операцій з указанням метода, технології, рецептури, матеріалів і інструментів виконання, супроводжуючих ілюстративних матеріалів	Рецепт	Підписи керівника і виконавця робіт
1	2	3	4
1	Візуальні дослідження		
2	Фотофіксація		
3	Зміцнення фарбового шару	З використанням 7% глютинового клею, цигаркового паперу, праски.	

4	Очищення тильної сторони	За допомогою розчину мильної води, піною дитячого мила, ватного тампону.	
5	Зняття профілактичних заклеюк	За допомогою ватного тампону та теплої води.	
6	Підведення ґрунту	Пластифікований 5% глютиновий клей та крейда у співвідношенні 2:1.	
7	Нанесення ізоляційного шару лаку.	За допомогою колонкового пензля та емульсії.	
8	Поповнення втрат фарбового шару	Темперні та акварельні фарби, колонкові пензлі	
9	Нанесення захисного шару лаку	Шеллак, ватно-марлевий тампон.	

VIII. РЕЗУЛЬТАТИ ПРОВЕДЕНИХ ЗАХОДІВ

(опис змін технічного стану, зовнішніх змін пам'ятника після реставрації, уточнення атрибуції і т. п.)

В процесі проведення реставраційних заходів вдалося зупинити подальше руйнування ґрунту і осипання фарбового шару. Твір повністю консервовано, тим самим зупинено процес руйнування твору. Видалено бруд, поповнено втрати левкасу і фарбового шару, виконано тонування у манері автора.

В результаті проведення реставраційних заходів стосовно реставрації ікони «Спас Вседержитель» роботу приведено до експозиційного виду.

IX. РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО УМОВ ЗБЕРІГАННЯ ПАМ'ЯТНИКА

Оптимальні параметри температурно-вологісного режиму, що забезпечують надійне збереження живописних творів, були визначені на основі аналізу процесів висихання гігроскопічних матеріалів та умов розвитку мікроорганізмів і біоруйнівників. Відреставровані твори мистецтва рекомендовано експонувати при температурі в діапазоні +17...+21+°С. Оптимальне значення відносної вологості повітря доцільно обмежувати межами 50-65%, а для приміщень, обладнаних системами кондиціонування, більш вузькими значеннями 50-55%. Важливо підтримувати стабільний рівень температури та відносної вологості в усіх приміщеннях з експонатами для уникнення різких змін режиму під час їх переміщення. Добові коливання відносної вологості слід мінімізувати, не допускаючи перевищення 5%. Основним критерієм вибору зазначених параметрів є запобігання замерзанню фарбового шару та мінімізація ймовірності конденсації вологи на ньому. Рухливість повітря у безпосередньому близькості до творів мистецтва не повинна перевищувати 0,1-0,3 м/х.

ВИКОНАВЦІ РОБІТ:**Керівник установи:** Шуліка.В.В

Керівник роботи: Дерев'янка.А.Ю.

Реставратори та інші**виконавці** Плехун В.С.

П.І.Б., кваліфікація, посада, підписи

М.П.

Додаток 2. Список ілюстрацій

1. Загальний вигляд ікони до реставрації, лицьова сторона
2. Тильна сторона до реставрації
3. Дослідження в УФ-променях
4. Видалення поверхневих забруднень на лицьовій стороні
5. Зтоншення лакового шару
6. Поповнення втрат ґрунту
7. Проведення тонування реставраційних вставок
8. Результат проведення заходів з реставрації

Додаток 3. Альбом ілюстрацій

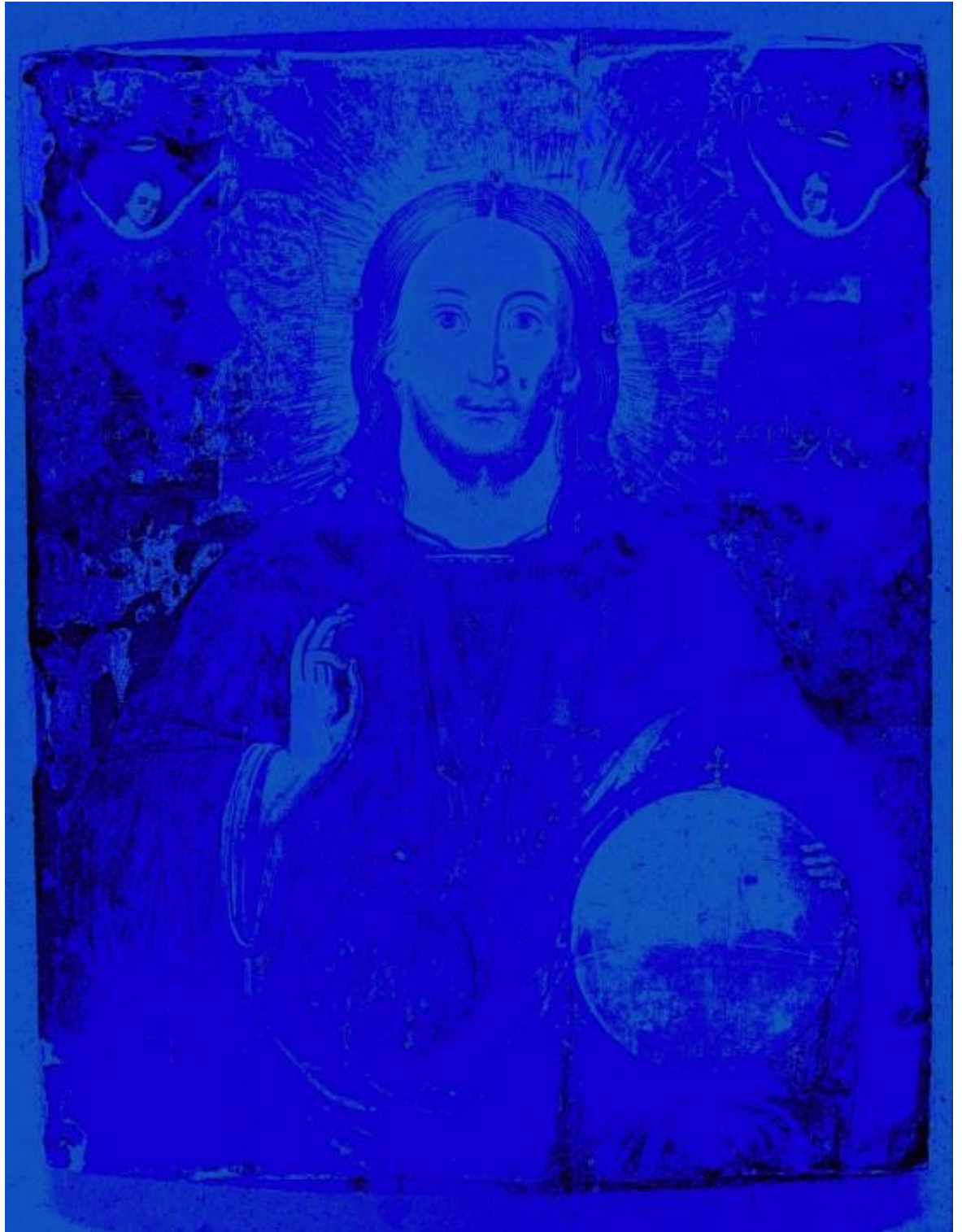
1. Загальний вигляд до реставрації з лицьової сторони



2. Тильна сторона до реставрації

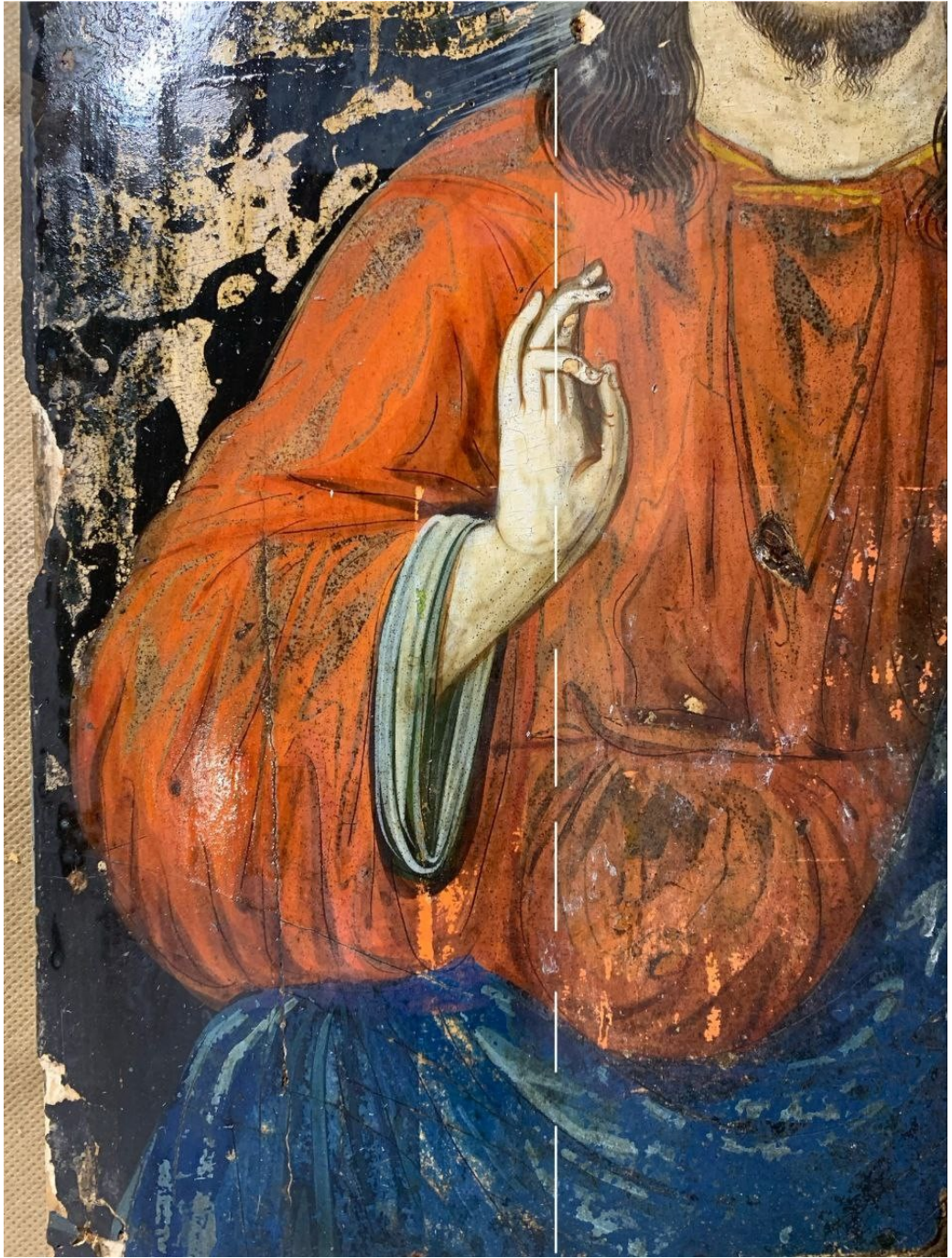


3. Дослідження в УФ-променях

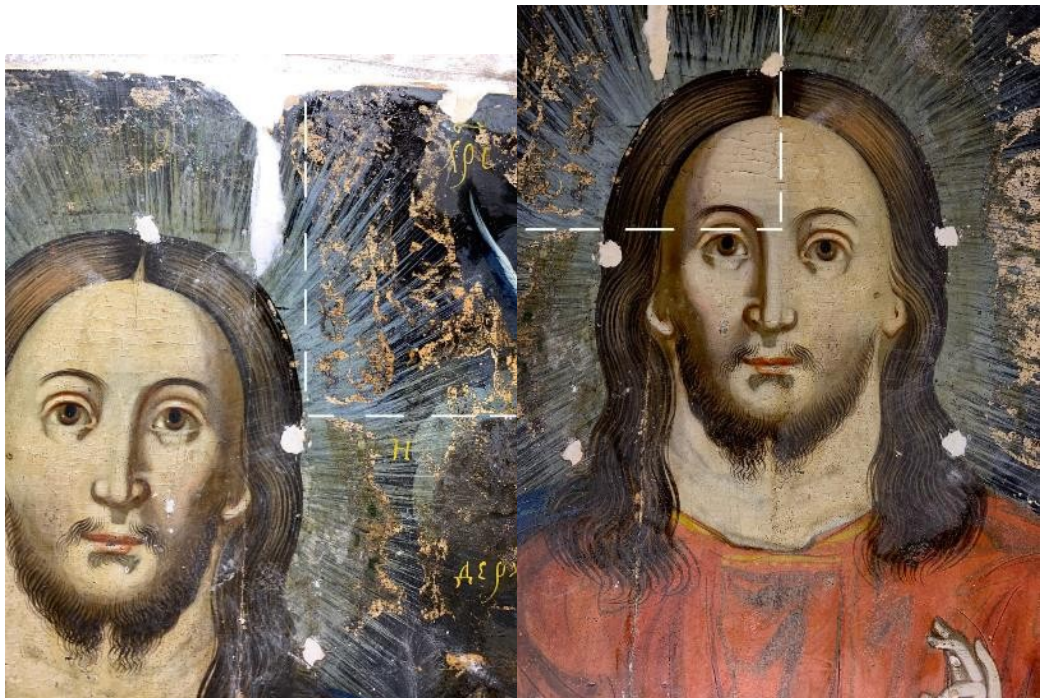


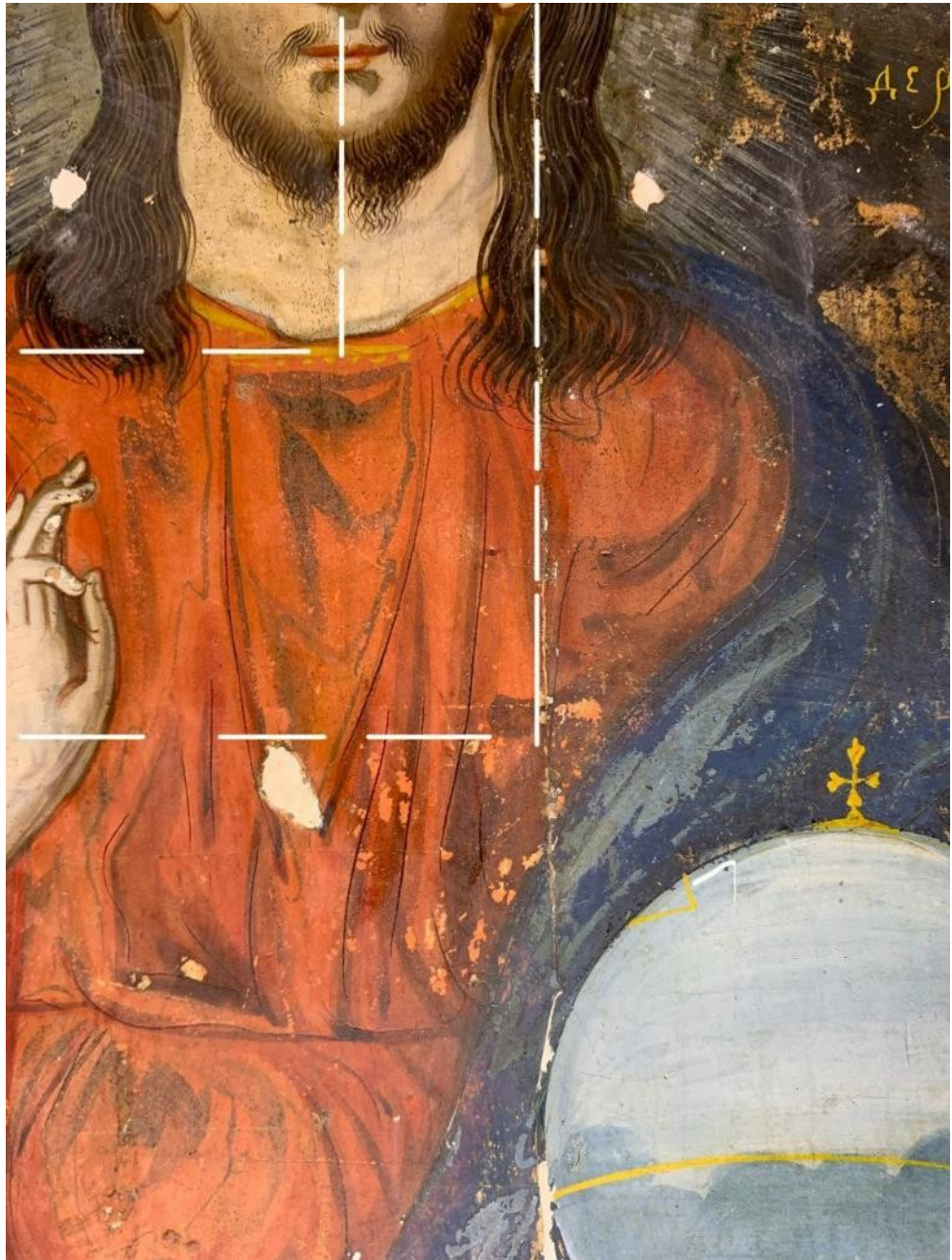
4. Видалення поверхневих забруднень на лицьовій стороні





5. Зтоншення лакового шару





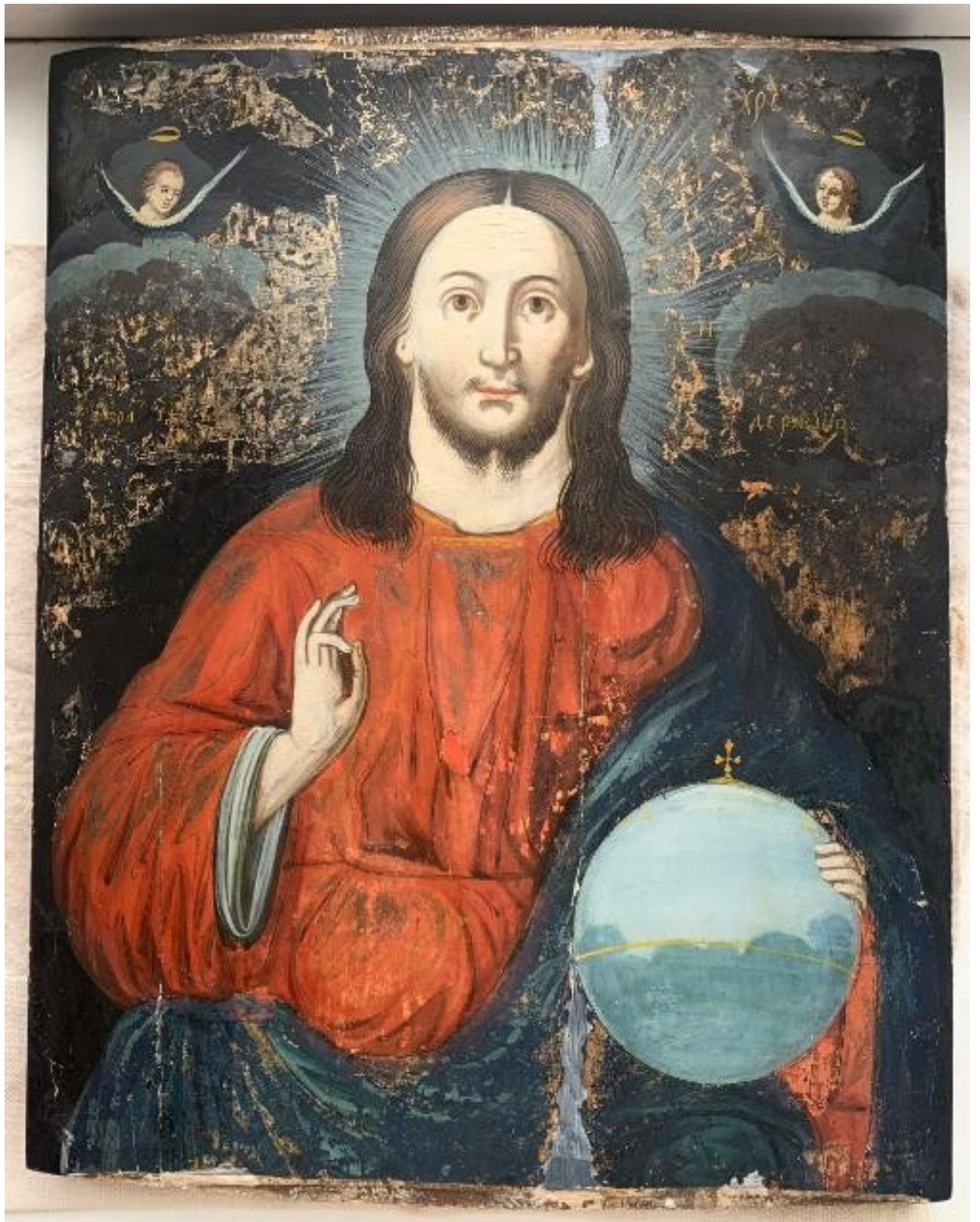


6. Поповнення втрат ґрунту





7. Проведення тонування реставраційних вставок







8. Результат проведення заходів з реставрації



