

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Факультет «Образотворче мистецтво»
Кафедра «Реставрації та експертизи творів мистецтва»

Пояснювальна записка
до кваліфікаційної роботи
магістр

(освітньо-кваліфікаційний рівень)

**на тему: «Ікона Божої Матері «Марія здобула благодать у Бога» з
Сумського обласного художнього музею ім. Н.Онацького:
технологія, іконографія, реставрація»**

Виконала магістрантка II рівня вищої освіти
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Панова Дар'я Едуардівна

Науковий керівник: доцент, кандидат мистецтвознавства

Шуліка Вячеслав Вікторович

Консультант: доцент, кандидат хімічних наук

Жернокльов Костянтин Владиславович

Консультант : старший викладач кафедри РСМЖ

Дерев'янка Артем Юрійович

Рецензент: доктор філософії (мистецтвознавство),
доцент кафедри гуманітарних наук, культури та мистецтва

Кременчуцького національного університету

імені Михайла Остроградського

Осадчий Віктор Володимирович

Харків 2024

ЗМІСТ

Вступ.....	7
Розділ 1. Реставрація та іконографія творів іконопису в науковому дискурсі	
1.1. Огляд публікацій з реставрації та іконографії творів іконопису.....	11
1.2. Джерельна база, матеріал та методи досліджень.....	16
Висновки до першого розділу.....	22
Розділ 2. Мистецтвознавчі дослідження	
2.1. Провенанс.....	24
2.2. Опис зображення.....	25
2.3. Стилїстика	25
2.4. Іконографія.....	27
Висновки до другого розділу.....	34
Розділ 3. Дослідження техніко-технологічної складової та матеріального стану ікони.	
3.1. Комплексні техніко-технологічні дослідження.....	35
3.2. Візуальні дослідження. Техніко-технологічний опис ікони і характеристика пошкоджень.....	36
3.3. Дендрологічна експертиза.....	40
3.4. Мікроскопічні дослідження.....	41
3.5. Мікрохімічні дослідження.....	43

3.6. Дослідження в ультрафіолетовому випромінюванні.....	46
3.7. Дослідження у інфрачервоному діапазоні хвиль.....	46
3.8. Рентгенографічні дослідження.....	47
Висновки до 3-го розділу.....	48
Розділ 4. Реставрація ікони “Марія здобула благодать у Бога” з Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького	
4.1 План реставраційних заходів.....	49
4.2 Опис ходу реставраційних заходів.....	49
4.3. Рекомендації щодо подальшого зберігання пам’ятки.....	56
Висновки до 4-го розділу.....	57
ВИСНОВКИ.....	58
Література.....	61.
Додатки:	
Додаток 1. Календарний план.....	67
Додаток 2. Список ілюстрацій.....	68
Додаток 3. Ілюстрації.....	81
Додаток 4. Паспорт реставрації.....	135
Додаток 5. Довідкова таблиця контрактур на іконах.....	142
Додаток 6. Порівняльно-історико-географічний метод дослідження.....	145

Додаток 7. Метод укладання компенсально-армуючих матеріалів.....147

АНОТАЦІЯ

Панова Д.Е.

«Ікона Божої Матері «Марія здобула благодать у Бога» з Сумського обласного художнього музею ім. Н.Онацького: технологія, іконографія, реставрація»

Робота присвячена ідентифікації, дослідженню та реставрації ікони Богородиці невідомого майстра «Марія здобула благодать у Бога» з Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького.

Об'єктом досліджень є: ікона «Богородиця», невідомого майстра, з колекції Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького.

Предметом досліджень є: розробка методики реставрації, атрибуція, визначення техніко-технологічних особливостей, склеювання та реставрація ікони «Богородиця»

Матеріалом досліджень є: ікона «Богородиця» з Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького, невідомого майстра. Наукові публікації та література з історії, краєзнавства, іконографії та реставрації, тематичні сайти та наукові матеріали.

Основними методами досліджень є: емпірико – формалістичний метод, іконографічний метод, ментально-семантичний аналіз та модифікована порівняльно - історико - географічна методика дослідження.

Перший розділ містить: огляд публікацій з реставрації та іконографії творів іконопису, джерельної бази досліджень, опису матеріалів та методів досліджень.

Другий розділ містить: провенанс, опис зображення, стилістичний аналіз ікони та іконографічний аналіз. Другий розділ має теоретичний характер і передбачає аналіз тематичної літератури з наукових джерел, а також вибір найбільш відповідної методики досліджень. Подальші дослідження спиралися на інтуїтивний і науковий дедуктивний метод, що спирається на розуміння євангельського сюжету, атрибуції, іконографії та практичних знань, здобутих у

стінах Академії під час навчання. Висновки в процесі досліджень робилися поетапно, з подальшою корекцією та збереженням проміжних результатів, як такі, що представляють можливий інтерес при подальших дослідженнях подібних типів ікон.

Третій розділ присвячений експертизі та техніко-технологічним дослідженням ікони, формулюванню висновків про технічний стан твору. До техніко-технологічних досліджень увійшли: візуальні дослідження, техніко-технологічний опис ікони і характеристика пошкоджень, дендрологічна експертиза, мікроскопічні дослідження, мікрохімічні дослідження, дослідження в ультрафіолетовому випромінюванні, дослідження в інфрачервоному діапазоні хвиль, рентгенографічні дослідження та висновки.

Четвертий розділ містить реставраційну частину: план реставраційних заходів, опис ходу реставраційних заходів, рекомендації щодо подальшого зберігання пам'ятки. Висновки.

Додатки складаються зі реставраційного паспорту, який детально розкриває всі аспекти технічної реставрації, проведеного комплексу заходів, списку ілюстрацій.

Інформаційна база дипломної роботи – літературні джерела. Всю використану літературу можна умовно розділити на дві групи: теологічна література та релігійні тексти, які використовувалися переважно в першому розділі для іконографічного аналізу, та реставраційна література.

Ключові слова: *іконографія, стилістика, дослідження, технологія, реставрація.*

Вступ

Робота присвячена визначенню техніко-технологічних особливостей, іконографії та розробці методики реставрації ікони Богородиці невідомого майстра «Марія здобула благодать у Бога» із колекції Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького.

Актуальність. Реставраційно-консерваційні заходи щодо пам'яток музейного фонду України стали одним з головних завдань в умовах російсько-Української війни. Починаючи з лютого 2022 р. і в наступні місяці відбулись евакуації музейних зібрань, виїзд з міста реставраторів та музейників. Умови війни та руйнування пам'яток культури, мистецтва, історії значно актуалізували реставраційну діяльність в країні, привернули значну увагу до реставраційної діяльності владних структур та пам'ятко-охоронних організацій України та Європейського союзу. Війна в Україні багато в чому унеможливила натурні дослідження музейних пам'яток, наукове спілкування без застосування інтернету, викрила неготовність музейного фонду до раптового переміщення колекцій, але одночасно поставила конкретні завдання, щодо збереження музейних об'єктів, пошуку відповідних методик та матеріалів для консервації та реставрації.

Робота є актуальною, через те, що реставрація музейного предмету відбувається безпосередньо в умовах війни, коли неможливо забезпечити належні умови зберігання пам'яток, а їх реставрація часто відкладається на невизначений час. Ця робота може вважатися «першою цеглиною» у справі майбутньої відбудови України.

Мета: Визначити техніко-технологічні та іконографічні особливості твору, атрибутувати його, підібрати та впровадити методики консервації та реставрації.

Мета дослідження визначає основні завдання:

– Пошук та аналіз літератури, що присвячена методам та методикам дослідження творів мистецтва, консервації та реставрації живопису, техніки і технології живопису, іконографії та атрибуції творів мистецтва.

– Проведення мистецтвознавчих досліджень та атрибуції ікони

– Пошук та проведення порівняльного аналізу візуальних аналогів об'єкта дослідження.

– Проведення техніко-технологічних досліджень ікони

– Проведення неруйнівних (рентген, УФ, ІЧ) та інвазійних (мікрохімічних) досліджень ікони

– Розробка програми реставраційних заходів

– Впровадження розробленої методики реставрації в іконі.

Об'єкт дослідження: ікона Богородиці «Марія здобула благодать у Бога», невідомого майстра, з колекції Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького.

Предмет дослідження: Розробка методики реставрації, атрибуція, визначення техніко-технологічних особливостей та реставрація ікони Богородиці «Марія здобула благодать у Бога».

Матеріал дослідження: ікона Богородиці «Марія здобула благодать у Бога» з Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького, невідомого майстра. Наукові публікації та література з мистецтвознавства, історії, краєзнавства, іконографії та реставрації, тематичні сайти та альбоми.

Наукова новизна:

Розроблено та застосовано метод укладання компенсувально-армуючих матеріалів поверх клейового шва після склеювання дошок основи ікони.

Створено, синтезовано та модифіковано «Порівняльно-історико-географічний метод дослідження». Цей метод дослідження ефективний під час війни.

Вперше було проведено ідентифікацію подібної репліки ікони Богородиці «Марія здобула благодать у Бога».

Теоретична цінність:

Розроблений метод дослідження та результати теоретичних досліджень можна використовувати у наукових проектах, як базис для подальших досліджень української культури.

Отримані результати можна використовувати в навчальному процесі (дисципліни «Реставрація» та «Історія мистецтв»).

Практична цінність:

Отримані результати можна застосовувати в антикварній, митній та музейній справі для проведення експертизи ікон, також у реставраційних центрах та інших закладах відповідного профілю під час практичної реставрації творів мистецтва.

Методологічну базу дослідження склали аналіз та метод порівняння, методи класифікації та систематизації інформації, узагальнення дослідницького та реставраційного досвіду. Також до методологічної бази досліджень увійшли: рентгенографічні дослідження, дослідження в ультрафіолетовому спектрі, дослідження в інфрачервоному діапазоні хвиль, мікроскопічні та мікрохімічні дослідження.

Структура роботи: у даній роботі міститься 4 розділи, 148 сторінок, 143 ілюстрації, список літератури, додатки.

РОЗДІЛ 1

Історіографія, джерельна база та методи дослідження

1.1. Огляд публікацій з реставрації творів іконопису та іконографії

1.1.1. Огляд публікацій з іконографії

Література з іконографії, що була використана в процесі дослідження може бути розділена на декілька груп. Перша група це довідкові видання що присвячені термінології іконопису та написам на іконах. Серед цих видань особливої уваги заслуговують робота Т.В. Моїсеєвої “Історія Іконопису. Витоки. Традиції. Сучасність”, де авторка докладно пояснює як орієнтуватись у контрактурах та як ідентифікувати ікону за написами [35, стор. 40]. Доповнює роботу Т. Моїсеєвої книга Н.П. Саблина “Слова під титлами: Словник. Надписи на Хресті Господнім и святих іконах” [44: С. 34 - 37]. Саме ці книги допомогли ідентифікувати ікону що досліджується. Також ідентифікувати досліджувану ікону допомогла книга В.В. Філатова “Стислий іконописний ілюстрований словник” [59: С. 23 - 26]

Другу групу складають загальні публікації з іконографії українського іконопису. У монографії В.Овсійчука та Д. Крвавича «Оповідь про ікону». є розділ про іконографію Божої Матері, детально описується тип Оранта та інші типи богородичних ікон [39: С. 37]. Також у цій книзі [39: С. 13], вказано про те як саме з’явилися ікони, і яку мету вони несуть. Також є цікава інформація про мистецтво і іконопис Візантії [52: С. 47].

У книзі «Український іконопис XII – XIX ст.» багато викладено про розвиток українського іконопису. Також у ній зображено ікону Богородиці (іл.14), яка написана у схожій техніці. Більш схоже на іконі виписаний лик [57: С. 88].

Важливою роботою, яка описує українську іконографію є Д. Степовика «Історія української ікони Х-XX ст.» [53]. В контексті обраної теми важливим є розділ про українську ікону ХІХ – ХХ ст. та зв'язок історичного контексту з іконописом, присутність українських іконописних шкіл і української іконописної традиції за межами України у інших країнах [52, стор. 99].

У книзі Я. Креховецького «Богослов'я та духовність ікони» [29: С.196] є важлива інформація про іконографію Богородиці [29: С.83], про головні типи ікон Богородиці [29: С.99]: Одигітрія, Елеуса, Оранта, Богородиця Знамення, Богородиця страстей, яка з'явилася приблизно в 13-14ст., Престол Премудрості і Неопалима купина. Зі сторінки йде мова про символіку в іконографії, та її значення. Це дуже корисна інформація, щоб зрозуміти приховані сенси на досліджуваній іконі [29: С.133]. Робота має важливий розділ про Благовіщення Пресвятої Богородиці. Що прямо відповідає поставленій задачі дослідження. [29: С.145-146]

1.1.2. Огляд публікацій з реставрації

«Як вірно зазначав Д. Торакка: «Не варто сподіватися, що колись з'явиться досконалий, до всього стійкий і вічний реставраційний матеріал, який вирішить усі проблеми». Він говорив, що «реставратор майбутнього» - це фахівець, науково, технічно та культурно освічений. Автор залучає інших фахівців для отримання інформації, необхідної для робіт, що проводяться. Він буде виключно лінивий, ґрунтуючи свої дії на принципі мінімального втручання. Можливо, він втратить своє природне бажання перестаратися, тому що йому добре платитимуть за те, що він наглядатиме за витвором мистецтва і торкатиметься рідко й найніжніше. Він буде схожий на сімейного лікаря, якому платять за те, щоб він тримав пацієнта у добрій формі, а не хірурга, який демонструє високий клас в екстремальних умовах.

Б. Фільден, будучи директором Римського центру, закликав до дотримання правил наочного зберігання та вжиття необхідних заходів. Він казав, що «запобігання хворобі краще за її лікування» [63: С. 227]

У книзі Клокової «Реставрація творів станкового темперного живопису» [28] докладно розповідається про важливість консерватора - реставратора. Це роз'яснює головний сенс цієї професії та мотивує до професійного саморозвитку та старанної праці над дослідженням.

«Основною роллю консерватора-реставратора є збереження культурного надбання для сьогодення та майбутніх поколінь. Консерватор-реставратор сприяє розумінню культурної цінності з погляду її естетичної та історичної значимості та її фізичної цілісності.» [28: С. 213].

Важлива інформація про методики реставрації викладена у книзі М.В. Наумової “Реставрація ікон: Методичні рекомендації” [36: С. 43] особливо цінними виявилися розділи, які присвячені техніці безпеки тут описується правила техніки безпеки, які можуть знадобитися у подальшій реставраційній роботі у лабораторії, щоб запобігти нещасним випадкам. Також докладно описаний процес склеювання фрагментів основи ікони та інші етапи реставрації ікон [36,С.88–89]. У даній роботі важливим розділом є опис процесу очищення творів від поверхневих пилових та біологічних забруднень [36:С.89], перелічені правила техніки безпеки реставраційного процесу [36:С.43]. Ця інформація є цінною для розуміння тактики подальшого реставраційного процесу. «Якщо дошки основи розійшлися по стику або мають тріщини, то доцільно скріпити дошки по торцях-верхньому і нижньому. При цьому ґрунт і фарбовий шар мають бути укріплені» [36:С.88].

У книзі В. Філатова “Реставрація станкового темперного живопису”, є важлива інформація про відновлення цілісності дерев'яної основи [58:С.49–57], як її склеювати [57:С.39–40], детально описаний процес видалення забруднень,

описана технологія обробки твору, після очищення спирто-скипидарною сумішшю. Для профілактики зараження дошки цвіллю та жуком-точильником, а у випадку виявлення у дощі цих шкідників, автор радить обробити її біоцидами [58: С.43]. Передбачається що ікона, що досліджується була вкрита захисним покриттям, яке ймовірно потемніло. В.Філатов подає розгорнуту інформацію про технологію нанесення лаку або оліфи на поверхню творів [58:С.26–27]. До того ж автор вказує на найбільш поширенні чинники пошкодження старовинних ікон (природне старіння матеріалів, яке прискорюється та посилюється за несприятливих умов зберігання твору). До того ж В.Філатов дає рекомендації що до складання реставраційної документації [58: С.30]. Також, скоріш за все велика кількість втрат і осипів у нижній частині ікони, що надійшла на реставрацію, могла бути спричинена відволожуванням, що могло статися через високу вологість повітря у приміщенні, де зберігалась ікона. В.Філатов зазначає, що саме спричиняє відволожування іконної дошки, і як йому запобігти. Також автор зазначає, що при відволожуванні зростає ризик зараження дошки жуком точильником [58:С.31]. З цього можна зробити ще одне припущення, що ікона яка ймовірно багато часу перебувала у вологому приміщенні, може бути заражена жуком точильником. Що буде перевірено і остаточно з'ясовано під час мікроскопічного дослідження.

Для того, щоб зрозуміти як склеїти розламану на дві частини основу ікони, треба шукати серед літературних джерел схожий випадок. Такий приклад докладно описаний В.Філатовим – реставрація ікони «Микола поясний» XVII ст., яка також була розколота на декілька частин, а дошка ікони зазнала значних пошкоджень. Спочатку всі фрагменти живопису були заклеєні папіросним папером, фарбовий шар зміцнений осетровим клеєм, потім були склеєні шматки розщепленої деревини, зі вставленням між ними внутрішніх шипів [58: С. 54].

Також методики реставрації ікон докладно подані у книзі “Реставрація творів станкового темперного живопису” [58:С.15–22]. Тут наведені типи пошкоджень дерев’яних основ ікон, які з’являються під впливом зовнішнього середовища (ураження міцеліями та комахами, невідповідний режим зберігання). Було зазначено що склад повітря впливає на стан ікони. Також у даній роботі міститься інформація про рентгенографічне дослідження творів іконопису [58:С.166–167]. У ході подальшого реставраційного дослідження буде проводитись рентгенографічне дослідження. Воно потрібно для того, щоб дослідити нижні шари живопису і походження пігментів і стан усього твору.

Ікона, що передана на реставрацію вкрита тонким шаром лаку, якій треба буде потоншити. Але використання розчинників може нашкодити фарбовому шару. У книзі Ю. та Ф. Бобрових “Консервація та реставрація станкового темперного живопису” докладно описано спосіб сухого методу очищення старого лаку за допомогою пемзових олівців або тонкого наждачного паперу [10, стор.49]. Якщо розчинники будуть завдавати шкоди фарбовому шару, можна буде використати саме сухий спосіб очищення.

До переліку досліджень творів мистецтва на деревині входить ідентифікація породи деревини, з якої була виготовлена основа. Для цього важливим є посібником по реставрації Conti Alessandro «A history of the restoration and conservati» [64]. У цій книзі викладено багато цінної інформації про макроскопічну ідентифікацію європейських порід деревини. «Макроскопічна ідентифікація європейських порід деревини вимагає значного досвіду для визначення породи старої деревини по важливим характерних ознак кольору, блиску або запаху. Деякі породи деревини можна ідентифікувати макроскопічно. Наприклад, через кільцеву пористість і широту променів, деревину дуба (*Quercus* sp.) часто можна ідентифікувати без труднощів, маючи на увазі, що кільцева пористість а відсутність широких багаторядних променів може замість цього вказувати на каштан (*Castanea* sp.).

Навпаки, хвойну деревину можна розрізнити лише за допомогою мікроскопічного дослідження.» [64: С. 54].

Ікона, що досліджується написана на дерев'яній основі. Для того щоб точніше ідентифікувати породу деревин, треба мати уявлення про ті породи, які частіше за все використовували іконописці у різні часи у різних регіонах відповідно до місцевих іконописних шкіл. «Вибір дерева для ікон залежав від географічних факторів, але певною мірою також різнився за періодом. Збережені приклади свідчать про те, що з VI по XV ст. по всій Візантійській імперії не віддавали переваги конкретним породам, а скоріше деревині обраної відповідно до місцевих видів...» [64: С. 68–69].

1.2. Джерельна база, матеріал та методи досліджень

1.2.1. Методи досліджень

Послідовність етапів пошуку аналогів. Методологічну базу дослідження склали аналіз та порівняння підбраної наукової літератури, прийоми класифікації та систематизації інформації, узагальнення дослідницького та реставраційного досвіду. Варто зауважити, що процес науково-технічного дослідження твору мистецтва невідривний від процесу мистецтвознавчого дослідження. Іншими словами, використовуючи лише отримані наукові дані, без знань у галузі історії, мистецтвознавства та ін. не можна об'єктивно судити про походження та справжність того чи іншого твору мистецтва.

Аналіз, з точки зору мистецтвознавства, полягає, перш за все, в трактовці досліджуваного об'єкта. Сенс і зміст твору мистецтва та розуміння його історичних і змістових аспектів дозволяє визначити його значимість у контексті іконографії, з точки зору історії та живопису. Для окремо взятого твору мистецтва кожен раз потрібен індивідуальний підхід, що спирається на наукові

методи, тому було створено і описано кілька методів подібних досліджень, які можуть застосовуватися як разом, так і окремо. Вибір подібних методик заснований на визначенні властивостей і характерних особливостей твору мистецтва та знань про нього.

При дослідженні іконопису основну увагу слід приділяти аналізу зображених сюжетів, їх співвідношенню з каноном та текстами, тобто проводити іконографічний аналіз. Таким чином, ми можемо говорити про глибоке вивчення та аналіз іконописних канонів, сюжетів та атрибутів з використанням різних методик та мистецтвознавчих підходів, заснованих на інтерпретації творів.

Методика дослідження твору складається з трьох рівнів: на першому розглядається безпосередньо сам твір, зображені предмети, фігури, об'єкти, сюжети та інше; на другому рівні інтерпретації відбувається виявлення вторинного сенсу за допомогою міфологічних алегорій; на третьому етапі такого аналізу виявляється сутність і прихований сенс твору, при цьому інтерпретатор повинен спиратися на знання з різних галузей (історія, мистецтвознавство, філософія, богослов'я та ін.). Існує кілька методів дослідження твору. Емпірико – формалістичний метод спрямований на «аналіз атрибуції та класифікацію художнього твору, а також визначення цінності твору», а іконографічний метод полягає у синтезі кількох наукових галузей (іконографія, історія, мистецтвознавство, філософія та ін.) для розуміння всієї повноти зображеного сюжету.

Основним завданням ідентифікації ікон є класифікація зображених фігур та тем. Відповідно, для аналізу цієї ікони було обрано іконографічний метод, який ґрунтується на порівнянні сюжетів з канонічними стандартами та релігійними текстами. Це спрямовує на з'ясування особистостей зображених святих.

Як додатковий метод дослідження був використаний ментально-семантичний аналіз, який є злиттям гуманітарних та антропологічних наук ХХ століття. Цей підхід допомагає глибше зрозуміти сенси, закладені у символах та знаках ікони, оскільки основою іконописного та релігійного мистецтва є специфічні символічні коди.

Першим етапом досліджень ікони, що надійшла на реставрацію, було обрано іконографічний метод, який ґрунтується на порівнянні сюжетів з канонічними стандартами та релігійними текстами. Другим етапом досліджень було визначення прихованого символічного сенсу, а також, за допомогою ментально-семантичного аналізу, належності ікони, що надійшла на реставрацію, до того чи іншого біблійного сюжету. Наступний етап полягав у дослідженні відмінних рис ікони, таких як атрибуція. Написи та інші символи, художня інтерпретація ймовірного біблійного сюжету, а також кольорова гама фарб, стиль написання та інші ознаки, що дозволяють ідентифікувати можливий регіон та школу іконопису. У результаті було здійснено кілька паралельних досліджень, що враховують вищезазначені методики і, за допомогою систематизації та логічного аналізу тупикові галузі досліджень були поступово виключені.

Методичні основи техніко-технологічного дослідження творів живопису. Наукова реставрація включає глибинне дослідження пам'яток через комплекс методів як мистецтвознавчого, так і техніко-технологічного аналізу. У ході цієї роботи була осмислена важливість такої експертизи для майбутніх реставраційних заходів. Вивчення різних підходів до іконопису дозволило конкретизувати ключові аспекти методів експертизи, що сприяло всебічному порівнянню переваг та недоліків різних аналітичних підходів. Під час перед реставраційних досліджень кожна ікона розглядається як багатогранний об'єкт, що складається з окремих шарів, кожен з яких потребує специфічних досліджень. Цей процес включає аналіз основи, найчастіше з дерева, ґрунту (левкасу), фарбового шару, і захисного шару (лаку або оліфи). Численні шари

живопису роблять необхідним проведення великого комплексу попередніх досліджень, які дозволяють оцінити стан кожного індивідуального компонента ікони. Таким чином, реставрація стає мистецтвом, в якому ретельна увага до деталей дозволяє зберегти духовні цінності та естетику, яка укладена в іконах.

Неруйнівні методи дослідження. Методи дослідження, що виключають відбір проб, спираються на аналіз складу та стану творів мистецтва за допомогою різних видів випромінювання. Неруйнівні техніки стали ключовим елементом у технологічному дослідженні станкового живопису та інших напрямів. Саме вони першими знайшли своє застосування у реставраційній практиці. У 70-80-ті рр. ХХ ст. Ю. Гренберг опублікував значні праці, присвячені неруйнівним методам, а також навчальні посібники для студентів художніх та реставраційних спеціальностей [17: С. 109 – 117].

Оптичний метод дослідження. Ключовим аспектом є можливість аналізу мікроструктури ґрунтів та фарбового шару. Це дозволяє встановити технологічні особливості роботи художника, використання певних методів та матеріалів. Більш того, результати такого аналізу можуть бути основою для розробки реставраційних заходів, що є особливо актуальним для збереження культурної спадщини.

Дослідження творів живопису у відбитих ультрафіолетових променях. Аналізу живопису у відбитих УФ-променях є особливо важливим. Важливим є вибір діапазону довжини хвиль, оскільки різні матеріали живопису реагують по-різному на ультрафіолетове випромінювання. Деякі сучасні пігменти можуть люмінесцювати у різних відтінках, що дозволяє фахівцям виявити не тільки оригінальні компоненти, але й можливі перемальовки (реставраційні втручання). Дослідження в ультрафіолетовому випромінюванні допомагає ідентифікувати стан твору, ступінь крихкості та руйнації фарбового шару, що вкрай важливо для планування реставраційних робіт. УФ-люмінесценція може вказувати на наявність восків, олій або синтетичних речовин, використаних у

минулому для захисту або відновлення картини. Метод УФ-аналізу також ефективний для виявлення підроблених творів. Фарбовий шар підробок може не містити ті ж пігменти або зв'язуючі, що містяться у оригінальних роботах, це призводить до відмінностей у світлі при опроміненні ультрафіолетом. У такий спосіб можна виявити підробку. Слід зазначити, що така методика є не інвазійною, що робить її особливо цінним інструментом експертної реставраційної практики. Вона дозволяє отримати дані про структуру та стан живопису без ризику пошкодити оригінал [50: С. 34–37].

Дослідження творів живопису у інфрачервоному діапазоні спектру. Методи застосування інфрачервоного випромінювання у дослідженні живопису як допомагають виявити приховані деталі, так і дають можливість реставраторам і мистецтвознавцям точніше інтерпретувати задум автора. Використання інфрачервоного випромінювання дозволяє дослідити різні етапи роботи художника, виявляючи зміни у композиції та колірних рішеннях. Це може мати значення для встановлення авторства та розуміння творчого процесу. Інфрачервоне випромінювання може бути корисним для аналізу стану витворів мистецтва. За допомогою інфрачервоного сканування можливе виявлення тріщин, деформацій та інших пошкоджень, які невидимі неозброєним оком, що сприяє якіснішому підходу до реставрації. Дослідження творів у інфрачервоному діапазоні спектру також впливають на атрибуцію творів мистецтва [32:С.38–40].

Рентгенографічне дослідження. Рентгенографія дозволяє оцінити стан матеріалів, що використовуються у іконі, таких як фарби, ґрунти та дерев'яна основа. Х-РЕЙ дослідження допомагає виявити наявність тріщини, відшарування шарів, що є ключовим для майбутньої реставрації. Застосування цієї технології у реставрації дозволяє приймати більш обґрунтовані рішення та мінімізувати ризики пошкодження оригінальних матеріалів. Одним із найважливіших аспектів рентгенографії є можливість вивчення впливу

навколишнього середовища на стан витвору мистецтва. Це включає аналіз впливу вологості, температури і забруднювачів на фарби і матеріали [50: С. 29].

При дослідженні ікони Богородиці «Марія здобула благодать у Бога», було створено, синтезовано та модифіковано «Порівняльно-історико-географічний метод дослідження» (див. Додаток 6), який дозволяє проводити атрибуцію ікон, використовуючи як допоміжний інструмент ресурси всесвітньої мережі Інтернет, що, у світлі оцифрування даних та переведення більшості експозицій світових музеїв у режим «он-лайн», значно спрощує проведення теоретичних досліджень та атрибуцію творів мистецтва, що надійшли на реставрацію. Варто зауважити, що процес «Порівняльно-історико-географічного методу дослідження» творів мистецтва невідривний від процесу мистецтвознавчого дослідження.

1.2.2. Джерельна база

Джерельна база дослідження складається з декількох груп джерел:

Першою групою є фондові збірки іконопису українських музеїв, серед яких Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького, Чернігівський обласний художній музей.

Другу групу джерел склали музейні каталоги. Зображення ікони, які схожі за загальною стилістикою із іконою що досліджується, містяться у каталозі «Іконопис XVII – поч. XX ст. з фондів Чернігівського обласного художнього музею» [25:С.46,57]. У каталозі оприлюднені ікони, які мають візуальну схожість у стилістиці та манері написання із досліджуваною іконою, особливо лик Ісуса Христа (іл. 52), [25, зобр.137], та лик Богородиці, (іл. 53), [25, зобр. 36], лик ангела, (іл. 54), [25, зобр. 27]. На зображеннях (іл. 55 – 56), [25, зобр. 35, 36, 39] міститься картуш з підписом унизу, як і на іконі, що

досліджується. Це дає змогу прослідкувати зв'язок походження ікони що досліджується з іконами чернігівського осередку.

Ще можна прослідити збіг із досліджуваною іконою. Лик Богородиці написаний у схожій техніці та схожій кольоровій гамі. Дуже реалістично виписаний лик, очі. Використовується живописна техніка з використанням світлотіні. Навкруги голови Богородиці зображено світіння (іл. 57) [25: С. 54, зобр. 101] .

У альбомі-каталозі «Український іконопис XI – XIX ст.» [57:С.88] зображено ікону Богородиці (іл. 14), яка написана у схожій техніці. Більш схоже на іконі виписаний лик (іл. 1).

Третьою групою джерел є наукові публікації з історії, краєзнавства, іконографії та реставрації, тематичні сайти [3], [27], та наукові матеріали Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького. [46]

Четверта група - інтерв'ю та консультація із фахівцями різних галузей, серед них викладачі кафедри РЕТМ доц. К. В. Жернокльов (мікрохімічні та оптичні дослідження ґрунту та деревини), старший викладач А. Ю. Дерев'янку (склеювання фрагментів основи ікони, заповнення втрат ґрунтового шару та тонування), викладач Н.О. Антоненкова (методи очищення від забруднень, вибору матеріалів для тонування).

Висновки до першого розділу

Аналіз літератури показав, що на даному етапі мається лише загальна інформація щодо іконопису Лівобережної України, зокрема Сумщини та Чернігівщини. В публікаціях розглянутий загальний розвиток іконопису в Україні, але про особливості регіональних шкіл Лівобережної України, зокрема Сіверщини даних не вистачає.

Література з реставрації творів мистецтва, зокрема іконопису подає загальні методики, на основі яких можна створювати власні методики, які будуть апробовані в магістерській роботі.

Джерельна база дослідження складається з трьох позицій: фондів збірки українських музеїв; каталоги музейних збірок; видання з історії, краєзнавства, тематичні сайти; консультації та інтерв'ювання фахівців різних галузей.

РОЗДІЛ 2

Мистецтвознавчі дослідження

2.1. Провенанс

На кафедрі РЕТМ Харківської державної академії дизайну і мистецтв з Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького надійшла на реставрацію ікона Божої Матері. Відомо, що ця ікона була подарована музею у 1986 р. невідомим дарувальником (іл. 1).

Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького, був заснований 1920 р. як Сумський художньо-історичний музей. Музейний заклад має колекцію українського та зарубіжного образотворчого і декоративного мистецтва XVI – XXI ст. Основою музейної збірки стали колекції Оскара Гансена, відомого київського промисловця і мецената. Експозиція музею розміщена у двоповерховому будинку, що побудований за проектом архітектора Г. Шольца, є пам'яткою архітектури кін. XIX – поч. XX ст. (іл. 2). На першому поверсі – експозиція образотворчого мистецтва України та росії XVIII – поч. XX ст., а також країн Західної Європи: Італії (XVI – кін. XIX ст.), Голландії та Фландрії (XVII – XIX ст.), Франції (XVII – поч. XX ст.). На другому поверсі – постійна експозиція декоративно-ужиткового мистецтва, до якої увійшли кращі світові твори XVII – поч. XX ст. за такими розділами: мистецтво України, росії, країн Західної Європи, Далекого та Близького Сходу. Музей практикує експонування своїх фондів як на стаціонарних, так і пересувних виставках [47].

2.2. Опис зображення

Ікона що досліджується має розміри 35,5/52,5 см. (Іл. 1) Техніка написання дуже складна, фарбовий шар нанесений тонко. Ікона має коричневе тло, подвійну кайму (опуш). Зовнішня кайма сіра, внизу переходить у картуш на якому розміщено напис, а друга кайма золота, всередині неї. Подвійна кайма зроблена так, що напис внизу розміщений окремо.

На іконі зображена Діва Марія без немовля, яка одягнена в темно-бірюзовий мафорій та червону туніку, від якої видно тільки рукава та ділянку біля шиї. Голова Божої Матері вкрита мафорієм, зсунутим назад, так що видно пасма світло-каштанового кольору.

Діва Марія зображена на іконі з повернутою вліво головою, її погляд опущений вниз. Вираз обличчя висловлює зніяковілість та замисленість. Вона начеб то здивована, вражена чимось. Обличчя Діви Марії написано реалістично, з індивідуальними ознаками. На іконі добре прописане волосся. У Божої Матері видно тільки одну руку, яку вона притискає до грудей. У неї два німби, один маленький і чіткий, над її головою, а другий нечіткий позаду неї. У верхніх кутах є написи, МР і ΘΥ (скорочення від грец. Μητηρ Θεου — Мати Божа) (іл. 3). В нижній частині ікони, на сірому тлі напис: "Марія обрете благодать у Бога" російською мовою, граматика до 1918 р. (іл. 4)

2.3. Стилїстика

Стилїстично ікону Божої Матері «Марія здобула благодать у Бога» з Сумського художнього музею ім. Н. Онацького поєднала риси рококо та класицизму. Ця стилїстична суміш отримала розвиток в іконописі Лівобережної України в другій половині XVIII ст, хоча окремі приклади (Сорочинський іконостас на Полтащині, іконостас Успенського собору в Охтирці на

Слобожанщині) простежуються вже з 30-х рр. XVIII ст. У XIX ст. рококо, як окремий стилістичний напрямок в Україні не отримав значного поширення, але продовжував мати деяке поширення в іконопису, переважно провінційних центрів. В українському іконописі стиль рококо зберігає пишність, статність, урочистість яка лишилась від бароко, але на відміну від барокового іконопису з творів зникає домінування золота, якому на зміну приходить срібло. В зображенні ликів простежується увага до національних типажів. Також стилю рококо в українській іконі було властиве гуманістичне наповнення, чутливість та емоційність, символізм, містицизм, пишний декор, театральність, декоративність.

Стиль класицизм в українських іконах відрізняється чіткістю композицій, витонченістю форми, майстерністю малюнка, виваженим науковим підходом до побудови простору, перспективи, масштабу, увазі до гармонійності й симетрії" [53. с. 86 - 89].

Зі стилю рококо в досліджуваній іконі втілені, насиченість та яскравість кольорів, декоративність та емоційність, драматичність. Динаміка в зображенні Богородиці, її поза, положення рук і голови надає враження руху та емоційне забарвлення, обличчя Богородиці виражає певну думку, почуття, емоцію, вона сумна і замислена і не дивиться прямо на глядача. Це саме робить образ чуттєвим, емоційно насиченим.

Зі стилю класицизм в іконі втілені стриманість, у кольоровій гамі та деталях, ікона написана у темних насичених тонах, також з класицизму можна виділити анатомічну точність, лик та драперії на іконі прописані дуже реалістично, академічно. Натомість мало зайвих деталей.

Тому можна припустити що досліджувана ікона може стилістично відноситись до суміші рококо та класицизму середини 19 ст.

2.4. Іконографія

Поява терміна «іконографія» пов'язана з публікацією у 1593 році праці Чезаре Ріпи «Іконологія». [61]

Іконографічні дослідження були розпочаті з аналізу атрибуції отриманої на реставрацію ікони (іл. 1) та порівняльної історичної характеристики.

У процесі пошуку відповідного іконографічного типу було висунуто думку, що ця ікона відноситься до типу Параклесис або Аннунціата. Однак, іконографічний тип Параклесис підтвердився лише частково, тому що, на іконах типу Параклесис Богородиця зображена розгорнутою в три чверті, з піднятими руками, чого немає на іконі що досліджується. Натомість на іконі Діва Марія зображена повернутою у бік головою, і рукою притиснутою до грудей. Аннунціата (Благовіщення) можна назвати найімовірнішим іконографічним типом цієї ікони.

Благовіщення Пресвятої Богородиці (церк.-слав. Благовіщення; грецьк. Εὐαγγελισμός [τῆς Θεοτόκου]; лат. Annuntiatio — сповіщення) — празникова ікона, це євангельська подія і присвячене їй християнське свято; сповіщення архангелом Гавриїлом Діві Марії про майбутнє народження у плоті від неї Ісуса Христа (Лк.1.26-38]. Сцена Благовіщення описана в Євангелії від Луки: він розповідає про те, що архангел Гавриїл з'явився до дому Марії і сказав їй, що вона народить Сина Божого від Святого Духа.

У образотворчому мистецтві різних століть Марію та архангела Гавриїла зображували у різних позах, інтер'єрах та використовуючи різні символи. І це навіть не головне — важливішим є те, як згодом на картинах змінювалися почуття зображених персонажів [27: С. 1].

Сцену Благовіщення можна впізнати за двома головними дійовими особами: Діва Марія та Архангел Гавриїл (іл. 22, іл. 33). І в східній, і в західній

традиції Марія зображується праворуч, а Гавриїл – ліворуч. При створенні художніх образів майстри спиралися на два біблійні тексти: фрагмент Євангелія від Луки (Лк.1,26-38) та апокрифічне Протоєвангеліє від Якова – текст середини II століття, в якому описані сцени з життя Пресвятої Діви Марії до Різдва Христового [33: С. 167-180]

Написи. У написанні ікон Пресвятої Діви Марії використовуються чотири літери грецького алфавіту: ΜΡ і ΘΥ (іл. 3), що означає "Божа Матір". Надпис має бути у кожній іконі Богоматері, бо без нього ікону не можна вважати іконою. Те саме правило і для інших ікон Святих. (див. Додаток 5).

В історії християнського іконопису відомі випадки, коли православні та католицькі ікони ставали шанованими обома сторонами. Бувало так, що ікона, написана православними іконописцем, збагачувалась католицькими елементами, а католицька ікона ставала схожою на роботи іконописців східної школи. Як найбільш помітний приклад подібного перетворення можна навести ікону Остробрамської Богородиці, оригінал якої знаходиться у католицькому храмі у Вільнюсі. Основною ідеєю ікони є прийняття Пресвятою Дівою Благої вісті про зачаття нею Спасителя від Святого Духа. Треба розглянути два списки цієї ікони: католицький та православний. Православна ікона Божої Матері «Зворушення Серафимо-Дивіївська» (іл. 11) вважається що ця ікона спочатку була списком з ікони Остробрамської Богородиці і багато разів реставрувалася, через що й набула безліч католицьких елементів. Так на ній з'явилися тіні, а земні риси лику та шати Богородиці стали чіткішими (іл. 12).

Послідовні іконографічні дослідження привели до попередніх висновків щодо ікони, що надійшла на реставрацію. У православному християнстві це 142 Образи Діви Марії, відображені в Іконі «Розп'яття і Страсті Господні із зображенням 142 образів Богородиці». Кінець XVIII – початок XIX ст. (іл.16). Списки православних ікон, що існують у відкритому доступі, не допомогли в ідентифікації цієї ікони. В Східнохристиянському мистецтві зображень Божої

Матері без немовля не багато, переважно це ікони з Деїсусного чину іконостасу. Відштовхуючись від євангельського сюжету Благовіщення («І сказав їй Янгол: Не бійся Марія, бо ти здобула благодать у Бога» (Лк. 1:28-31). можна стверджувати, ікона відноситься до типу Аннунціата, що поширений саме в католицькій іконографії Божої Матері (іл. 44).

Слід зазначити особливості німба у Діви Марії, а також вираз Ліка та положення рук. На жаль, не вдається з повною достовірністю визначити наявність та положення другої руки, через великі втрати зображення внаслідок руйнування фарбового шару. Але можна висунути гіпотезу, що в руці божої матері було зображене веретено. Однак, при збільшенні фрагмента досліджуваної ікони, на зображенні слідів другої руки, що збереглося, не було помічено.

Іконографічний тип Аннунціата відображає, як уже було зазначено вище, євангельську історію про зустріч Ангела і Марії, при якій Ангел проголосив промову, одна з фраз якої написана внизу досліджуваної ікони (іл. 4). Це дозволило визначитися із сюжетом. Але як було з'ясовано під час досліджень, ікона Благовіщення Діви Марії має два зображення: архангела Гавриїла та самої Діви Марії. На досліджуваній іконі присутнє тільки зображення Божої Матері. Однак, пурпурово-синьо-золотий одяжі Божої Матері прямо вказує на те, що досліджувана ікона має відношення до цього типу ікон (іл. 21 – 24). Тобто євангельський сюжет Благовіщення зображувався двома способами: на одному форматі (іл. 21, 22), та у вигляді як диптиху (іл. 13).

На початку іконографічних досліджень, було висловлено припущення, що ікона, що досліджується, має відношення до типу Параклесис, тобто – «Просителька» (іл. 23 - 24), де Пресвяту Богородицю зображено без Богонемовля (іл. 24). Однак в іконах типу Параклесис Діва Марія простягає обидві руки в гору. На досліджуваній іконі Марія дивиться на когось осторонь і притискає одну руку до грудей, тримаючи пальцями якийсь предмет.

Якщо звернути увагу на положення пальців і розмір предмета на іконі, що досліджується, то можна припустити, що Діва Марія тримає в руці саме веретено (іл. 1). До того ж це обґрунтовано сюжетом даного типу ікон, який розповідає легенду, що коли Гавриїл прийшов до Діви Марії, вона пряла нитку, для завіси єрусалимського храму (іл. 28). Таким чином, керуючись положенням пальців Марії та легендою, можна припустити, що в руці Діва Марія тримає веретено. (іл. 25). Все вищезгадане дозволяє припустити, що досліджувану ікону можна віднести до типу: Аннунціата – зображення Мадонни в сцені Благовіщення, але без архангела Гавриїла. Однак, за визначенням, даний тип ікон має бути виготовлений та написаний у вигляді диптиха. Крім цього, Марія має бути зображена на повний зріст. Можна припустити, що досліджувана ікона є списком з одного з диптихів, трактований у вільній манері.

Однак, постало питання про точність терміна «список» щодо ікони, що вивчається. Не було знайдено оригіналу, з якого, можливо, писався список. Можна припустити, що ікона Божої Матері, що поступила на реставрацію, не є ні копією, ні списком у даному випадку. Список ікони – це відтворення ікони, не змальовування її, не точне копіювання. Це повторення суті ікони, передача її духовного змісту у вигляді форми. Іконописець не ставить перед собою завдання зробити ікону точнісінько схожою на оригінал. Головний принцип – ікона повинна бути відома, написана за всіма канонічними правилами. Копія ікони – точне відтворення форми, тобто. повне повторення оригіналу зображення, до повторення всіх втрат, якщо це древня ікона. Усі тріщини, подряпини, сколи – все має бути відображено на копії з фотографічною точністю. В іконопису, у списку першорядне значення має зміст, а форма стоїть на другому плані. У копії цей порядок змінюється: тут на першому місці форма, а зміст слідує за нею. Щоб проілюструвати це, можна навести три знімки ікон Божої Матері "Володимирська". На першому зображенні – список, на другому – справжня чудотворна ікона, а на третьому – високоякісна копія, створена відомим майстром (іл. 29 – 31). Варто звернути увагу на копію: вона точно

відтворює оригінал у всьому: у кольорах, розмірах, втрачених деталях – аж до дрібниць. Однак одне відтворити не вдається. Подивіться на вирази облич. В оригіналі ікони зображено небесну духовність погляду Діви Марії, тоді як у копії - погляд звичайної жінки. У списку духовність передається через колірні поєднання та лінії, рух йде від внутрішнього до зовнішнього. А в копії – рух навпаки, від зовнішнього до внутрішнього, але це внутрішнє розуміється лише через збіг із оригіналом.

Ікона, що надійшла на реставрацію, ймовірно, є реплікою з більш ранніх оригіналів ікон, фресок або картин за Євангельським сюжетом, написаною невідомим майстром, який, ймовірно, вивчав західноєвропейське мистецтво.

Найбільш схожою за окремими деталями (положення рук, голови, одягу, погляд) на досліджувану ікону «Богоматір» картина Симоні Мартіні «Благовіщення». Відомо, що картину Симоні Мартіні «Благовіщення» замальовував художник Олександр Іванов (в одному з його альбомів є відповідний малюнок (Іл. 17)). З біографії О. Іванова [2, С.3–6] відомо, що він у середині 19 ст. подорожував Італією, замальовував картини старих італійських майстрів, зокрема Сімоні Мартіні. З ним був Григорій Гнатович Лапченко, кріпак з України, в майбутньому відомий художник. Лик замальований О.Івановим нагадує зображення на іконі що надійшла на реставрацію. Виходячи з цього можна припустити ймовірне датування ікони та її авторство. Це може бути як сам Г.Г. Лапченко, так і хтось із його, чи О. Іванова учнів. За наявними даними та зовнішньою подібністю, прототипом Ліка на іконі, яка надійшла на реставрацію, може бути натурниця Вікторія Кальдоне, яка родом з Італії (Іл. 19). Вікторія Кальдоні – донька винороба з Альбано, вирізнялася рідкісною красою. Вона стала улюбленою натурщицею для багатьох знаменитих живописців та скульпторів, які жили в перші десятиліття ХІХ ст. в Італії. Її красою надихався Н.В.Гоголь, увічнивши її у своїй повісті «Рим» під ім'ям Аннунціати. Її малював Карл Брюллов. На його картині "Останній день Помпеї" є юна дівчина в блакитному покривалі - саме для неї позувала Вікторія

(Іл. 18). Про неї писав Гоголь у статті про картину Брюллова: «Її очі, світлі як зірки, її груди, що дихають негодою і силою, обіцяють розкіш блаженства. І ця прекрасна, цей вінець творіння, ідеал землі, має загинути в загальній загибелі поряд з останнім ганебним творінням, яке негідно було і повзати біля її ніг. Сльози, переляк, ридання - все в ній чудово...» [1]

У Харківському художньому музеї є картина Г.Г.Лапченка "Ранок" (іл. 28). Пензлю Г.Г. Лапченко належить також відома картина «Сусанна та старці» (іл. 36). Також образ Віторіо Кальдоне використав у своїй роботі ще один учень О. Іванова – Шаповаленко (1820–1880) (іл. 34). Багато художників 19 століття писали образ Віторіо Кальдоне. (Іл. 37, 40)

Вищезазначене порівняння образу Віторіо Кальдоне з образом ікони, що надійшла на реставрацію та картинами перелічених художників, не дає беззаперечних доказів походження та датування ікони, що надійшла на реставрацію, однак ця інформація може стати основою для подальших досліджень.

Порівнюючи ікону Богородиці, що надійшла на реставрацію з пам'ятками світового мистецтва можна зробити важливі паралелі. Так, на картині Рогіра ван дер Вейдена «Благовіщення» (іл. 40) було помічено візуальний збіг із положенням руки, виразом Ліка, положенням голови і тіла Діви Марії на досліджуваній іконі (іл. 41, 42). Також візуальні збіги виявлені в картина італійського художника епохи Проторенесансу Сімоне Мартіні (Сімоне ді Мемме) з колекції Державного Ермітажу, яка є правою стулкою диптиха «Благовіщення», (іл. 37) ліва стулка якого знаходиться у збірці Національної галереї мистецтв у Вашингтоні (іл. 36)

Європейські художники пізніших епох намагалися зобразити на своїх творах якомога більшу гаму емоцій і почуттів, тим самим максимально наближаючи Марію до образу, зрозумілого кожній людині. Так у картині Д. Г.

Россетті «Благовіщення» (1850), представника руху прерафаелітів, переданий переляк і навіть страх, а не щаслива зняковілість і подяка Марії (іл. 45).

У каталозі українських ікон XVIII – XIX ст. [20: С.310], зображений фрагмент ікони (іл. 46), написаній у схожій манері із досліджуваною іконою. Використовується схожа кольорова гама. Схожа манера написання лика, схожа живописна техніка від темного у світле, присутнє зображення світлотіні. У виданні «Давня Українська ікона з приватних зібрань» [52: С.125] присутнє зображення ликів Божої Матері, які написані у схожій техніці (іл. 47, 48) [52: С.152]. У схожій техніці зображений Архангел Михаїл [52: С. 224] (іл. 49). Ікона св. Варвара написана у схожій техніці та кольоровій гамі. [20: С.267] (іл. 50)

У каталозі «Український іконопис IX-XIX ст.» [57: С.78] оприлюднена ікона яка походить з іконостасу Вознесенської церкви селища Березни Чернігівської губернії. До тогож головна ікона Чернігівщини Богородиця Іллінська (XVIII ст.), (іл. 51) має багато збігів із досліджуваною іконою. Схожа манера написання лика, схожі кольорові рішення.

Таким чином простежується ланцюжок історіографічних та іконографічних фактів, що дозволяє пов'язати ікону що надійшла на реставрацію саме з Чернігівщиною. Застосування методів порівняльно го аналізу дозволили зробити важливе відкриття. Типаж Діви Марії виявився типовим саме для Італійської школи живопису у Сієні. Не можна недооцінювати важливість цього факту, оскільки він може вказувати на взаємозв'язок автора досліджуваної ікони з Сієнською школою [48]. Відеоогляд творів Сієнської школи живопису [49] та використання порівняльного методу як інструменту дозволили виявити схожість осіб зображених персонажів із Ликом, зображеним на досліджуваній іконі. У процесі еволюції образ набув глибини і частково ввібрав у себе риси шкіл що використовували досвід сієнських майстрів і власне бачення авторів списків і реплік протягом кількох

століть. Ймовірно, у період XVIII – XIX ст. образ потрапив на територію східної Європи та російської імперії. Ймовірно образ Богоматері, що прийшов з Європи, припав до смаку місцевим мешканцям і ікона, що створена на стику західно та східнохристиянського мистецтва міцно зайняла своє місце у релігійному житті того часу та регіону. Цілком ймовірно, що образ надалі зазнавав стилістичних та інших змін, як це властиво народній іконі. Але лик, що з'явився на зорі проторенесансу і пройшов шлях від Італії до Полісся, що цілком припустимо з погляду історії та іконографії, зберіг свою індивідуальність і впізнаваність.

Висновки до другого розділу:

Ікона Божої Матері «Марія здобула Благодать у Бога» поступила на реставрацію, з Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького.

В результаті досліджень було встановлено, що з боку стилістики в іконі поєднані елементи стилю класицизм та стилістичного напрямку рококо.

З боку іконографії ікона є реплікою католицького іконографічного типу Божої Матері Аннунціата (Благовіщення), який отримав розвіток в італійському мистецтві в XIII ст. Контрактури у верхньому правому та верхньому лівому кутах ікони свідчать, що західноєвропейська іконографія трансформована в контекст мистецтва Східного Християнства.

Георгафічно ікона може походити із Сіверщини, теренів колишньої Чернігівської губернії, про що свідчить співпадіння з опублікованими у каталогах атрибутованими іконами.

РОЗДІЛ 3

Дослідження техніко-технологічної складової та матеріального стану ікони

3.1. Комплексні техніко-технологічні дослідження

До комплексу предреставаційних досліджень увійшли: мікрохімічний аналіз, дендрологічна експертиза, дослідження в ультрафіолетовій області спектру, дослідження в інфра-червоному діапазоні хвиль, рентгенографічне дослідження та оптичне дослідження.

Було висунуто припущення існування пізніх неавторських шарів живопису. Візуальні спостереження, на жаль, не дозволяють точно визначити чіткі межі реставаційних втручань та ступінь збереження авторського фарбового шару. У таких випадках необхідні додаткові науково-лабораторні дослідження, які допоможуть визначити рівень втрати оригіналу і відрізнити авторський фарбовий шар, від реставаційних записів і поновлень, які були зроблені набагато пізніше. Мистецтвознавчий аналіз може допомогти атрибуувати твір і розкрити його нематеріальну суть, тоді як інтерес природничого підходу зосереджений на дослідженні фізичної складової пам'ятника.

Для цієї ікони були обрані неруйнівні методи досліджень. Наголос саме на неруйнівні методи дослідження було зроблено з двох причин:

1. неруйнівні методи дослідження більш щадні для історичних пам'ятників, та не завдають їм шкоди. Ця властивість особливо важлива у випадку саме цієї ікони, адже вона крихка і дуже стара і є цінною історичною

пам'яткою і досі залишається загадкою, скільки шарів живопису приховано під поверхнею і який їхній стан.

2. мікроскопічний аналіз та дослідження в різних діапазонах випромінювання є доступними, адже є виключно інформативними методами вивчення живопису. Вони вимагають мінімальної кількості обладнання, проте здатні надати точні та повні відомості про структуру ікони. Дослідження локальних втрат у збільшувальному склі відкриває можливість судити про кількість шарів та ідентифікувати як ґрунт, так і фарбовий шар.

Шостого вересня 2024р. були розпочаті техніко-технологічні дослідження ікони Богородиці, невідомого майстра, з колекції сумського художнього музею.

Дослідження проводилися в лабораторії, на кафедрі РЕТМ. Була поставлена задача дослідити склад авторського ґрунтового шару, дослідити деревину, можливо точніше визначити її породу, дослідити її загальний стан, дослідити природу отворів на дошці, зі з'ясуванням їх походження, з'ясувати вид біодеструкторів. Також було поставлено завдання перевірити за допомогою інфрачервоного та ультрафіолетового випромінювання, твір на наявність скритих шарів живопису та записів. Записи та пізні неавторські поновлення не є частиною твору і їх треба буде видаляти, щоб повернути твору оригінальний вигляд (іл. 1).

3.2. Візуальні дослідження. Техніко-технологічний опис ікони і характеристика пошкоджень.

Основа ікони: Ікона написана на дерев'яній дошці. Товщина дошки 2см. Ймовірно липа. Основа ікони складається з двох частин перша частина у ширину - 18 см., друга - 17.5см. Дошка розміром 35,5/52,5 см. складається з двох рівнорозмірних дощок. Розміри дощок з ліва на право (з тильної сторони

відповідно): 18 см., 17,5 см.

Шпуги відсутні, є дві пази від шпуг 3 см. у ширину і 1 см. у глибину. Пази від шпуг розширюються у глибину і мають форму трапеції. Це може вказувати на те, що дошка основи вирізалася вручну. Кути розділу двох частин основи рівні та гладкі, що вказує на те що ікона не розламувалась а ще з часу створення складалась із двох частин, ймовірно їх з'єднували ті самі шпуги (іл. 56).

Тильна сторона: Шпуги відсутні, є дві пази від шпуг 3 см. у ширину і 1 см. у глибину. Пази від шпуг розширюються у глибину і мають форму трапеції.

Наліпки: на тильній стороні в нижньому лівому кутку наклейка з написом: «762». У верхньому лівому кутку: наклейка з написом: «НВФ 284».

Торцева частина має невеликі пази які виступають уперед на 1 см., можливо вони зроблені для закріплення ікони. Кути розділу двох частин рівні та гладкі, що вказує на те що ймовірно ікона не розламувалась а ще з часу створення складалась із двох частин, ймовірно їх з'єднували ті самі шпуги. (іл. 61)

Присутні одиничні маленькі отвори на тильному боці, ймовірно ходи жуків точильників, або інших комах. Отвори мають дуже маленький діаметр 1-2 мм. Отвори найбільше розташовані по краях по периметру і декілька у центрі. Більше отворів у правому верхньому куті і у нижньому лівому. З лицьового боку основа частково відкрита так як присутні великі втрати та осипи ґрунтового і фарбового шару. З лицьового боку, у місцях втрат, присутні декілька отворів (іл. 62).

У нижній правій частині, з лицьового боку на основі присутнє темне місце з розсипом маленьких тріщинок, що нагадує кракелюр. У самому центрі ікони, там де велика втрата ґрунтового шару, біля руки присутня пропалина,

ймовірно від свічки, приблизно 2 см. Біля неї ще одна, але менше. У верхній правій частині присутні ще три пропалини, вони темного кольору і знаходяться трохи у поглибленні ґрунтового шару. Це ймовірно опіки або хімічні пошкодження (іл. 63).

Деревина основи має охристий колір. Ймовірно, це деревина клена або липи. З тильного боку ікона пофарбована у темно коричневий колір, це може бути або темно коричнева фарба, або морилка. Ймовірно тильний бік ікони раніше був пофарбований у червоний колір, який згодом потемнів. На тильному боці присутні великі повздовжні подряпини, які вказують на те, що фарбу намагались видалити грубим механічним способом, або ці пошкодження є результатом побутування пам'ятки. На тильному боці по краях спостерігаються маленькі виїмки, які можуть вказувати, що ікону в цих місцях закріпляли.

Ґрунтовий шар бежевого кольору. Шар ґрунту крихкий. Зв'язок ґрунту з основою незадовільний. Присутні втрати фарбового та ґрунтового шару, найбільше по краях і у нижньому правому куті ікони. Там зображення майже повністю відсутнє. По всьому лицьовому боку присутні осипи і втрати ґрунтового з фарбовим шаром. Присутні дрібні утрати ґрунтового шару у місцях кракелюру. Ґрунтовий шар вкритий подовженим вертикальним какелюром, який складається з висипаних шматочків ґрунтового шару, точніш там присутні осипи у формі тріщин. Весь ґрунтовий шар вкритий дрібним кракелюром, у лівій боковій частині та у центрі ікони кракелюр більш крупний, в деяких місцях разом із кракелюром присутні дрібні осипи. У правій середній частині присутня латинська літера D, яка нанесена гострим інструментом.

Фарбовий шар: Живопис імовірно олійний, тонкий, присутні одиничні мазки у місцях, де використовувалось багато білила. Кольори достатньо яскраві. Опуш, написи і німб мають об'ємну фактуру. Маленький німб над головою Діви Марії виконаний золотою фарбою, у верхніх лівому і правому кутах

присутні написи (контрактури), вони теж зроблені золотою фарбою. У ікони подвійна опуш, зовнішня кайма біла (можливо була раніше біла), на якій розміщено напис, а друга кайма золота, всередині неї. Подвійна опуш зроблена так, що напис внизу розміщений окремо. Фарбовий шар по всій поверхні має вертикальний подовжній дрібний кракелюр уздовж волокон деревини. Присутні затертості по всьому фарбовому шару. Затертості заважають сприйняттю зображення. Затертості мають форму плям рисок і крапок, вони достатньо великі, одна затертость навкруги голови Богородиці дуже велика. Весь фарбовий шар вкритий тоненькими тріщинками дуже маленькими втратами і затертостями. Одна затертость має форму дужки і йде по руці Діви Марії. Далі по контуру її руки теж йде затертость. Багато втрат поєднанні з втратами ґрунтового шару, тобто ґрунтовий шар осипався разом із фарбовим.

Лаковий шар: Захисне покриття фарбового шару це тоненький майже прозорий шар лаку, колір визначити неможливо, через пилові та інші забруднення, які мають сірий колір. Товщина лакової плівки дуже маленька, менше 1 мкм. Місцями лаковий шар начебто попередньо змитий. Такі місця є у верхньому лівому куті, і декілька на хітоні Діви Марії.

Забруднення: Присутні забруднення пилового та біологічного походження. Забруднення мають сірий колір, шар забруднень дуже тонкий, але спотворює авторський колорит.

Попередні реставрації: По візуальним спостереженням, можна визначити що ікона раніше була укріплена желатином, на що вказують залишки проф. заклеювання.

За візуальними дослідженнями ікона знаходиться у незадовільному стані. Основа розділена на дві частини і потребує склеювання, має пошкодження у вигляді дрібних отворів які залишились від комах. Стан ґрунтового та фарбового шару незадовільний. Ґрунтовий шар крихкий, потребує зміцнення,

проклеювання желатиновим клеєм. Присутній кракелюр та втрати ґрунтового шару різного розміру, які спотворюють зовнішній вигляд ікони. Ґрунтовий шар потребує відновлення. Фарбовий шар місцями відсутній, місцями затертий, він потребує тонування. Також фарбовий шар потребує очищення від пилових та біологічних забруднень, а також потоншення лакової плівки.

3.3. Дендрологічна експертиза

Вибір виду дендрологічної експертизи. У реставрації творів мистецтва з дерева застосування дендрологічної експертизи проводиться частково, у галузі визначення породи дерева, з якого виготовлено витвір мистецтва.

Із видів дендрологічної експертизи у цьому дослідженні будуть використовуватись: визначення породи деревин, ідентифікація породи деревини за зразком.

Важливо розуміти, що визначення породи деревини з обробленої частини твору може призвести до помилки. Тому треба оцінювати ті місця ікони, де видно первинну обробку. Відкриті для досліджень виявились отвори пазів на задній частині ікони та місця на лицьовій, де відсутній ґрунтово-фарбовий шар (іл. 64).

Була проведена візуальна ідентифікація породи деревини у спосіб порівняння. Як зразок для порівняння була взята деревина липи. Колір деревини липи варіюється від білого до світло-коричневого. Річні кільця слабо помітні, однорідна текстура, дефектів та сучків майже немає. По візуальним ознакам, текстурі і малюнку річних кілець деревина липи збігається з досліджуваним зразком (іл. 65). Найімовірніше, за структурою річних кілець і малюнка текстури, основа досліджуваної ікони вироблена з липи.

Майже всі старовинні ікони були написанні на дерев'яній основі. Ікони на дерев'яній основі відомі з VI ст. Тому, факту наявності дерев'яної основи,

для визначення віку ікони недостатньо. За цей час технології змінювалися, що відбивалося на зовнішньому вигляді реліквій. Саме на тонкощі виготовлення основи слід звернути увагу. Грубі краї, наявність зарубок – ознака старого образу. Такі сліди могли залишитися від сокири, якою ймовірно обробляли дошку. Плоскі борозни вказують на застосування в обробці рубанка, а лункоподібні – скобелі. Починаючи з XVII ст., дошки стали виготовляти методом поздовжнього розпилювання. Тому при візуальній оцінці потрібно звертати увагу на місця ікони з початковою обробкою.

Дошки, на яких були написані ікони, згодом деформуються. Липові та вербові основи мають сильний ефект усадження. Щоб природні процеси не впливали на зовнішній вигляд ікони, у дошках роблять прорізи та вставляють шпуги у вигляді вузьких відколів стійких порід [26: С. 24].

На досліджуваному зразку присутні прорізи для шпуг, самі шпуги відсутні. Прорізи для шпуг мають характерну форму. Вони звужуються по краях і мають форму трапеції (іл. 66 – 68).

Для отримання додаткових відомостей про іконописний твір науковці-реставратори детально вивчають його тильний бік. Інформація допомагає підтвердити або спростувати ймовірний вік твору. На користь кустарного виробництва твору говорить той факт, що на звороті ікони, всередині пазів є сліди ручного інструменту. Це означає, що дошка для ікони оброблялася вручну (іл. 69).

3.4. Мікроскопічні дослідження

Дослідження проводилося за допомогою мікроскопу МБУ 4-А з кутом освітлення, що змінюється при збільшенні з 3-х до 100 крат. Для мікроскопічних досліджень були відібрані зразки деревини та ґрунту.

Мікроскопічні дослідження деревини. Були взяті мікроскопічні зрізи деревини. Поперечний та подовжній.(іл. 70 – 71). Вони були викладені на скло та під мікроскопом було видно що деревина цієї ікони просочена оліфою, ймовірно недавно. На це вказують маленькі кристали оліфи. Також це вказує на те, що досліджувана ікона раніше оброблялася оліфою і вже реставрувалася (іл. 72 - 76).

По попереднім макроскопічним, візуальним дослідженням у спосіб порівняння, було виявлено ймовірну породу деревини, з якої виготовлялась дошка – липа. Можна побачити у фото порівнянні. Зразок деревини липи, малюнок та характерні річні кільця (іл. 78), та зразок деревини основи досліджуваної ікони (іл. 77).

Визначення біодеструкторів. Наступним. Були дослідженні отвори жука точильника задля того щоб виявити чи це саме він. На місці зламу дошки були присутні ці отвори. Вони були різні у діаметрі та вигляді. За допомогою мікроскопа і мікрометра було встановлено точний діаметр отворів. Отвори жука точильника (іл. 78 – 80).

Було виявлено і розраховано, що:

- Найбільший отвір має діаметр 2,3мм.,
- Середній – 1,9мм.,
- Найменший – 0,6мм.

Отвори на дощі мають діаметр, від 0,6мм. до 2,3мм. Ці розміри отворів співпадають із розмірами отворів жука точильника підвиду Домовий точильник (*P.pertinaxL*). Діаметр льотних отворів домового точильника 1,8-2,8мм, вказує на наявність зараження жуком точильником. На це вказують мікроскопічні сліди життєдіяльності у тріщинках дошки, та у отворах, у камерах жука точильника (іл. 81 – 84). За візуальними спостереженням отворів, було з'ясовано, що вони достатньо старі і що ознак живих комах там немає, на це

вказує те що отвори всередині вкриті шаром оліфи. І нових слідів їх життєдіяльності не було виявлено. Круглі кульки, які видно у тріщині деревини, це скоріш за старі кладки яєць жука точильника (іл. 82).

Було підмічено, що деякі отвори розміщені на краях, і вони були зрізані. Це вказує та те, що дошку для ікони брали вже вражену жуком (іл. 85).

Мікроскопічні дослідження ґрунту. Для цього були відібрані зразки ґрунту, в місцях втрат, щоб не зашкодити іконі (іл. 83 – 84). Зразки були покладені на предметне скло. При мікроскопічному дослідженні авторського ґрунту були виявленні червоні вкраплення, які, ймовірно є додаванням залізного (земельного) пігменту, ймовірно вохри. Також на це попереднє вказував бежевий відтінок ґрунту (іл. 85).

Мікроскопічне дослідження допомогло виявити дрібні часточки тваринного клею у ґрунті. Вони були прозорі і жовтуваті. Ці часточки є зв'язуючим авторського ґрунту. Ймовірно авторський ґрунт був зроблений на основі тваринного клею (іл. 89). подальші дослідження і хімічний аналіз допоможуть виявити більш інформації про твір.

3.5. Мікрохімічні дослідження

Були відібрані проби для аналізу ґрунту та пігментів. Дослідження проводилося за допомогою мікроскопу МБУ 4-А з кутом освітлення, що змінюється при збільшенні 3 3-х до 100 крат.

Мікрохімічне дослідження ґрунтового шару. Кілька зразків авторського ґрунту були покладені на предметне скло (іл. 90). За статистикою, одним із найпоширеніших складів, що застосовуються для створення ґрунтів, є крейда. Зустрічаються зразки ґрунтів, у складі яких основним наповнювачем виступає гіпс. Є також комбіновані склади.

Хімічно обложена крейда є високодисперсним порошком білого кольору (CaCO_3). Щоб підтвердити або спростувати крейдяне походження авторського ґрунту, був проведений хімічний аналіз із хлоридною кислотою. Хлоридна кислота, також: соляна кислота, хлороводнева кислота — розчин хлороводню (HCl) у воді.

$\text{CaCO}_3 + 2\text{HCl} = \text{CaCl}_2 + \text{CO}_2\uparrow + \text{H}_2\text{O}$. Якщо обробити соляною кислотою крейду, то виділиться вуглекислий газ (CO_2).

У зразок авторського ґрунту, під мікроскопом було додано краплю хлоридної кислоти. Зразки авторського ґрунту (іл. 91 – 93). Почалася хімічна реакція з утворенням пухирців вуглекислого газу. На фото можна побачити реакцію авторського ґрунту з хлоридною кислотою з утворенням пухирців вуглекислого газу (іл. 94 – 96). Це вказує на те, що в зразку присутні карбонатні сполуки кальцію. Що вказує на крейдяне походження авторського ґрунту. Склад авторського ґрунту було виявлено.

Гіпс – це сульфат кальцію, $\text{Ca}[\text{SO}_4]\cdot 2\text{H}_2\text{O}$. При попаданні соляної кислоти на гіпс відбулася б реакція $\text{CaSO}_4 + 2\text{HCl} = \text{CaCl}_2 + \text{H}_2\text{SO}_4$. Реакція слабка, оборотна. Вуглекислий газ не виділяється. Спінювання не відбувається. В даному випадку аналіз на наявність гіпсу не знадобився, тому, що в ґрунті було виявлено крейду.

Аналіз із двовалентним залізом. Оскільки авторський ґрунт має коричнювате, бежеве забарвлення (іл. 97), є припущення що він містить пігмент на основі оксиду заліза, такий як вохра. Це підтвердилось так як у мікроскопі при дослідженні ґрунту, серед зерна крейди було видно маленькі червоні часточки, це і є той самий залізний пігмент. Але це треба було довести, зробивши хімічний аналіз.

Для визначення вмісту заліза у водних розчинах або природній воді використовуються три індикатори: 1) для визначення сполук двовалентного

заліза – гексаціаноферрат (III) калію ($K_3 [Fe(CN)_6]$ – червона кров'яна сіль); 2) для визначення сполук тривалентного заліза – гексаціаноферрат (II) калію ($K_4 [Fe(CN)_6]$ – жовта кров'яна сіль) та калію роданід ($KSCN$). Додавання даних індикаторів до підкисленого розчину солей заліза супроводжується випаданням синього осаду турбуленової сині (двовалентне залізо), берлінської лазурі (тривалентне залізо) або інтенсивним червоним фарбуванням розчину (з роданідом калію) [4: С. 18-25].

Проводився хімічний аналіз на наявність в авторському ґрунті залишків вохри, або інших пігментів на основі заліза, це здебільшого червоні, вохри та коричневі. При візуальному мікроскопічному дослідженні в ґрунті були виявлені червоні часточки, це й був червоний пігмент. Для проведення аналізу з двох валентним залізом треба було видалити із зразку усю крейду та клей і відділити часточки пігменту. Спочатку зі зразку був прибраний тваринний за допомогою води і випаровування на вогні. У зразок авторського ґрунту додавалась дистильована вода та він нагрівався над вогнем, клей із водою прибирався із зразку, зразок висушувався (іл. 97).

Коли часточки тваринного клею із зразку були випаруванні. Зерна ґрунту були подрібнені. Сухий разок ґрунту був покладений на предметне скло і подріблений другим склом (іл. 98).

У зразок, щоб прибрати крейду додавалась оцтова кислота. Крейда у зразку вступила з оцтовою кислотою у реакцію, з утворенням пухирців газу. Треба було видалити всю крейду (іл. 99). Крейда розчинилася не вся, можливо тому що у ґрунті були домішки чогось ще. Чому реакція проводилася із оцтовою кислотою, тому що хлоридна може розчинити пігмент. Залишився білий залишок із часточками пігменту. Його було розчинено із підігріванням. Реакція розчинення крейди прискорилась (іл. 100).

Також був проведений аналіз на наявність заліза. У очищений зразок із оцтовою кислотою була додана жовта кров'яна сіль $K_4[Fe(CN)_6]$, і зразок був знову підігрітий. Утворений розчин у реакції з $K_4[Fe(CN)_6]$ дав синьо-зелений колір. Що підтвердило наявність у ґрунті залізних пігментів (іл. 101 – 102).

Мікрохімічне дослідження дало змогу виявити крейду в авторському ґрунті, підтвердити наявність у складі ґрунту залізного пігменту.

3.5. Дослідження в ультрафіолетовому випромінюванні

Дослідження в ультрафіолетовому діапазоні хвиль допомогли виявити тонкий шар авторського лаку, яким був вкритий фарбовий шар. Дослідження не показали ніяких поновлень. Або записів. Було видно якісь маленькі крапління, але це тільки залишки попереднього профзаклеювання (іл. 103).

3.7. Дослідження у інфрачервоному діапазоні хвиль

Дослідження у інфрачервоному діапазоні хвиль дає змогу виявити скриті шари живопису та підготовчий рисунок. Дослідження проводилися за допомогою інфрачервоного комбінованого детектору валют Speed LD-2300. Ці дослідження не підтвердили наявності скритих шарів живопису під авторським, та чогось ще, тільки виявили дрібні втрати та забруднення. Ще, що цікаво, на фото в інфрачервоному випромінюванні стало чітко видно лінії контурів зображення, які робились автором у процесі написання ікони.

По результатам досліджень в інфрачервоному діапазоні хвиль, було виявлено, що під авторським фарбовим шаром немає скритих шарів живопису, або якихось поновлень. Але ці дослідження дали змогу побачити підкладку у вигляді прочерків контурних ліній, які можливо робилися вугіллям або прорізатися. Вони буди достатньо товсті. Також було добре видно кракелюр фарбового шару та інші пошкодження (іл. 104 - 107).

3.8. Рентгенографічне дослідження

Рентгенографічне дослідження ікони не виявило скритих шарів живопису. Але, на рентгенівському знімку були виявленні контурні лінії на лику Богородиці, вони світяться білим, це може вказувати на те, що в цих місцях, можливо присутня графья (іл. 108) .

Висновки до третього розділу

В результаті досліджень матеріальної структури ікони, було встановлене, що ікона написана олійними фарбами на дерев'яній дошці.

За результатами дендрологічної експертизи, мікроскопічного та візуального дослідження деревини було виявлено що ікона ймовірно була написана на липовій основі.

Мікроскопічне дослідження деревини дало змогу виявити, що основа ікони раніше була заражена жуком-точильником і була просочена оліфою.

Мікроскопічні дослідження авторського ґрунту дали змогу визначити, що авторський ґрунт був зроблений на основі тваринного клею. Результати мікрохімічного дослідження ґрунту дозволяють стверджувати, що автентичний ґрунт за своїм основним складом є крейдяно-клейовий із додаванням залізного пігменту.

Дослідження в ультрафіолетовому діапазоні хвиль допомогли виявити тонкий шар авторського лаку. Поновлень, або записів виявлено не було.

Дослідження в інфрачервоному діапазоні хвиль не виявило скритих шарів живопису, або поновлень. Був виявлений попередній рисунок у вигляді прочерків контурних ліній.

Рентгенографічне дослідження не виявило скритих шарів живопису або поновлень.

РОЗДІЛ 4

Реставрація ікони “Марія здобула благодать у Бога” з Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького

4.1. План реставраційних заходів

На основі результатів досліджень була складена програма реставраційних робіт:

1. Зміцнення фарбового шару.
2. Склеювання фрагментів основи.
3. Відновлення втрат основи.
4. Відновлення ґрунтового шару.
5. Очищення фарбового шару.
6. Потоншення лакової плівки.
7. Покриття захисним лаком.
8. Тонування, відновлення зображення.
9. Вирівнювання лакової плівки.

4.2 Опис ходу реставраційних заходів

4.2.1. Зміцнення фарбового шару і ґрунту

Першим етапом роботи було зміцнення фарбового шару на місцях роз’єднання основи. Профілактичне заклеювання фарбового шару було

виконане за допомогою цигаркового паперу та 5 % глютинового клею. Проф. заклеювання виконує і захисну і укріплюючу функцію.

Матеріали та інструменти: цигарковий папір, фільтрувальний папір, 5% глютиновий клей (харчовий желатин), вата, серветки, широкі пензлі, фторопластовий шпатель, скальпелі, праска з регулюванням температури.

Хід роботи: ділянка фарбового шару покривалася гарячим клеєм, на неї накладався лист цигаркового паперу розміром 10X10 см. За допомогою праски нагрітої до 60°C ділянка фарбового шару прогрівалась через фільтрувальний папір. Деформації фарбового шару були усунути за допомогою фторопластового шпателя. Потім ділянка фарбового шару висувувалась за допомогою теплої праски (іл. 114). В процесі роботи увага приділялась що б проф. заклейки не сходились кутами у одній точці. Це робилось що б запобігти утворенню точок напруги фарбового шару. Проф. заклейки накладалися в нахлест до 0,5 см. (іл. 115).

4.2.2. Склеювання фрагментів основи

Матеріали та інструменти: клей ПВА для деревини Akfix D3, струбцини, пластикові аркуші, мішечки з піском, пенькове волокно, деревне борошно, 96% етилен, желатин.

Хід роботи: для розуміння ступеню деформації дошок основи, обидва фрагменти ікони були зафіксовані струбцинами. Виявилось, що обидві частини дошки не співпадають, так як їх деформація відбулась нерівномірно. Одна дошка була деформована дугоподібно в бік фарбового шару, а друга частина зберегла свою форму. Перепад дошок основи складав 1,5 мм. Дві частини дошки основи не співпадали в місці стику. Було прийнято рішення з'єднати дошку таким чином, щоб зображення не мало перепадів в центрі. Спочатку

мікрометром було виміряно точну різницю нерівності (висоту перепаду), потім по краях ікони були виставлені струбцини. Дві частини дошки були зафіксовані так, щоб вони стояли трошки навскіс, щоб по центру не утворювався перепад. Коли дві частини були рівно виставлені, струбцини і всі кріплення були зняті.

Місце стику двох частин оброблялося водостійким клеєм ПВА для деревини (клей має зворотні властивості) (Іл. 117). Вкриті клеєм частини основи ікони фіксувались за допомогою струбцин. У такому вигляді ікона залишилась на декілька днів, до повного висихання клею (Іл. 118 - 121)

Після повної стабілізації клею, в місці стику дошок закладалось пенькові волокна із 8% желатиновим клеєм. Після висихання пенькового волокна стик дощок вирівнювався деревним борошном в рівень поверхні основи. (Іл. 122 - 124). При заповнюванні клейового шва між дошками використовувався «Метод укладання компенсують-армуючих матеріалів» поверх клейового шва після склеювання дошок основи ікони (Див. Додаток 7).

Після закінчення робіт із з'єднання дошок основи, залишки клею прибирались у 2 етапи: 1 розм'якшення клею за допомогою водного компресу; 2. Видалення клею за допомогою 96% етилену та механічне видалення. (Іл. 125 - 127)

4.2.3. Відновлення втрат основи

Матеріали та інструменти: желатин, деревне борошно, стоматологічні зонди, скальпелі, наждачний папір.

Усунення наслідків життєдіяльності жука точильника (льотні отвори, іл. 58) виконувалось за допомогою 8% желатинового клею, деревного борошна та пенькового волокна (Іл. 122 – 123). Пенькове волокно та деревне борошно закладалося в отвори за допомогою стоматологічних зондів. Отвори жуків

точильників закладалися до тих пір, поки не вирівнювались із основою. Коли вони були забиті пеньковим волокном, закладалися поверх деревним борошном. Після висихання, місця закладених отворів за потребою вирівнювались скальпелем і вишліфовувались наждачним папером. (Іл. 128 - 129)

4.2.4. Відновлення втрат ґрунту

Матеріали та інструменти: крейда, желатин, пензлі, скальпелі, гумовий шпатель, наждачний папір.

Втрати ґрунту заповнювались клеї-крейджаним ґрунтом в декілька етапів:

1. «Побілка» – нанесення рідкого ґрунту на місця втрат ґрунтового шару. Склад: 7% желатиновий клей з крейдою 2:1. Тонким шаром наноситься на місця втрат, так, щоб ґрунт затікав в тріщини ґрунтового шару. Побілка, ґрунтова підкладка повинна робитися розтопленим, рідким, текучим ґрунтом, так, щоб вона вкрила тонким шаром місця втрат авторського ґрунтового шару.
2. Ґрунт – Склад: 7% желатиновий клей з крейдою 1:1, густіший ґрунт використовується для основних поновлень. Він використовується у трошки застиглому вигляді, для того, щоб набрати потрібний об'єм і заповнити втрати. Втрати заповнюються до рівня автентичного ґрунтового шару.
3. Після висихання ґрунт вирівнюється абразивним папером та скальпелем (Іл. 130 – 132).

4.2.5. Очищення фарбового шару

Матеріали та інструменти: дитяче мило, вата, серветки.

Очищення пилових забруднень відбувалось за допомогою теплої води і мильного розчину (Лл. 133 – 134). На забруднені ділянки фарбового шару наносилася мильна піна та обережно вимивалася широким пензлем. Так, дуже обережно видалялися пилові забруднення з фарбового шару. Фарбовий шар після заходів протирався ватним тампоном насухо. Все це робилося максимально швидко щоб не пошкодити фарбовий шар.

4.2.6. Потоншення лакової плівки

Матеріали та інструменти: скипидар, флорентійський змив, меновазин.

Потоншення лакової плівки виконувалось поступово, підбір матеріалів виконувався емпіричним шляхом. Спочатку було випробувано потоншення лакової плівки за допомогою скипидару, яке не дало результатів. Було випробувано потоншення лакової плівки за допомогою флорентійського змиву, (засіб на основі скипидару і спирту) що теж не дало належного результату та виявилось малоефективним. Було випробувано для потоншення лакової плівки меновазин, це виявилось дієвим. Потоншення лакової плівки проводилося за допомогою меновазина (Склад діючі речовини: ментол, новокаїн (прокаїну гідрохлорид), анестезин (бензокаїн); 100 мл розчину містять ментолу – 2,5 г, новокаїну (прокаїну гідрохлориду) – 1 г, анестезину (бензокаїну) – 1 г; допоміжна речовина: етанол 70 %). Далі потоншення лакової плівки проводилося за допомогою меновазина і ватного тампону. Поступово, обережно, постійно перевіряючи, щоб потоншення не вплинуло на авторський фарбовий шар. Для потоншення лакової плівки використовувалась гостра бамбукова паличка з намотаним на кінчик шматочком вати, який у процесі постійно замінювався на новий.

Очищення було складним. Різні частини фарбового шару очищувались по різному. На місцях коричневого фону і на хітоні Богородиці зелена фарба була

нестійка, треба було потоншувати лак особливо обережно. Очищення краще проходило на тих місцях, де у складі фарби було використане білило (лик, ділянки шкіри і сіра кайма по периметру).

Лак який знімався з поверхні фарбового шару мав сіро – жовтий відтінок. Згушення лакової плівки було помітно по краях ікони. Там вона мала найтемніший відтінок (Іл. 135 – 136).

4.2.7. Покриття захисним шаром лаку

Матеріали та інструменти: даммарний лак, скипидар, марля, вата.

Поверхня фарбового шару була вкрита тонким шаром захисного лаку, за допомогою вати загорнутої в марлю. Захисний лак складався з даммарного лаку 50% й скіпідару 50% (Іл. 137).

4.2.8. Тонування, відновлення зображення

Матеріали та інструменти: акварельні фарби, бичача жовч, тонкі пензлі, палітра.

Тонування проводилося з початковим нанесенням тонкого малюнку олівцем. Потім робилося тонування втрат акварельною фарбою з додаванням бичачої жовчі. Спочатку була виконана підкладка бежевого кольору. Потім тоненьким штрихом виконувались самі тонування в тон авторського живопису.

Колегіально з керівником було вирішено не відновлювати напис та позолоту на внутрішній рамці.

Для тонування були обрані акварельні фарби професійні, художні (Невська палітра, 36 кольорів) з додаванням бичачої жовчі медичної, консервованої. Та тоненькі пензлі. №0 №00 №000.

Тонування було розпочато з підкладки. Підкладка робилася вохрою з додаванням червоного, щоб імітувати колір авторського ґрунту. (Іл. 138)

Після цього було розпочато тонування реставраційних вставок. Для кожного місця обирався потрібний відтінок. Це були здебільшого напівпрозорі відтінки коричневого з додаванням різних кольорів. Хітон тонувався зелено – синіми кольорами. Коли реставраційні вставки були затоновані, були напівпрозоро затоновані втрати фарбового шару на місцях, де зберігся авторський ґрунтовий шар. Місця затертостей тонувалися напівпрозоро, так щоб вони доповнювали втрачений авторський шар. По всій поверхні фарбового шару були дрібні втрати, менше ніж 05 мм, вони тонувалися крапкою, тонким пензлем №000 дуже ретельно. Тонування робилося до тих пір поки реставраційні вставки не були скриті під шаром тонувань. І не відрізнялися від авторського фарбового шару. (Іл. 139 - 142)

4.2.9. Вирівнювання лакової плівки

Матеріали та інструменти: даммарний лак, скипидар, вата, марля.

Після завершення тонування ікона у місцях тонувань вкривалася тонким шаром даммарного лаку зі скипидаром 1:1. Ікона вкривалася лаком за допомогою ватного тампону обгорнутого марлею. Покриття проводилося тільки у тих ділянках, де були проведені тонування. Потім лакова плівка висувувалась. (Іл. 143)

4.3. Рекомендації по умовах зберігання пам'ятки

Відреставрована пам'ятка (ікона «Марія здобула Благодать у Бога» надалі вимагає певних умов наведення та збереження. У приміщенні, де пам'ятник зберігатиметься, відносна вологість повітря повинна дотримуватися в межах: 50 – 60 %. При цьому добові коливання вологості повітря не повинні перевищувати 5%. Температура повітря повинна відповідати діапазону: +17...+21°C. Щодо пам'ятника необхідно уникати впливу прямих сонячних променів, потрапляння на нього води, хімічних речовин, пилки, комах та органічних речовин.

Не допускається перебування у приміщенні, де зберігається пам'ятник, тварин та рослин. Зберігач пам'ятника повинен дотримуватись особистої гігієни та не допускати попадання на поверхню пам'ятника мікроорганізмів або суперечка рослин. Прибирання приміщення провадиться відповідно до регламенту роботи сховища. При появі на пам'ятнику слідів ушкоджень (природних, біологічних та інших) діяти відповідно до регламенту роботи сховища.

Короткі рекомендації щодо збереження пам'ятника.

1. Дотримуватись у сховищі рівної відносної вологості 50 – 60%, при температурі +17 ...+ 21°C.
2. Добові коливання відносної вологості не повинно перевищувати 5%.
3. Запобігти потраплянню прямих сонячних променів на пам'ятник, потрапляння на нього води, хімічних речовин, пилу, комах та органічних речовин.
4. Дотримувати чистоту у сховищі.

Висновки до 4-го розділу

В результаті досліджень ікони була розроблена програма реставраційних заходів яка складалась з: зміцнення фарбового шару, склеювання фрагментів основи, відновлення втрат основи, відновлення ґрунтового шару, очищення фарбового шару, потоншення лакової плівки, покриття захисним лаком, тонування, відновлення зображення та вирівнювання лакової плівки.

Під час виконання реставрації попередня програма не піддавалась корегуванню.

Розроблені методики роботи дозволили зупинити деструктивні процеси в іконі, привести ікону “Марія здобула благодать у Бога” з Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького до експозиційного стану.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз літератури дав змогу встановити, що на даному етапі мається лише загальна інформація щодо іконопису Лівобережної України, зокрема Сумщини та Чернігівщини. В публікаціях розглянутий загальний розвиток іконопису в Україні, але про особливості регіональних шкіл матеріалу не достатньо.

Література з реставрації творів мистецтва, зокрема іконопису подає загальні методики, на основі яких можна створювати власні методики, які будуть апробовані в магістерській роботі.

Джерельна база дослідження складається з чотирьох позицій: фондів збірки українських музеїв; каталоги музейних збірок; видання з історії, краєзнавства, тематичні сайти; консультації та інтерв'ювання фахівців різних галузей.

2. Завдяки мистецтвознавчим дослідженням було встановлено, що ікона Божої Матері «Марія здобула благодать у Бога» з Сумського художнього музею ім. Н. Онацького відноситься до іконографічного типу Аннунціата, який був поширений в європейському релігійному мистецтві із доби проторенесансу. Ікона демонструє трансформацію західнохристиянського іконографічного типу згідно східнохристиянських традицій (наявність контрактур). Було встановлено що ікона була виконана в першій половині – середині XIX ст. на історичних теренах Сіверщини (на той час Чернігівська губернія). З боку стилістики, в іконі виявлені ознаки стилю рококо та класицизм, що характерно для іконопису Лівобережної України другої половини XVIII – першої половини XIX ст.

3. Був проведений пошук та порівняльний аналіз візуальних аналогів об'єкту дослідження. Було виявлено, що ікона була написана під явним впливом майстрів Сієнської школи XIII – XIV ст. Це було можливим, через регулярні поїздки пенсіонерів Імператорської академії мистецтв до Італії протягом XVIII

– XIX ст., наприклад українського художника Г. Лапченка, яких замальовував лики італійських Мадон.

Порівняння ікони із атрибутованими пам'ятками Чернігівщини дало візуальні збіги в трактуванні ликів з цілою низкою пам'яток.

4. В результаті техніко-технологічних, фотографічних, оптичних, дендрологічних досліджень було встановлено, що основа ікони виготовлена з липи. Основа була вражена жуком точильником. Фарбовий шар – олійний живопис, ґрунт клеї-крейдяний, присутнє тонке захисне покриття.

Також був визначений характер пошкоджень ікони, ікона знаходилась у незадовільному стані: основа на момент знаходження на реставрацію була розділена на дві частини, мала дрібні отвори які залишились від комах. Стан ґрунту та фарбового шару незадовільний. Ґрунтовий шар крихкий, потребував зміцнення. Кракелюр та втрати ґрунтового шару різного розміру викривляли зовнішній вигляд ікони. Ґрунтовий шар потребував відновлення. Фарбовий шар мав втрати, потертості, потребував очищення від пилових забруднень, а також потоншення лакової плівки.

5. Неруйнівні (рентген, УФ, ІЧ) та інвазійні (мікрохімічні) дослідження ікони дало змогу виявити, що основа ікони раніше була заражена жуком-точильником і була просочена оліфою. Ґрунт був виготовлений на основі тваринного клею, крейди та залізного пігменту (вохра червона або інший червоний залізовмісний пігмент). Дослідження в ультрафіолетовому діапазоні хвиль допомогли виявити тонкий шар авторського лаку, поновлень, або записів виявлено не було. Дослідження в ІЧ-спектрі виявило попередній рисунок у вигляді контурних ліній. Рентгенографічне дослідження підтвердило відсутність записів та скритих шарів, наявність підготовчого рисунку, який ймовірно прорізався гострим предметом та наводився вугіллям.

6. На основі досліджень була складена програма реставраційних робіт, яка складалася зі: зміцнення фарбового шару, склеювання фрагментів основи, очищення основи, відновлення втрат основи, відновлення ґрунтового шару,

очищення фарбового шару, потоншення лакової плівки, покриття захисним лаком, тонування, відновлення зображення, вирівнювання лакової плівки.

7. Розроблена програма була впроваджена під час практичної реставрації ікони з фотофіксацією всіх етапів. Особливо складним етапом роботи було тонування реставраційних вставок. У результаті реставрації були зупинені деструктивні процеси, ікона набула експозиційного вигляду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александр Андреевич Иванов. «Портрет Виттории Кальдони (Лапченко)» *Культурная столица. Журнал о культурной жизни Санкт-Петербурга.* URL:https://kstolica.ru/publ/kultura_iskusstvo/zhivopis/aleksandr_andreevich_ivano_v_portret_vittorii_kaldoni_lapchenko/42-1-0-1068
2. Алпатов М. Александр Иванов. Москва: Молодая гвардия, 1959. 255 с.
3. Анизотропная среда. *Энциклопедия физики и техники.* URL:http://femto.com.ua/articles/part_1/0139.html
4. Бархатова Є. І., Мірошникова Є. Н. Візуально-колориметричний спосіб визначення рівня двовалентного та тривалентного заліза в питній воді та водних розчинах. *Юний вчений.* 2019. № 1 (21). С. 18-25. URL: <https://moluch.ru/young/archive/21/1353/> (дата звернення: 06.10.2024).
5. Башмакова Л. И. Рентгенографическое исследование произведений живописи. *Сообщения. Т. 27.* Москва: ВЦНИЛКР, 1971. С. 2 -26.
6. Бельтинг Х. Образ и культ: История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 752 с.
7. Бідзіля О.В. Комахи-шкідники музейних колекцій : Методичний посібник з ідентифікації. Київ: Національний науково-дослідний реставраційний центр України, 2019. 72 с.
8. Благовещенье в Русской живописи. *Христианский восток.* URL: <https://ros-vos.net/christian-culture/praz/blagoveschenie/izo/>
9. Бирштейн В. Я. Современные аналитические методы на службе технико - технологического исследования произведений искусства: Методы анализа и проблема идентификации связующих. Москва: Государственная библиотека СССР им. В.И.Ленина. Информационный центр по проблемам культуры и искусства. 1974. С. 20
10. Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. Москва. 2008. 128 с.
11. Борн М., Вольф Э. Основы оптики. Москва: Наука. 1973. 729 с.

12. Вздорнов Г.И. Из истории реставрации древнерусской живописи: Переписка И.В. Федышина (1924-1936). Москва: Искусство, 1975. 118 с.
13. Виктурина М. П. Рентгенографическое исследование экспонатов на аппарате РУМ -7. *Сообщение. Т. 24-25*. Москва: ВЦНИЛКР. 1969. 384 с.
14. Власов В. Г. Иконография. *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. 4*. Санкт-Петербург.: Азбука -Классика. 2006. 751 с.
15. Гальченко М. Г. Надписи на древнерусских иконах XII—XV вв.: палеографический и графико-орфографический анализ. Москва: Наука, 1997. 172 с.
16. Губарева О. В. Икона как искусство: Эстетические традиции русской иконописи и современная визуальная культура. Санкт-Петербург. Аргус СПб, 2022. 356 с. URL: https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2022/09/Gubareva_Ikona_kak-iskusstvo.pdf
17. Гренберг Ю. И. Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи. Москва: ГосНИИР, 2000. 179 с.
18. Гальченко М. Г. Книжная культура: книгописание. Надписи на иконах древней Руси. Избранные работы. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. 490 с.
19. Гренберг Ю. И. Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи. Москва: Искусство. 1976. 250 с.
20. Григоров, Дмитрий Александрович (1860-1929). Русский иконописный подлинник [Санкт-Петербург]: тип. Имп. Акад. наук, [1887]. 147 с., 3 л. ил. : 28.
21. Давидова М., Шлычкова Е. Понятие канона в современной иконописи и христианском искусстве. *Азбука веры*. URL: https://azbyka.ru/wp-content/uploads/bg_forreaders/ponyatie-kanona-v-sovremennoj-ikonopisi-i-hristianskom-iskusstve_17078.pdf
22. Девина Р.А., Илларионова И.В. (кол.авт). Микроклимат церковных зданий. Москва: РИО ГосНИИР, 2000. 120 с. Вып. 1. С. 21–167.
23. Демидова М. Иконологія Чезаре Ріпа: Атлас пам'яті та маніфест ідеаліста. *Журнал Искусствознание*. 2020. 40 с.

URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/ikonologiya-chezare-ripy-atlas-pamyati-i-manifest-idealista>

24. Німб. *Енциклопедичний словник Брокгауза та Єфрона*, В 86 т. Спбкт-Петербург: 1890-1907. Том XXI,

25. *Іконопис XVII – поч. XX ст. з фондів Чернігівського обласного художнього музею*

URL:https://cg.gov.ua/web_docs/1/2021/02/docs/Kataloh_ikon_z_kolektsii_muzeiu-Nalahan.pdf

26. Икона Божьей Матери «Умиление» Серафимо-Дивеевская. *Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский монастырь* URL:<https://diveevo-monastyr.ru/shrines/ikona-presvjatoj-bogorodicy-umilenie>

27. Киселева Анна . История искусства в одном сюжете: Благовещение. Журнал «Arzamas». URL:<https://arzamas.academy/mag/420-annunziona>

28. Клокова Г.С., Демина О.В., Инденбом А.В. Реставрация произведений станковой темперной живописи. Москва: ПСТГУ, 2016. 256 с.

29. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів: Свічадо, 2005. 196 с.

30. Кустодиева Т.К., Эрмитаж. Итальянское искусство эпохи Возрождения XIII-XVI века. 1985, Искусство. Ленинград. 184 с.

31. Лазарев, В. Новгородская иконопись [на рус. и англ. яз.]. М.: Искусство, 1969. 200 с.

32. Лазарев Д.Н., Эрастов Д.П. Инфракрасная люминесценция в репродукционной технике. Доклады. Т 16. №2. АН СССР. 1954. С. 281.

33. Лопатін В. Протоевангеліє від Якова. *Богомисліє: літературно-богословський альманах*, (8), 2020. С.167–179. URL:<https://doi.org/10.29357/аб.v0i8.199019>

34. Михеев В. Л., Регинская Н. В., Савельева Ю. С. Экспертиза и реставрация народных икон. Санкт-Петербург, ФГБОУ ВО «Российский государственный гидрометеорологический университет». 2017. 77 с.

35. Моисеева Т. В. История Иконописи. Истоки. Традиции. Современность. Москва, «АРТ-БМБ», 2002. 290 с.
36. Наумова М.В. Реставрация икон: Методические рекомендации. Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И. Э. Грабаря. 1993. 206 с.
37. Никитин М. К., Мельникова Е. П. Химия в реставрации. Справочное пособие. Ленинград: Химия, 1990. 304 с.
38. Никольская Т. М. Символика и семантика иконописного образа *Социально–экономические явления и процессы*. 2011. №9. С. 5. URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-i-semantika-ikonopisnogo-obraza> (дата обращения: 17.03.2020).
39. Овсійчук В. Кривавич Д. Оповідь про ікону. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. 396 с.
40. Персов М. П. Мебельный точильщик и меры борьбы с ним. Москва; Ленинград: Стройиздат. Ленинградское отделение, 1966. 36 с
41. Платонов В. Г. Развитие иконографии «Покрова Богородицы» в искусстве Заонежья XVI–XVIII вв. *Кижский вестник № 7 (Сб. статей). Петрозаводск, 2002. С. 140-147.* URL:<https://kizhi.karelia.ru/library/vestnik-7/288.html>
42. Роскин Г.И. Микроскопическая техника. Рипол Классик. 1951. 447 с.
43. Святитель Димитрий Ростовский. Чудо пресвятой и преблагословенной Девы Марии. Чернигов: Вера и жизнь. 2013 г. 96 с. (Научный альманах «Чернівські Афіни»). URL:<http://pushkinskijdom.ru/wp-content/uploads/2019/08/CHuda-...-devy-Marii.pdf>
44. Саблина Н. П. Слова под титлами: Словник. Надписи на Кресте Господнем и святых иконах. Санкт-Петербург: Ижица, 2001. 44 с.
45. Саватеева Е. М. Использование методики изготовления шлифов и тонких срезов при исследовании станковой живописи и декоративно-прикладного искусства. *Грабаревские чтения 5. Международная научная конференция.* Москва: ВХНРЦ, 2003. 77 с. URL: http://elib.rshu.ru/files_books/pdf/rid_6470010f020e4055b433dcdfe0de5e85.pdf

46. Святець, Г. Наукова атрибуція творів із зібрання Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького. *Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей*: матеріали наук.-практ. конф., м. Київ, 24-25 жовт. 2019р. Київ: НАКККиМ; Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів, 2019. С. 128-129.
47. Своє перше століття відзначає Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького. *Сумська Обласна Рада*. URL: <https://sorada.gov.ua/actual/actual/20855-svoje-pershe-stolittja-vidznachaje-sumskij-oblasnyj-hudozhnij-muzej-im-nykanora-onatskogo.html>
48. Сиена на заре Ренессанса. Выставка «Сиена на заре Ренессанса». Произведения из Национальной пинакотечи в Сиене, Государственного архива Сиены, музеев Тосканы и ГМИИ им. А.С. Пушкина». 25 июня – 03 октября 2021 года. URL: <http://www.visit-city.art/exhibitions/siena/>
49. Сиенская Школа Живописи. *Видеообзор*. URL: www.youtube.com/watch?v=KfANd8xh3WQ
50. Сильченко Т. Н. Реставрация и исследование художественных памятников. Исследование картин рентгеновскими и ультрафиолетовыми лучами. Москва, 1955, С. 6 -21.
51. Соловьев С. М. Инфракрасная фотография. Москва: Искусство. 1960. 216 с.
52. Сидор О. Давня українська ікона із приватних збірок, із приватних збірок. Київ: Родовід, 2003. 335 с.
53. Степовик Д. Історія української ікони Х-XX ст. Київ: Либідь, 1996. 438 с.
54. Тарабукин Н. М. Смысл иконы. Москва: Издательство Православного Братства Святителя Филарета Московского. 1999. 224 с.
55. Тоскина И. Н., Проворова И. Н. Насекомые в музеях: Биология. Профилактика заражения. Меры борьбы. М.: Товарищество науч. изд. КМК, 2007. 220 с.
56. Тюлькин В. И. Своеобразие композиционных структур богородичных икон двенадцятых праздников. *Российский государственный педагогический*

университет им. А.И. Герцена. Фундаментальная библиотека имени императрицы *Марии Федоровны.*

URL:https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/97/tyulkin_97_299_307.pdf

57. Український іконопис XII-XIX ст. з колекції НХМУ: альбом / авт. ст. Л. Членова; упоряд. Ю. Литвінець. Хмельницький: Галерея; Київ: Артанія Нова, 2005. 254 с.

58. Филатов В.В. Реставрация станковой темперной живописи. Москва: Изобразительное искусство, 1986. 264 с.

59. Филатов В. В., Камчатнова Ю. Б. Наименования и надписи на иконных изображениях: справочник для иконописцев. Москва: Православная педагогика, печ. 2004. 349 с.

60. Филатов В. В. Краткий иконописный иллюстрированный словарь. Москва: Просвещение, 1996. 224 с.

61. Чезаре Ріпи. Иконологія. 1709. 186 с. = Ripa Cesare. Iconologia, or, Moral emblems. *Publisher University of Illinois Urbana-Champaign.* URL:<https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa/page/n5/mode/2up>

62. Шамардина Н.В. Галицко-русские иконы Похвалы Богородицы XV–XVI вв.: Генезис и метаморфозы. «Русин». 2020. № 60, С. 22-38.

63. Яхонт О.В. Проблемы консервации реставрации и атрибуции искусств искусства. *ГОСНИИ*) URL:<https://www.gosniir.ru/library/gosniir-books/problems-of-conservation.aspx>

64. Conti A. A History of the Restoration and Conservation of Works of Translated by Helen Glanville. Elsevier Ltd., 2007. 465 p.

65. Rorimer J. J. Ultra-Violet Rays and Their Use in the Examination of Works of Art. New York: Metropolitan Museum of Art, 1931. 107 p.

66. Stoner J. Hill, Rushfield Rebecca (Eds.). Conservation of Easel Paintings. Routledge, 2012. 916 p.

Додатки:*Додаток 1.***КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

№	Назва етапів дипломної роботи	Строк виконання етапів роботи
1	Дослідження твору	3 7 березня до 15 жовтня 2024р.
2	Пошук аналогів. Пошук інформації по іконі в інтернеті. Іконографічні дослідження.	3 19 лютого до 20 листопада 2024р.
3	Реставрація ікони “Марія здобула благодать у Бога”.	3 16 вересня до 9 грудня 2024р..
4	Підготовка дипломної записки.	3 20 вересня до 5 грудня 2024р.

Студент: Панова Дар’я Едуардівна

Керівник роботи: Шуліка В’ячеслав Вікторович

Додаток 2.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

A. Мистецтвознавство, аналоги.

1. Невідомий майстер. Ікона Богоматері «Марія здобула Благодать у Бога». Загальний вигляд до реставрації. сер. ХІХ ст., 35,5/52,5 см, дерево, олія. Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького (Інв. № 762).
2. Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького
3. Невідомий майстер. Ікона Богоматері «Марія здобула Благодать у Бога». Котрактурі. сер. ХІХ ст., 35,5/52,5 см, дерево, олія. Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького (Інв. № 762).
4. Невідомий майстер. Ікона Богоматері «Марія здобула Благодать у Бога». Напис на іконі. сер. ХІХ ст., 35,5/52,5 см, дерево, масло. Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького
5. Антонелло да Мессіна. «Аннунціата», 45 x 34,5 см, дошка, олія, Національний музей Палермо.
6. Геннадій (Дубенський). Іллінська Чернігівська ікона Божої Матері. 1658 р. Сучасне місцезнаходження ікони невідомо.
7. Невідомий автор. «Марія здобула благодать у Бога». Фрагмент ікони, лик Богоматері, сер. ХІХ ст., 35,5/52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького. Фото Д. Е. Панової.
8. Геннадій (Дубенський). Іллінська-Чернігівська ікони Божої Матері. Фрагмент лику. 1658 р. Сучасне місцезнаходження ікони невідомо.
9. Ікона «Євангеліст Лука, який пише ікону Богородиці з Марії, що позує йому». Візантія, Початок ХV ст., 26.4 × 18.3 см. Музей ікон, Реклінгхаузен, Німеччина. Інв. 424
10. Приклади ікон, на яких права рука розташована поверх лівої.
11. Серафимо-Дивіївська ікона Божої Матері "Зворушення". 67x49 см, олія, полотно, дошка. Список написаний дивеєвськими сестрами (поч. ХХ ст.). Троїцький собор Серафимо-Дивіївського монастиря.
12. Остробрамська ікона Божої Матері, ХV-ХVІІ ст., 200x165 см, дошка (дуб), темпера. Вільнюс, Остра Брама.

13. Благовіщення. Ок. 1040. Мозаїки на східних стовпах собору Святої Софії у Києві.. Висота фігури Архангела Гавриїла — 2,3 метри. Висота фігури Богородиці —2,2 метри.
14. Невідомий автор. Покров Пресвятої Богородиці з портретом гетьмана Б. Хмельницького. Фрагмент. п.п. XVIII ст. 109х76х4 (в обрамлені). Дошка липова, левкас, темпера, олія, різьблення, сріблення, позолота,. НХМУ. Походить із Покровської церкви с. Дешки Канівського повіту (тепер Богуславського району Київської обл.) [49: С. 88]
15. Невідомий майстер. Ікона Богоматері «Марія здобула Благодать у Бога». Фрагмент. сер. XIX ст., 35,5х52,5 см, дерево, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького
16. Невідомий майстер. Ікона «Розп'яття та пристрасті Господні із зображенням 142 образів Богородиці». Кінець XVIII – поч. XIX ст. Богоявленський собор у Слохові, Москва.
17. Іванов О. «Благовіщення». Копія з картини С. Мартіні. 1850-ті. Державна Третьяковська галерея, Москва.
18. Брюлов К. «Останній день Помпеї» 1833, 465,5×651 см., полотно, олія, Російський музей (Санкт-Петербург).
19. Граль А. Вітторія Кальдоні. 1830-ті роки. Місце знаходження невідоме.
20. Мадонна ді Сант-Алессіо або Божа Мати «Едеська» Привезена до Риму 977 р. митр. Сергієм Дамаським (?).Базиліка Святих Боніфація та Олексія (Сант-Алессіо) на Авентинському пагорбі в Римі.
21. Рогир ван дер Вейден. Ліве крило «Вівтаря Святого Колумба», 1455 р. Стара Пінакотека. Мюнхен.
22. Мозаїка в церкві Санта-Марія-ін-Трастевере в Римі, XIII століття
23. Йован Зограф и монах Григорий. Образ Божої Матері "Параклесис". Фреска церкви Святого Андрія на річці Треск поблизу Скоп'є, Македонія. 1388 – 1389 рр.
24. Образ Божої Матері "Параклесис". Фреска монастиря Високі Дічани, Косово та Метохія, Сербія. До 1350 р.
25. Дубовський М. Н. Пряха. 1870 р. 52 х 34,5 см, полотно, олія. Алтайський крайовий музей образотворчих та прикладних мистецтв, Барнаул

26. Чима да Конельяно. "Благовіщення". Фрагмент. 1495, 136 x 107 см, полотно, олія, Державний Ермітаж, Санкт-Петербург. Інвентарний номер ГЭ-256
27. Лапченко Г. «Ранок», 1830, полотно, олія. Харківський художній музей.
28. «Корсунське Благовіщення». Фрагмент. Близько 1022 р. 238 x 168, дерево, темпера. Третьяковська галерея (Москва)
29. Ікона Божої Матері "Володимирська"(Вишгородська ікона Божої Матері), XII століття, дерево, темпера. знаходиться в храмі-музеї Святителя Миколая в Толмачах при Державній Третьяковській галереї в Москві.
30. Майстерня ікон Романа та Кирила. Копія ікони Божої Матері "Володимирська", 75×55 см. Дерево, темпера. м.Київ
31. Майстерня ікон Романа та Кирила. Список(репліка) ікони Божої Матері "Володимирська", М.Київ
32. Шаповаленко І. «Італійка. Вікторія Кальдоне», 1851, 62 x 51 см, полотно, олія. Чернігівський художній музей ім. Г.П. Галагана
33. Сімоне Мартіні та Ліппо Меммі. «Благовіщення». 1333, 265 x 305 см, темпера, дошка. Флоренція, галерея Уффіці.
34. Лапченко Г. «Сусанна та старі». 1831 р. 200×149, полотно, олія. Державний Російський музей. (Санкт-Петербург)
35. Овербек Ф. "Італійка". 1821, 89,5 x 65,8 см, олія, полотно. Картинна галерея Нова Пінакотека, Мюнхен, Німеччина
36. Сімоне Мартіні, Архангел Гавриїл зі сцени „Благовіщення“, 1333, 31 x 22 см, темпера, дерево. Національна галерея мистецтв у Вашингтоні.
37. Сімоне Мартіні, Мадонна зі сцени "Благовіщення". Близько 1340-1344 років, 30,5 x 21,5 см, дерево (тополя), темпера. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург (Інв. ГЕ-284)
38. Шнорр фон Карольсфельд Ю. Етюд до композиції "Три Марії біля труни" 1820, 405 x 260 мм, Перо за графітним олівцем, відмивання коричневим тоном, на папері. Дрезден. Гравюрний кабінет Державних мистецьких зборів.
39. Вікторія та Григорій Лапченко. Фото із сімейного альбому. Архів. Державний Російський музей.

40. Рогір ван дер Вейден «Благовіщення», картина / триптих, близько 1440 (1434-1446), 86 x 93 см, дошка (дуб), олія. Місцезнаходження Сен-Жермен-л'Оксеруа, Франція.
41. Рогір ван дер Вейден «Благовіщення». Фрагмент, близько 1440 (1434-1446), 86 x 93 см, дошка (дуб), олія. Місцезнаходження Сен-Жермен-л'Оксеруа, Франція.
42. Невідомий автор. «Марія здобула благодать у Бога». Фрагмент, сер. ХІХ ст., 35,5/52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького. Фото Д. Е. Панової.
43. Сімоне Мартіні та Ліппо Меммі «Благовіщення». Фрагмент. 1333, 265 × 305 см, дерево, темпера, золото. Галерея Уффіці, Флоренція (Інв. 00284557)
44. Сантіссіма-Аннунціата (італ. Santissima Annunziata — Святе Проголошення) (італ. Annunciazione).
45. Россетті Д. Г. «Благовіщення». 1850, 73 × 41,9 см, полотно, олія. Британська галерея Тейт, Лондон (Інв. N01210 і NG1210)
46. Архангел Гавриїл. Фрагмент (дияконські двері). Остання третина ХVІІІ ст. Полтавщина НХМУ [20: С.310].
47. Богородиця. Фрагмент. Друга половина ХVІІ ст. Бісковичі, Самбірщина НХМУ [20: С.125].
48. Руткович І. Богородиця Елеуса. Остання чверть ХVІІ ст. Львівщина НХМУ [20: С.152].
49. Архистратиг Михайло. Перша половина ХVІІІ. Сколівщина НХМУ [20: С. 224].
50. Св. Варвара. Кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст. Черкащина. НХМУ [20: С.267].
51. Троице-Іллінська ікона Божої Матері (знаходиться на другій колоні правого нефа Свято-Троїцького кафедрального собору, є копією чудотворного образу, написаного ченцем Чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря Геннадієм (в миру Григорій Дубенський) в 1658 р.)
52. Спас Пантократор. Кін. ХІХ – поч. ХХ ст. 48x34,5x2. дошка, олія. (ик-168). Чернігівській художній музей. [24, іл.137]
53. Богородиця Чубківська. 1833 р., 40 x29 x 3,2, дошка, олія, позолота. Чернігівській художній музей (Ик-144). [24, іл. 36],

54. Св. архистратиг Михаїл. II пол. XVIII ст., 56 x 46 x 1,5. дошка, левкас, олія, різьблення, позолота, сріблення. Походить з Покровської церкви с. Жукля Крюковського району Чернігівської обл. Чернігівській художній музей (Ик-4). [24, іл. 27] .

55. Богородиця Суражська. 1823 р., 67 x 47 x 2,2, дошка, олія, тонування під золото, Походить з Покровської церкви м. Ніжина. Чернігівській художній музей (Ик-91) [24, іл. 35].

56. Богородиця Охтирська. I пол. XIX ст., 62,5x48x2,8, дошка, олія, позолота, Походить з Покровської церкви с. Жукля Крюківського району Чернігівської обл. Чернігівській художній музей (Ик-61) [24, іл. 35].

57. Богородиця Казанська, з вибраними святими. 1903 р. 55x45,7x2, дошка, паволока, левкас, олія, позолота, сріблення. Чернігівській художній музей (Ик-167) [24, іл. 101].

Б. Дослідження ікони.

58. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Фрагмент, сер. XIX ст. 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

59. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Фрагмент тильного боку ікони, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

60. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зворотній бік, сер. XIX ст., 35,5/52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

61. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Паз для шпуги, вид збоку. сер. XIX ст. , 35,5/52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової..

62. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Біпошкодження, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

63. Невідомий автор. Ікона Богоматері “Марія здобула благодать у Бога». Загальний вигляд до реставрації. сер. XIX ст , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

64. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Отвори пазів на зворотному боці ікони, сер. XIX ст. 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

65. Деревина липи

66. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Прорізи для шпуг. сер. XIX ст., 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

67. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Прорізи для шпуг. сер. XIX ст., 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

68. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Прорізи для шпуг., сер. XIX ст., 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

69. Ікона Богоматері «Марія здобула Благодать у Бога». Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Сліди ручного виробництва в середині пазів для шпуг., сер. XIX ст., 35,5/52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

70. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Відбір проб деревини, сер. XIX ст., 35,5/52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького. Фото Д. Е. Панової.

71. Проба деревини. Фото Д. Е. Панової.

72. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зрізи деревини під мікроскопом., сер. XIX ст., 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

73. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зрізи деревини під мікроскопом., сер. XIX ст., 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

74. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зрізи деревини під мікроскопом., сер. XIX ст., 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

75. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зрізи деревини під мікроскопом., сер. XIX ст., 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

76. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зрізи деревини під мікроскопом., сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
77. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Текстура деревини основи. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
78. Зразок деревини липи, текстура та характерні річні кільця
79. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” . Льотні отвори жука точильника на ікони. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової
80. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” . Льотні отвори жука точильника на ікони. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової
81. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Льотні отвори жука точильника на ікони. сер. ХІХ ст., 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової
82. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Камери жука точильника. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
83. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Камери жука точильника. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
84. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Камери жука точильника. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
85. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Біопошкодження, сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
86. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Відбір зразків ґрунту, сер. ХІХ ст., 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

87. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Відбір зразків ґрунту, сер. ХІХ ст., 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

88. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

89. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

90. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження, зразок авторського ґрунту. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

91. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження, зразок авторського ґрунту. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

92. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження, зразок авторського ґрунту. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

93. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження, зразок авторського ґрунту. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

94. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження, реакція авторського ґрунту з хлоридною кислотою. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової

95. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження, реакція авторського ґрунту з хлоридною кислотою. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової

96. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження, реакція авторського ґрунту з хлоридною кислотою. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової
97. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження, забарвлення авторського ґрунту. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової
98. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження, висушений зразок авторського ґрунту. сер. ХІХ ст., 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
99. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження, висушений і подрібнений зразок авторського ґрунту. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
100. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження, реакція розчинення крейди. сер. ХІХ ст. , 35,5/52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
101. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікроскопічні дослідження, аналіз на наявність заліза у зразку авторського ґрунту. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
102. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Мікрохімічні дослідження, аналіз на наявність заліза у зразку авторського ґрунту, сер. ХІХ ст. 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
103. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Дослідження в ультрафіолетових променях. сер. ХІХ ст. 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
104. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Фрагмент, сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

105. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Дослідження в інфрачервоному діапазоні хвиль. сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

106. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Фрагмент, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

107. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Дослідження в інфрачервоному діапазоні хвиль. сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової

108. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Рентгенографічне дослідження ікони, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової

В. Реставрація

109. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Стан основи ікони до реставрації, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

110. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Стан основи ікони до реставрації, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

111. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Стан основи ікони до реставрації, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

112. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Стан основи ікони до реставрації, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

113. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Зміцнення фарбового шару, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

114. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Зміцнення фарбового шару, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

115. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Зміцнення фарбового шару, сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
116. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Зміцнення фарбового шару, сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
117. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Склеювання фрагментів основи. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
118. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Склеювання фрагментів основи. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
119. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Склеювання фрагментів основи. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
120. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Склеювання фрагментів основи. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
121. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Склеювання фрагментів основи. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
122. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Заповнювання клейового шва целюлозним волокном з клеїм. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
123. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Заповнювання клейового шва целюлозним волокном з клеїм. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
124. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Заповнювання клейового шва целюлозним волокном з клеїм. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

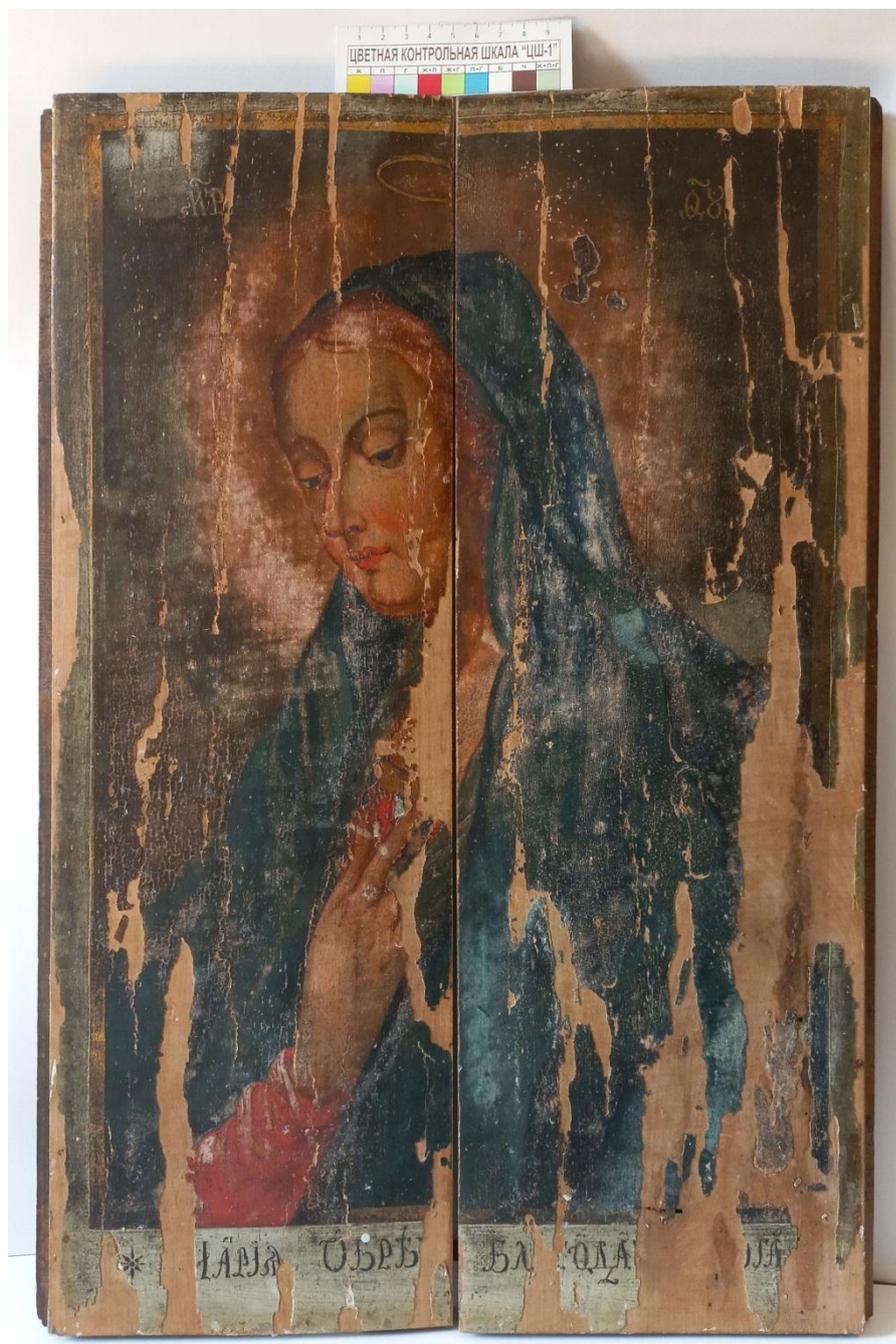
125. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Видалення зайвого клею. сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
126. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Видалення зайвого клею. сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
127. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Видалення зайвого клею. сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
128. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Відновлення втрат основи за допомогою деревного борошна. сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
129. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зворотна сторона, фрагмент, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
130. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Відновлення втрат ґрунту, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
131. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Відновлення втрат ґрунту, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
132. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Відновлення втрат ґрунту, сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
133. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Очищення фарбового шару. сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
134. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Очищення фарбового шару. сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

135. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Потоншення лакової плівки, сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
136. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Потоншення лакової плівки, сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
137. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Покриття захисним шаром. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
138. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Тонування вохрой. Імітація автентичного ґрунту. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
139. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Тонування, відновлення зображення. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
140. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Тонування, відновлення зображення. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.
141. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Тонування, відновлення зображення. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової
142. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Тонування, відновлення зображення. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової
143. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Вирівнювання лакової плівки. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

Додаток 3.

ІЛЮСТРАЦІЇ

А. Мистецтвознавство, аналоги.



Іл. 1. Невідомий майстер. Ікона Богоматері «Марія здобула Благодать у Бога». Загальний вигляд до реставрації. сер. XIX століття, 35,5x52,5 см, дерево, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького (Інв. № 762). Фото Д. Е. Панової.



Іл. 2. Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького



Іл. 3. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” .Котрактурі. сер. XIX ст. , дошка, олія. Фото Д. Е. Панової.



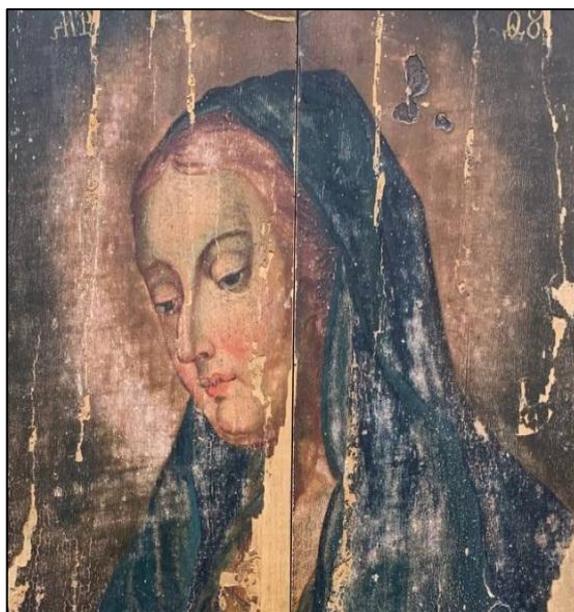
Іл. 4. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Напис на іконі, сер. XIX ст., дошка, олія. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 5. Антонелло да Мессіна
«Аннунціата», 45 x 34,5 см, дошка,
олія.



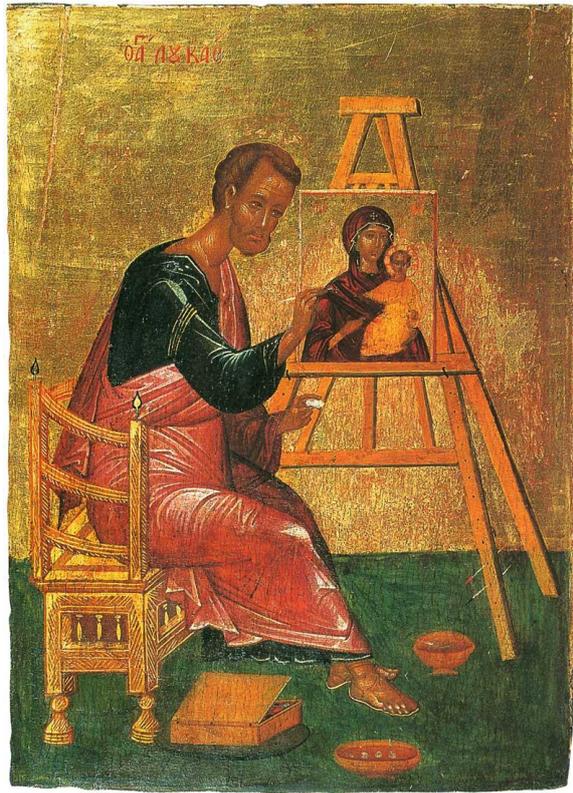
Іл. 6. Геннадій (Дубенський).
Іллінська-Чернігівська ікона Божої
Матері. 1658 р.



Іл. 7. Невідомий автор. «Марія здобула
благодать у Бога». Фрагмент. сер. XIX
ст., дошка, олія. Фото Д. Е. Панової



Іл. 8. Геннадій (Дубенський) Іллінсько-
Чернігівської ікони Божої. Фрагмент.
Матері. 1658 р.



Іл. 9. Ікона «Євангеліст Лука, який пише ікону Богородиці з Марії, що позує йому». Візантія, Початок XV ст.



Іл. 10. Приклади ікон, на яких права рука розташована поверх лівої.



Лл. 11. Серафимо-Дивіївська ікона
Божої Матері "Зворушення". 67х49 см,
олія, полотно, дошка.



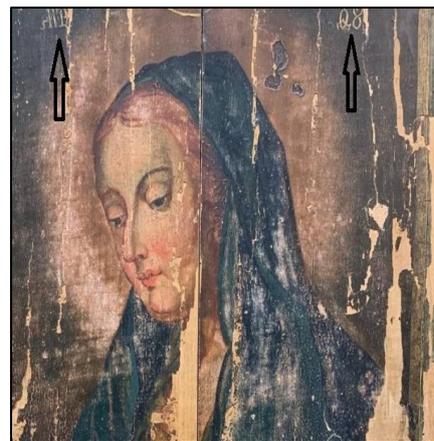
Лл. 12. Остробрамська ікона Божої
Матері. XV-XVII ст. 200х165 см,
дошка (дуб), темпера.



Лл. 13. Благовіщення. Ок. 1040. Мозаїки на східних стовпах собору Святої Софії у
Києві.



Іл. 14. Невідомий автор. Покров Пресвятої Богородиці з портретом гетьмана Б. Хмельницького. Фрагмент. п.п. XVIII ст. 109х76х4 (в обрамлені). НХМУ. [49, стор. 88]



Іл. 15. Невідомий майстер. Ікона Богоматері «Марія здобула Благодать у Бога». Фрагмент. дерево, олія



Іл. 16. Ікона «Розп'яття і Страсті Господні із зображенням 142 образів Богородиці». Кінець XVIII – початок XIX століття.



Іл. 17. Іванов О. Благовіщення. Копія з картини С. Мартіні. 1850-ті. Малюнок з альбому.



Іл. 18. Брюлов К. «Останній день Помпеї» 1833, 465,5×651 см., полотно, олія



Іл. 19. Граль А. Вікторія Кальдоні. 1830-ті роки



Іл. 20. Мадонна ді Сант-Алессіо або Божа Мати «Едеська», 977 р. (?)



Іл. 21. Рогир ван дер Вейден. Ліве крило «Віттаря Святого Колумба», 1455 р.



Іл. 22. Мозаїка в церкві Санта-Марія-ін-Трастевере в Римі, XIII століття



Іл. 23. Йован Зограф и монах Григорий. Образ Божої Матері "Параклесис". 1388 – 1389 рр.



Іл. 25. Дубовський М.Н. Пряха, 1870, 52 x 34,5 см, полотно, олія.



Іл. 24. Образ Божої Матері "Параклесис". До 1350 року.



Іл. 26. Чима да Конельяно. "Благовіщення". Фрагмент. 1495, 136 x 107 см, полотно, олія



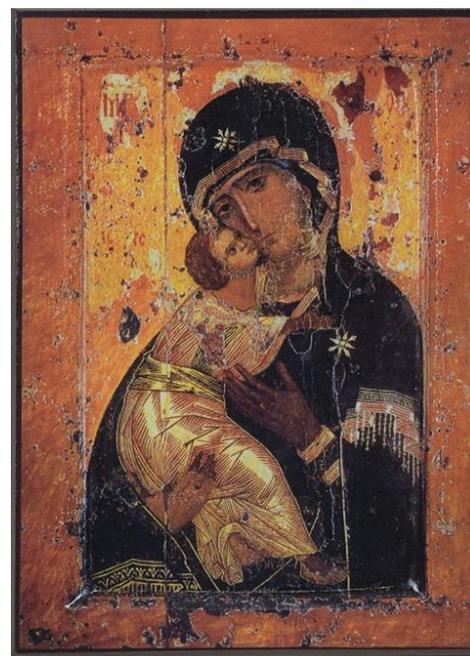
Іл.27. Лапченко Г. «Ранок», 1830,
Полотно, олія.



Іл. 29. Ікона Божої Матері
"Володимирська" (Вишгородська ікона
Божої Матері), XII століття, дерево,
темпера



Іл. 28. «Корсунське Благовіщення».
Фрагмент. Близько 1022 р. 238 x 168,
дерево, темпера.



Іл. 30. Майстерня ікон Романа та
Кирила. Копія ікони Божої Матері
"Володимирська" 75×55 см



Іл. 31. Майстерня ікон Романа та Кирила. Список(репліка) ікони Божої Матері "Володимирська"



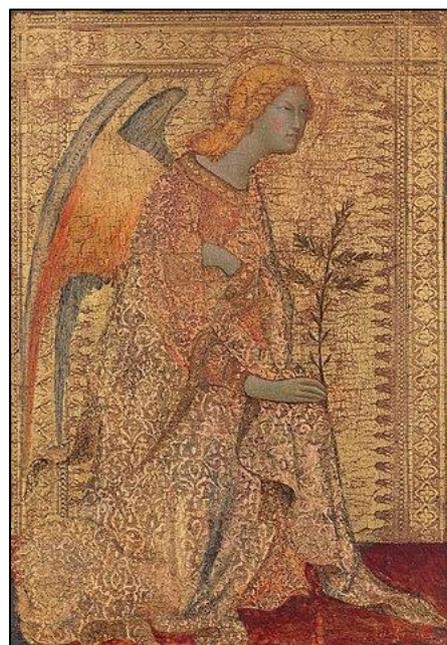
Іл. 32. Шаповаленко І. «Італійка. Вікторія Кальдоне», 1851 рік, полотно, олія



Іл. 33. Сімоне Мартіні та Ліппо Меммі. «Благовіщення». 1333, 265 x 305 см, темпера, дошка



Іл.34. Лапченко Г. «Сусанна та старі».
1831 р. 200×149, полотно, олія..



Іл. 36. Сімонє Мартіні, Архангел
Гавриїл зі сцени „Благовіщення“, 1333,
31 x 22 см, темпера, дерево



Іл. 35. Овербек Ф. "Італійка". 1821,
89,5 x 65,8 см, олія, полотно



Іл. 37. Сімонє Мартіні, Мадонна зі
сцени "Благовіщення". Близько 1340-
1344 років, 30,5 x 21,5 см, дерево
(тополя), темпера



Іл.38. Шнорр фон Карольсфельд Ю.
Етюд до композиції "Три Марії біля
труни" 1820, 405 x 260 мм,



Іл. 40. Рогір ван дер Вейден
«Благовіщення», картина / триптих,
близько 1440 (1434-1446), 86 x 93 см,
дошка (дуб), олія



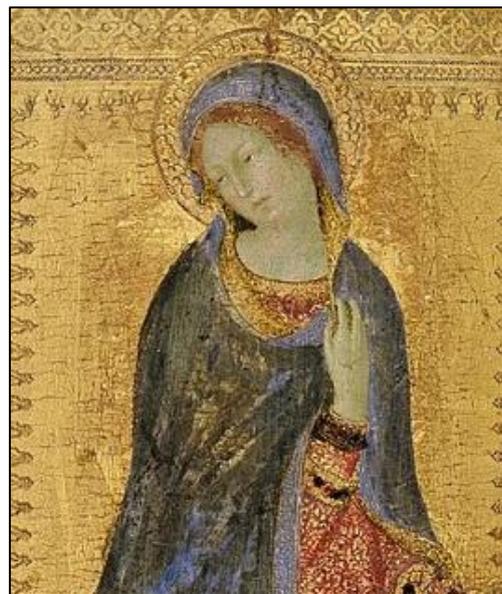
Іл. 39. Вікторія та Григорій Лапченко.
Фото із сімейного альбому



Іл. 41. Рогір ван дер Вейден
«Благовіщення». Фрагмент. близько
1440 (1434-1446), 86 x 93 см, дошка
(дуб), олія



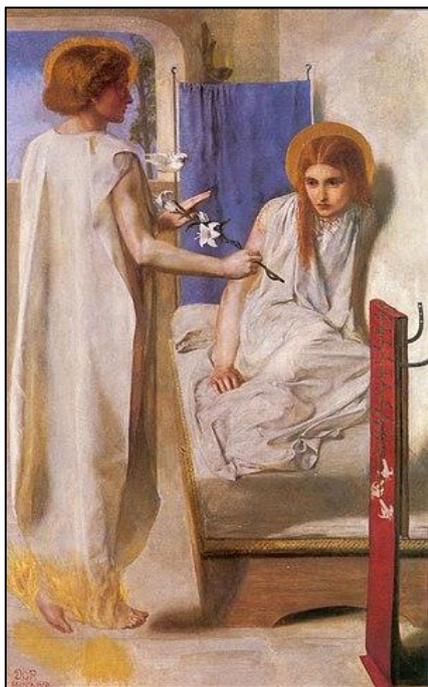
Іл. 42. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Фрагмент, сер. XIX ст. , 35,5х52,5 см., дошка, олія.



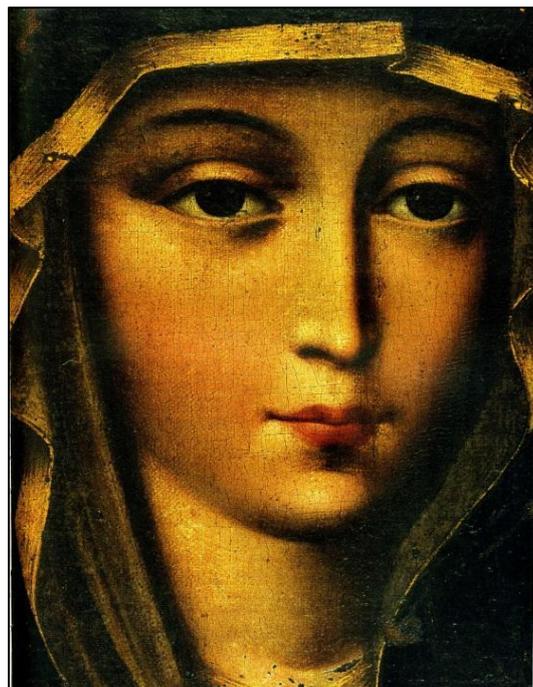
Іл. 43. Сімоне Мартіні та Ліппо Меммі «Благовіщення». Фрагмент. 1333, 265 × 305 см, дерево, темпера, золото



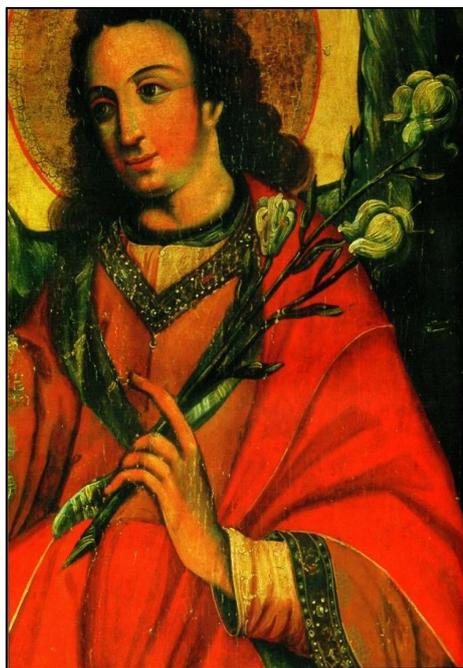
Іл. 44. Сантіссіма-Аннунціата (італ. Santissima Annunziata — Святе Проголошення)



Іл. 45. Росетті Д. Г. «Благовіщення».
1850, 73 × 41,9 см, полотно, олія



Іл. 47. Богородиця. Фрагмент. Друга
половина XVII ст



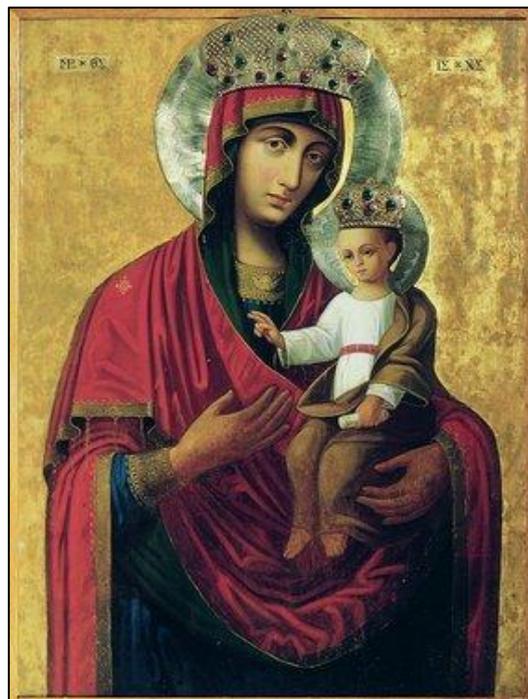
Іл. 46. Архангел Гавриїл, фрагмент
(дияконські двері). Полтавщина.
Остання третина XVIII ст.



Іл. 48. Іван Руткович. Богородиця
Елеуса. Остання чверть XVII ст.



Іл. 49. Архистратиг Михайло.
Сколівщина. Перша половина XVIII.



Іл. 51. Троїце-Іллінська ікона Божої
Матері. Свято-Троїцький
кафедральний собор (м. Чернігів)



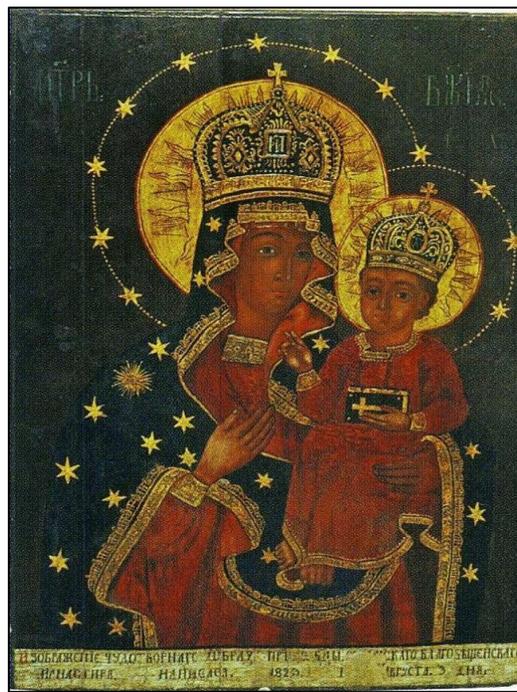
Іл. 50. Св.. Варвара. Кінець XVIII –
початок XIX ст.



Іл. 52. Спас Пантократор. Кін. XIX -
поч. XX ст. 48x34,5x2. дошка, олія.



Іл. 53. Богородиця Чубківська. 1833 р.,
40 х 29 х 3,2, дошка, олія, позолота.



Іл. 55. Богородиця Суражська. 1823 р.
67 х 47 х 2,2, дошка, олія.



Іл. 54. Св. архистратиг Михаїл. II пол.
XVIII ст., 56 х 46 х 1,5. дошка, левкас,
олія, різьблення, позолота, сріблення.



Іл. 56. Богородиця Охтирська. I пол.
XIX ст., 62,5х48х2,8, дошка, олія,
позолота



Іл. 57. Богородиця Казанська, з вибраними святими. 1903 р. 55x45,7x2, дошка, паволока, левкас, олія, позолота, сріблення

Б. Дослідження ікони.



Іл. 58. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Фрагмент. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 59. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” фрагмент тильного боку ікони. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 60. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зворотній бік.

Фото Д. Е. Панової.



Іл 61. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Паз для шпуги, вид збоку. Фото Д. Е. Панової.



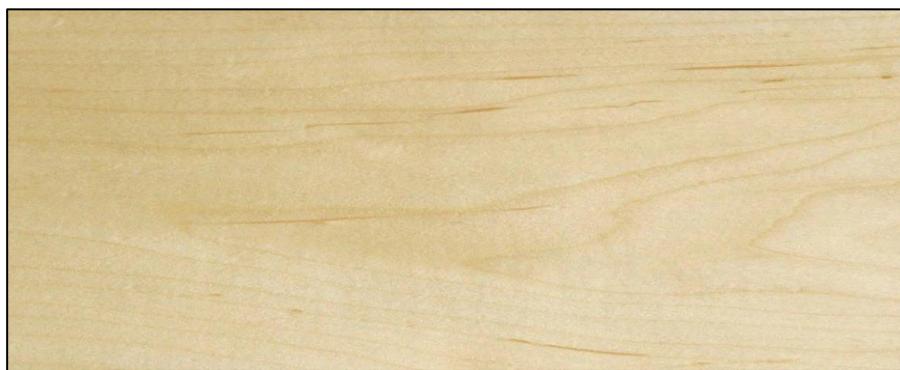
Іл 62. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Біопшкодження, дошка, олія.
Фото Д. Е. Панової.



Іл 63. Невідомий автор. Ікона Богоматері “Марія здобула благодать у Бога». Загальний вигляд до реставрації. сер. XIX ст. 35,5x52,5 см., дошка, олія. Фото Д. Е. Панової.



Іл 64. Отвори пазів на зворотному боці ікони. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 65. Деревина липи



Іл. 66. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Прорізи для шпуг. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 67. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Прорізи для шпуг. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 68. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Прорізи для шпуг. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 69. Ікона Богоматері «Марія здобула Благодать у Бога». Невідомий автор. «Марія здобула благодать у Бога». сліди ручного виробництва всередині пазів для шпуг. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 70. Невідомий автор. «Марія здобула благодать у Бога». Відбір проб деревини. Фото Д. Е. Панової.



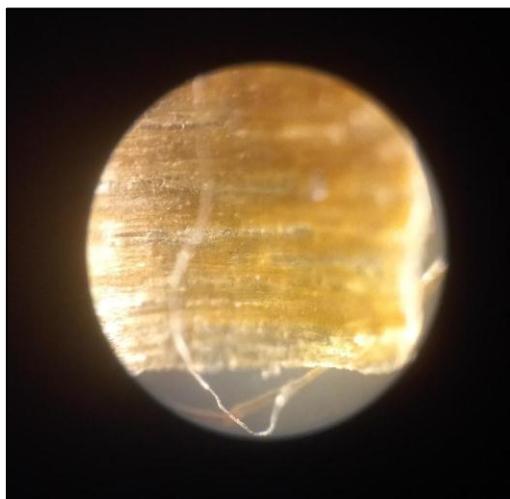
Іл. 71. Проба деревини. Фото Д. Е. Панової.



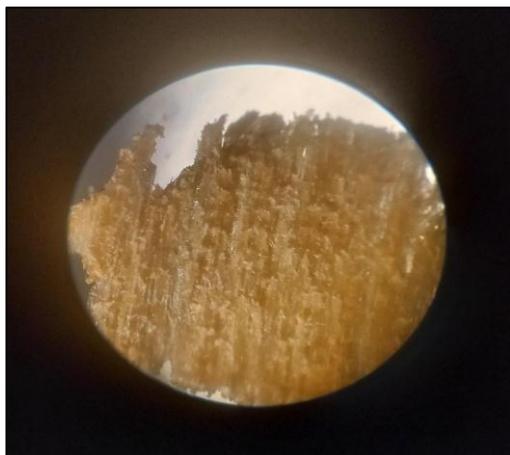
Іл. 73. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зрізи деревини під мікроскопом. Фото Д. Е. Панової.



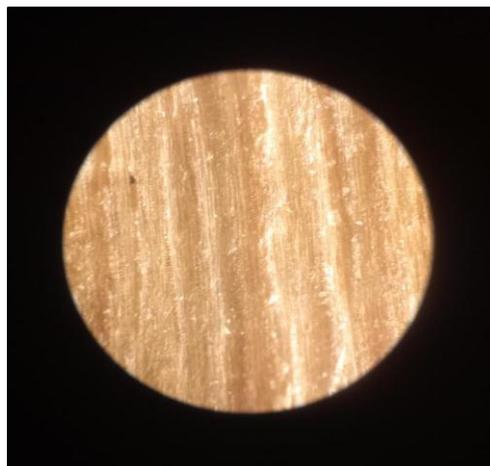
Іл. 72. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зрізи деревини під мікроскопом. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 74. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зрізи деревини під мікроскопом. Фото Д. Е. Панової.



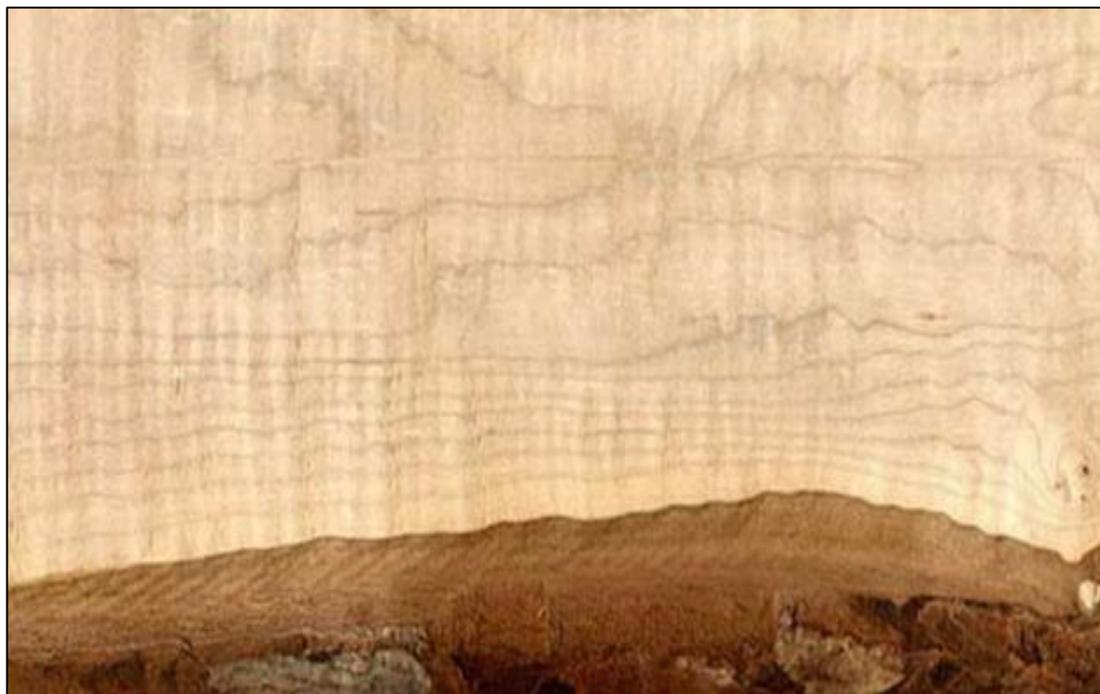
Іл. 75. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зрізи деревини під мікроскопом. Фото Д. Е. Панової.



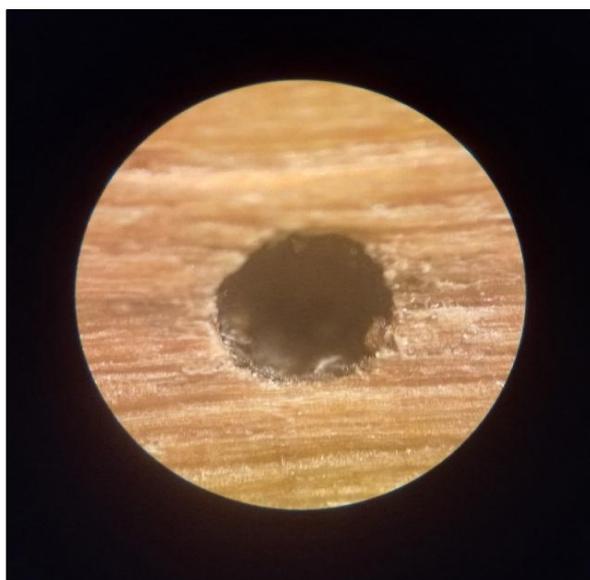
Іл. 76. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зрізи деревини під мікроскопом. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 77. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Текстура деревини основи. сер. XIX ст. , 35,5/52,5 см., дошка, олія. Фото Д. Е. Панової.



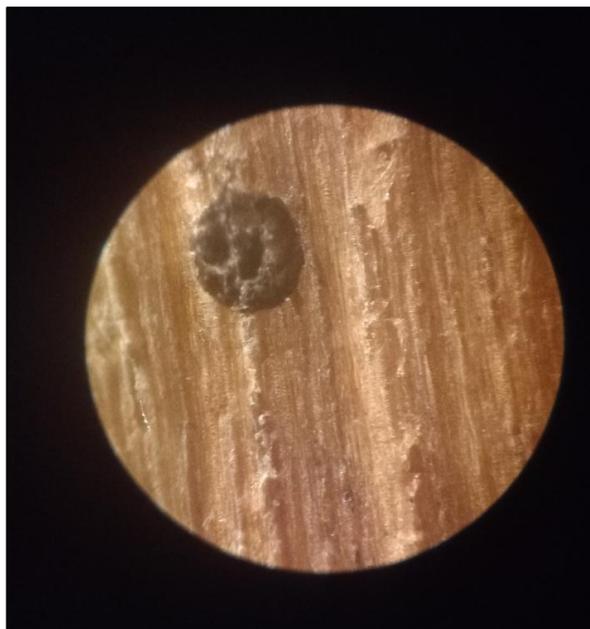
Іл. 78. Зразок деревини липи, текстура та характерні річні кільця



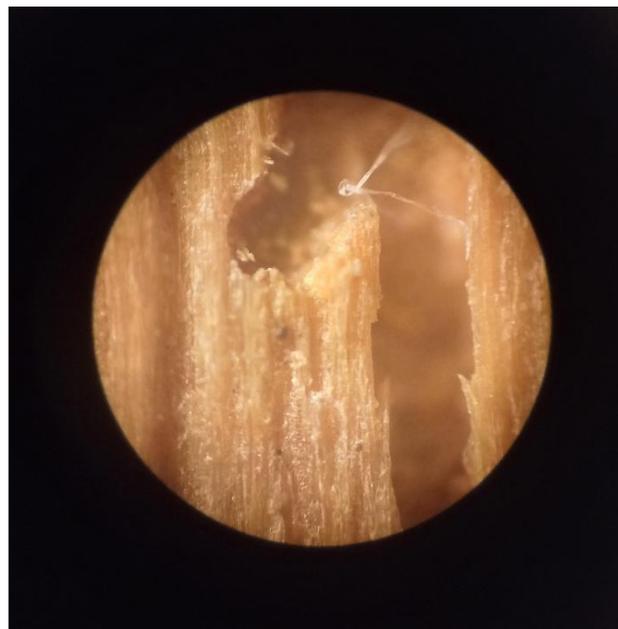
Іл. 79. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Льотні отвори жука точильника. Фото Д. Е. Панової



Іл. 80. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Льотні отвори жука точильника. Фото Д. Е. Панової



Іл. 81. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога” Льотні
отвори жука точильника. Фото Д. Е.
Панової



Іл. 83. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”. Камери
жука точильника. Фото Д. Е. Панової.



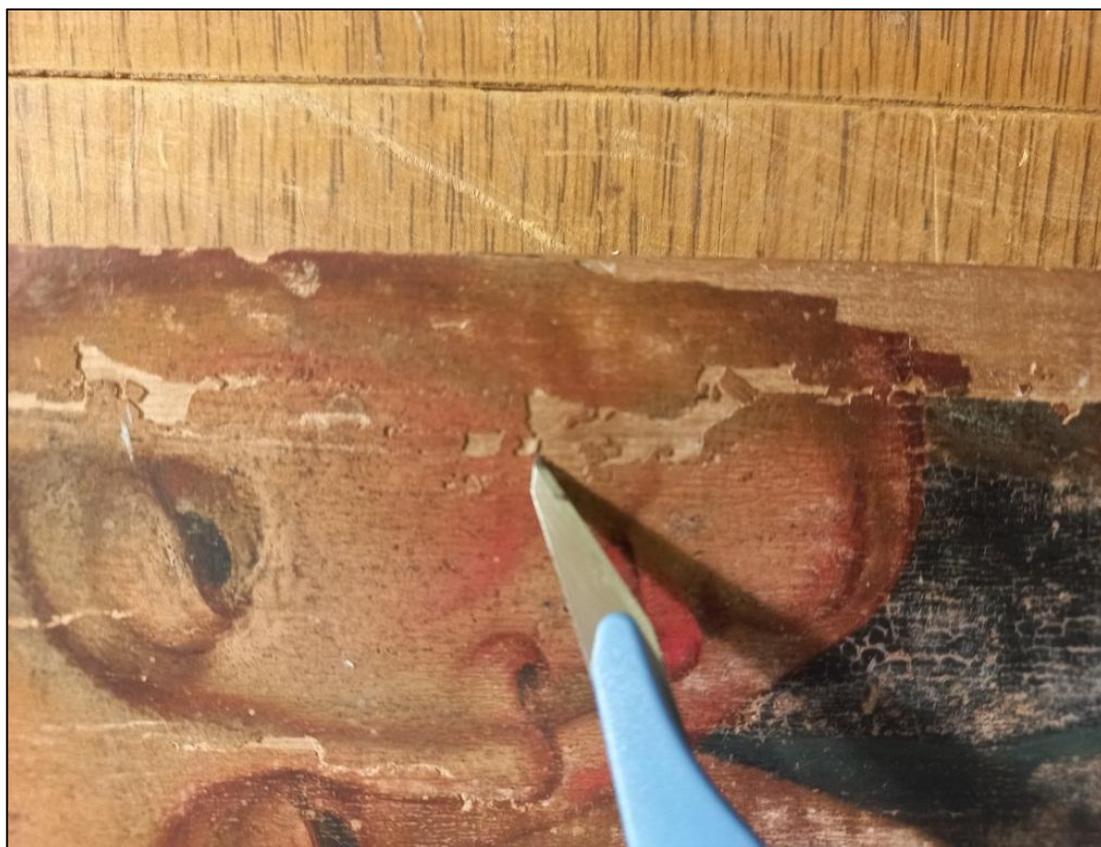
Іл. 82. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”. Камери
жука точильника. Фото Д. Е. Панової.



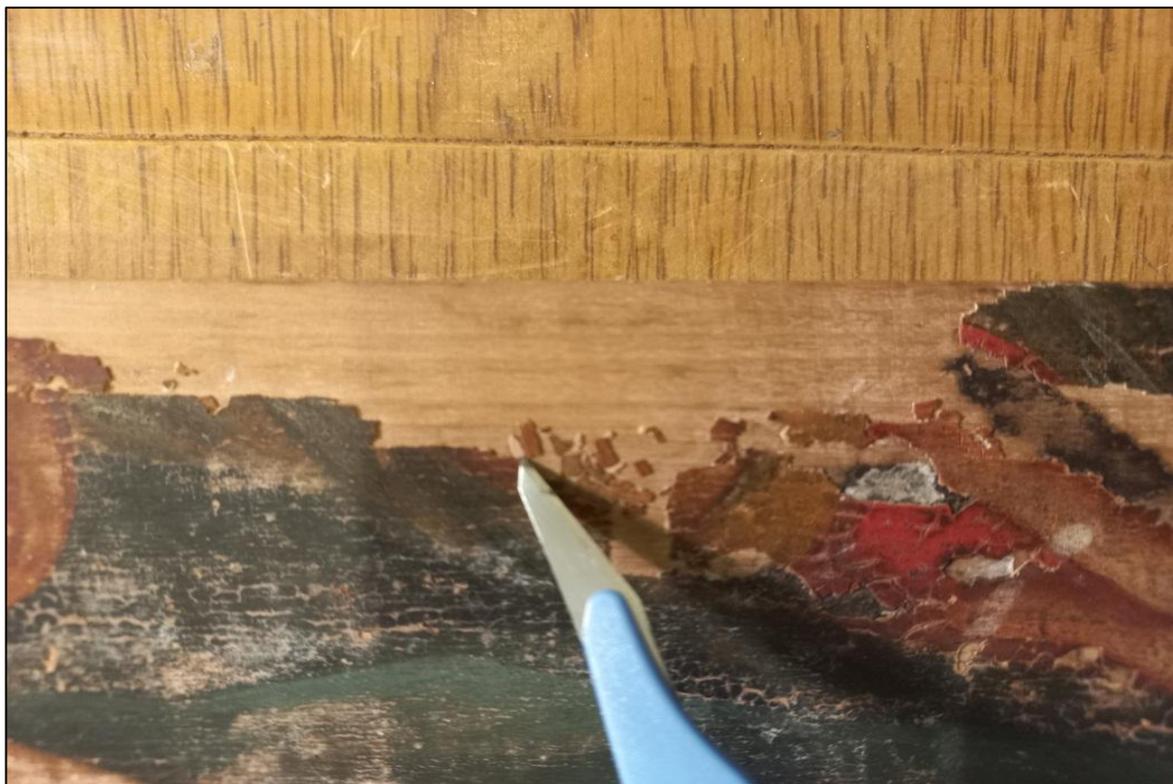
Іл. 84. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”. Камери
жука точильника. Фото Д. Е. Панової.



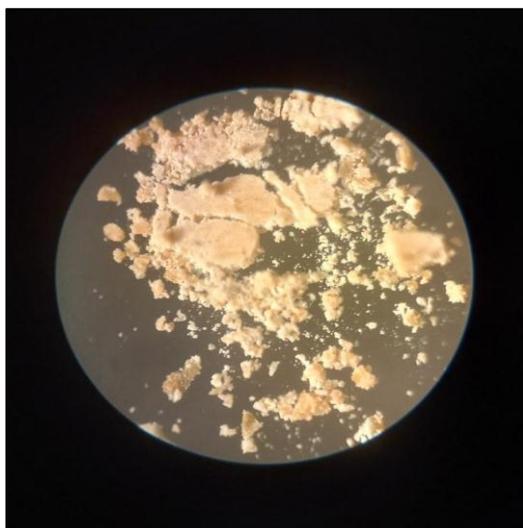
Іл. 85. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”.
Біопшкодження, Фото Д. Е. Панової.



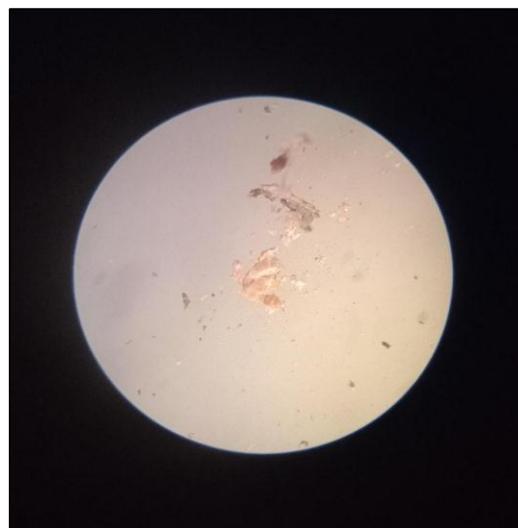
Іл. 86. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Відбір зразків ґрунту.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 87. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Відбір зразків ґрунту.
Фото Д. Е. Панової.



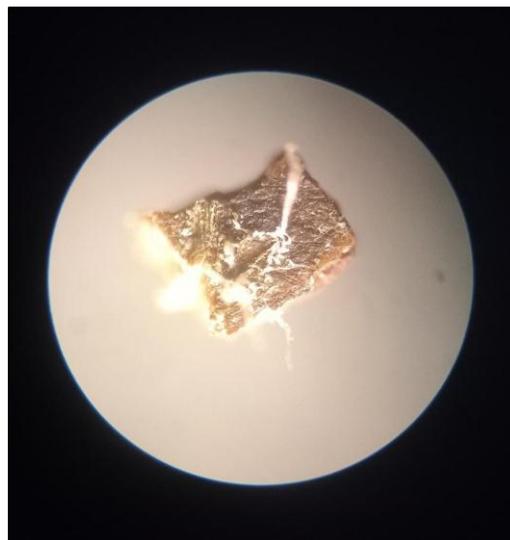
Іл. 88. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження. Фото Д.
Е. Панової.



Іл. 89. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження. Фото Д.
Е. Панової.



Іл. 90. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження. зразок
авторського ґрунту Фото Д. Е.
Панової.



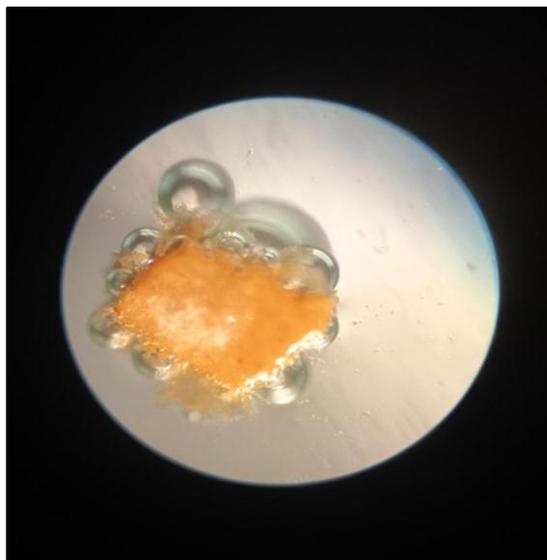
Іл. 92. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження, зразок
авторського ґрунту. Фото Д. Е.
Панової.



Іл. 91. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження. зразок
авторського ґрунту Фото Д. Е.
Панової.



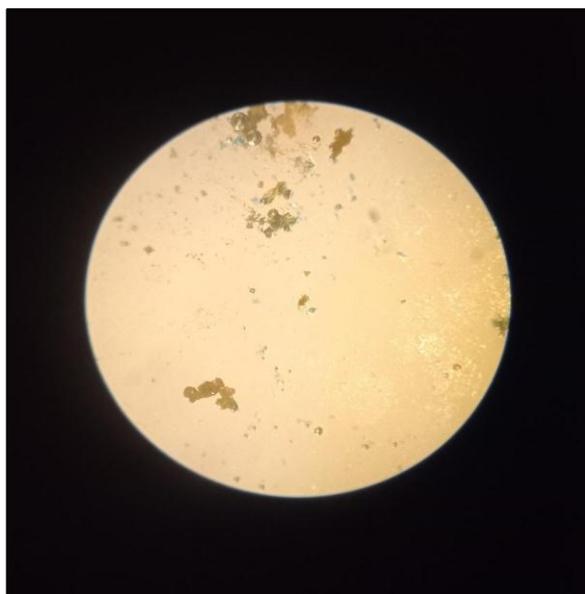
Іл. 93. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження, зразок
авторського ґрунту. Фото Д. Е.
Панової.



Іл. 94. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження, реакція
авторського ґрунту з хлоридною
кислотою. Фото Д. Е. Панової.



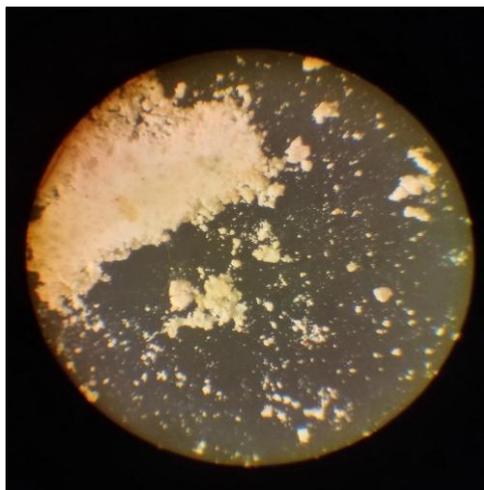
Іл. 96. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження, реакція
авторського ґрунту з хлоридною
кислотою. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 95. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження, реакція
авторського ґрунту з хлоридною
кислотою. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 97. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження,
забарвлення авторського ґрунту. Фото
Д. Е. Панової.



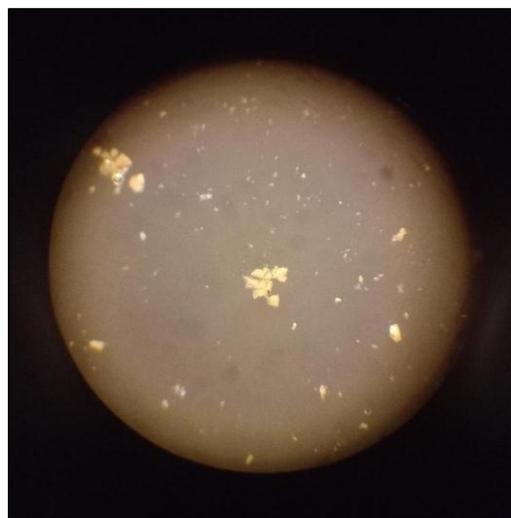
Іл. 98. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження,
висушений зразок авторського ґрунту.
Фото Д. Е. Панової.



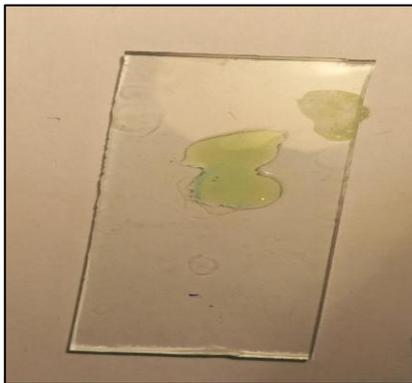
Іл. 100. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження, реакція
розчинення крейди. Фото Д. Е.
Панової.



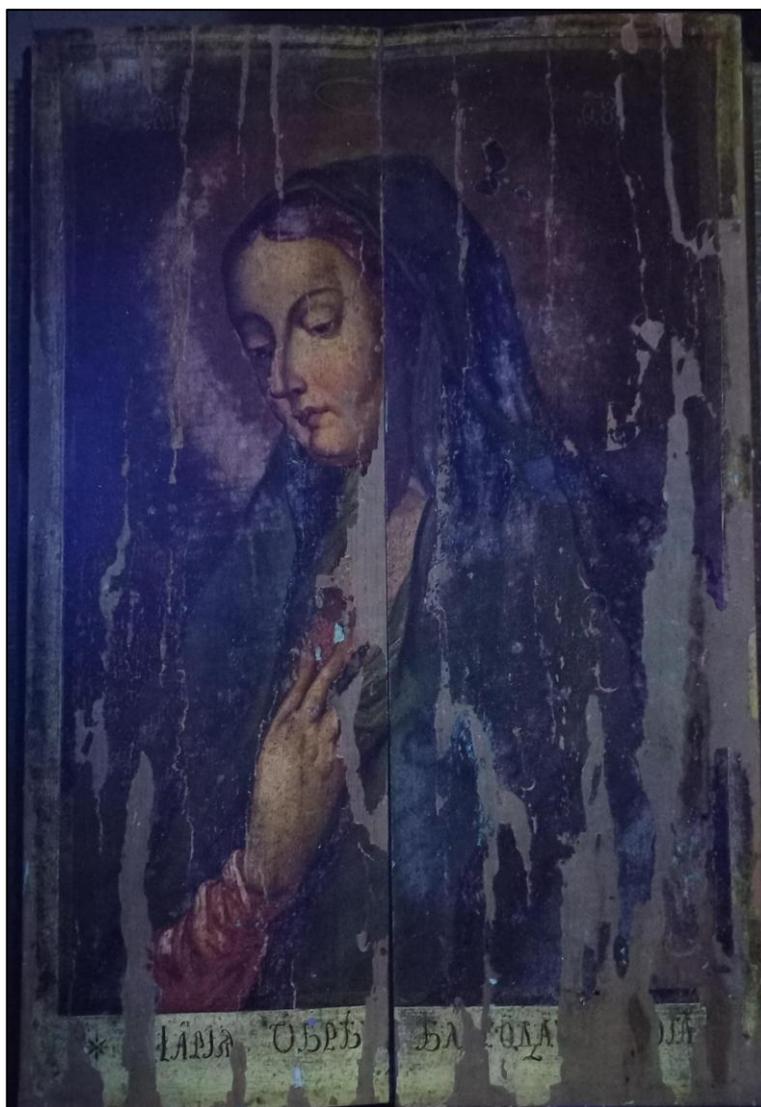
Іл. 99. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження,
висушений і подрібнений зразок
авторського ґрунту. Фото Д. Е.
Панової.



Іл. 101. Невідомий автор. “Марія
здобула благодать у Бога”.
Мікроскопічні дослідження, аналіз на
наявність заліза у зразку авторського
ґрунту. Фото Д.Е. Панової.



Іл. 102. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. мікрохімічні дослідження, аналіз на наявність заліза у зразку авторського ґрунту. Фото Д.Е. Панової.



Іл. 103. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Дослідження в ультрафіолетових променях. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 104. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Фрагмент. Фото Д. Е. Панової.



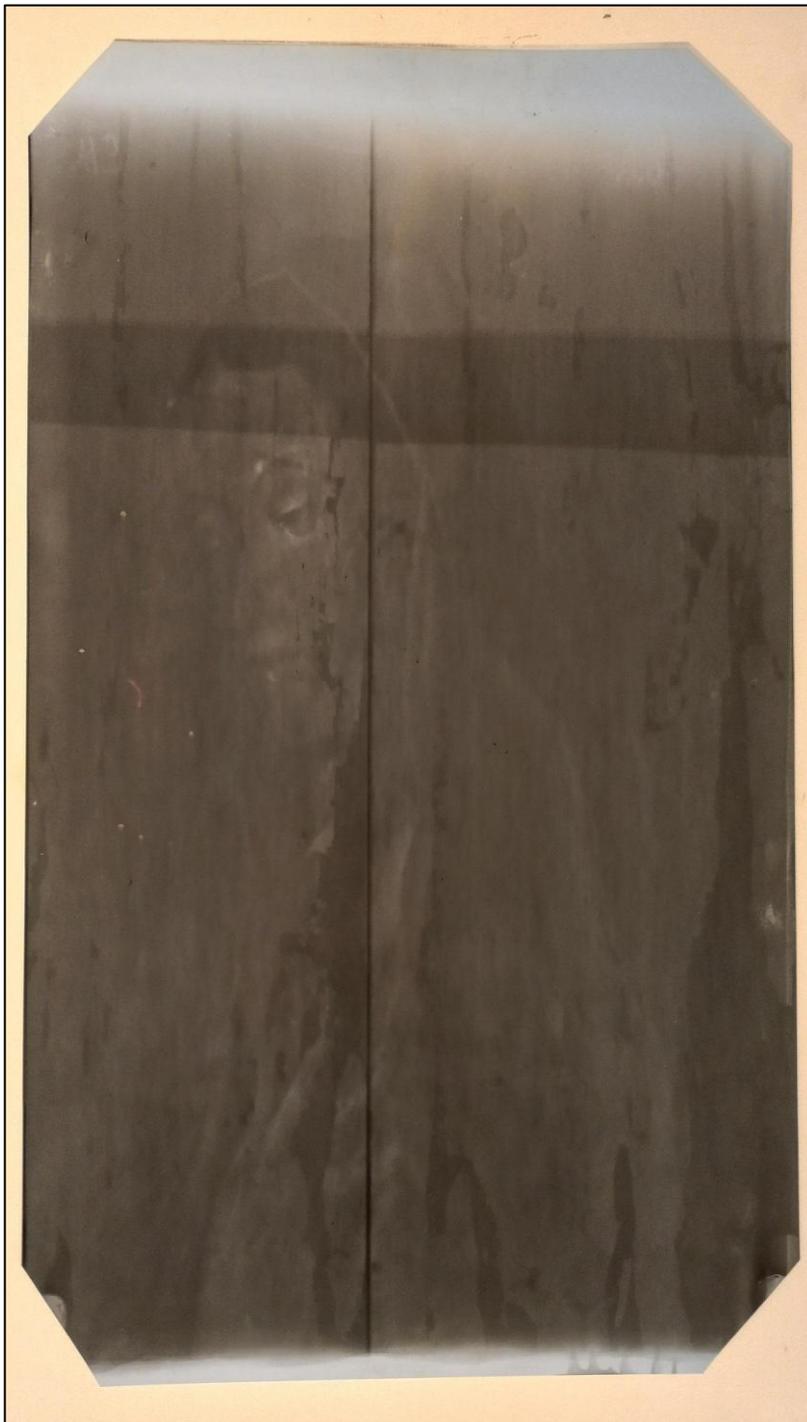
Іл. 105. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Дослідження в інфрачервоному діапазоні хвиль. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 106. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Фрагмент. Фото Д. Е. Панової.

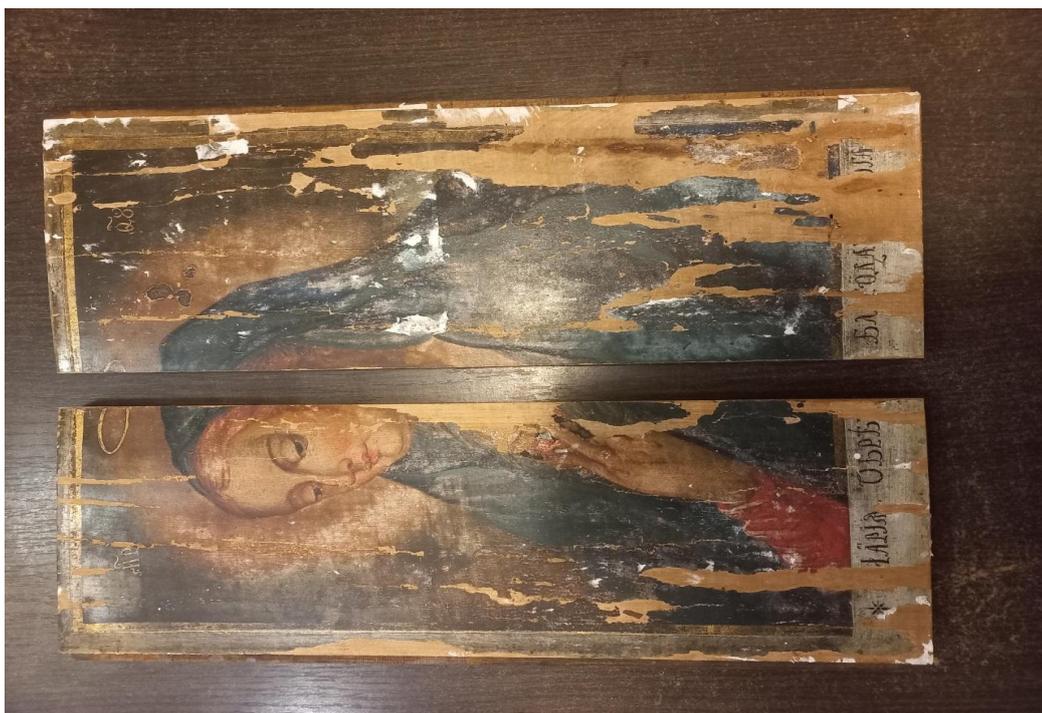


Іл. 107. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Дослідження в інфрачервоному діапазоні хвиль. Фото Д. Е. Панової.

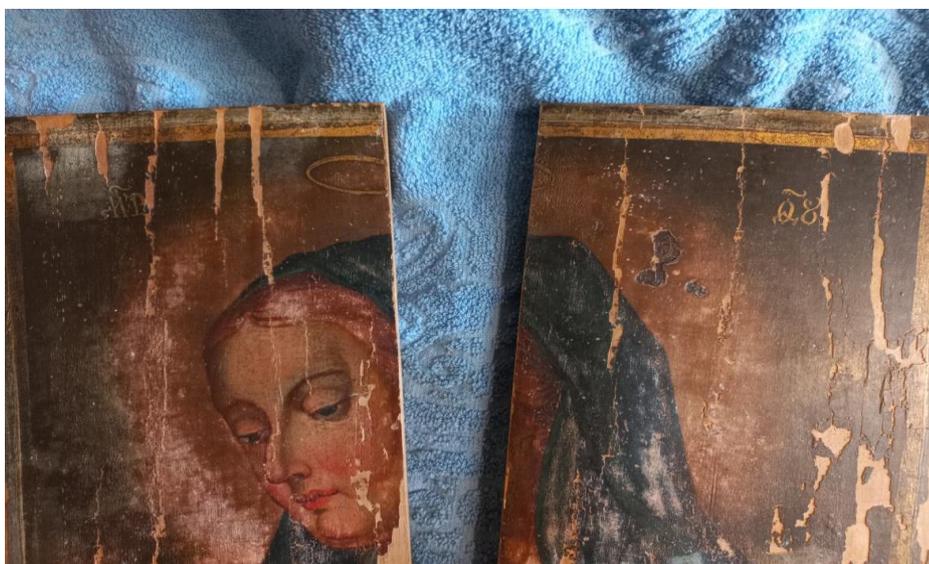


Іл. 108. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Рентгенографічне дослідження ікони. Фото Д. Е. Панової

В. Реставрація



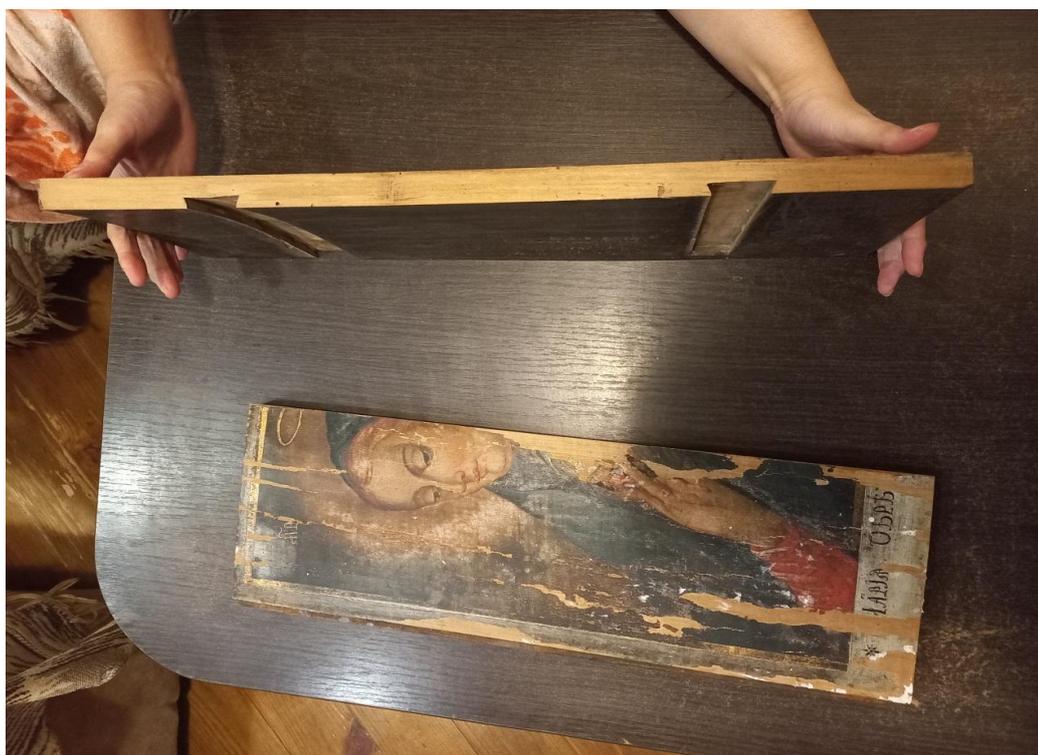
Іл. 109. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Стан основи ікони до реставрації. Фото Д. Е. Панової.



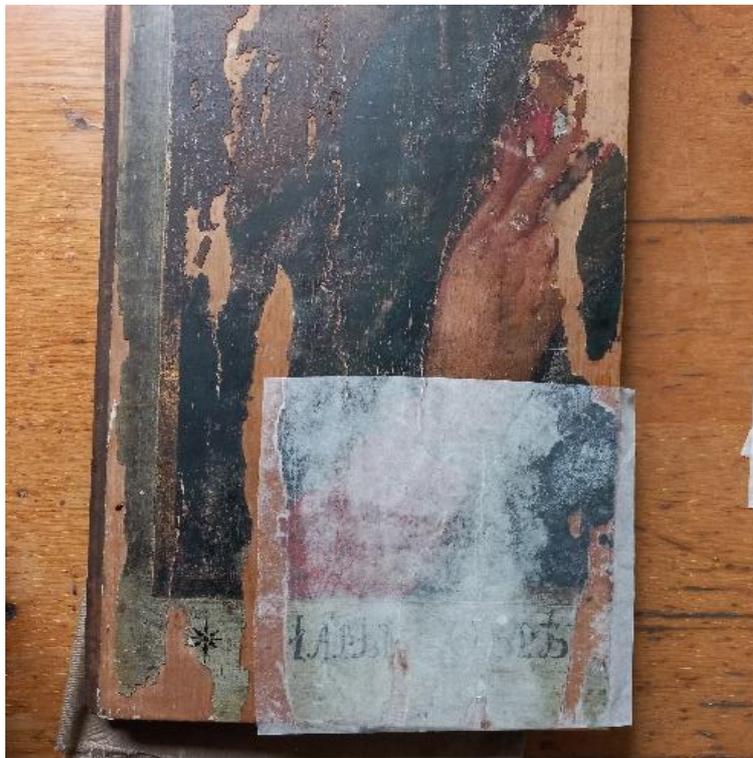
Іл. 110. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Стан основи ікони до реставрації. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 111. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Стан основи ікони до реставрації. Фото Д. Е. Панової.



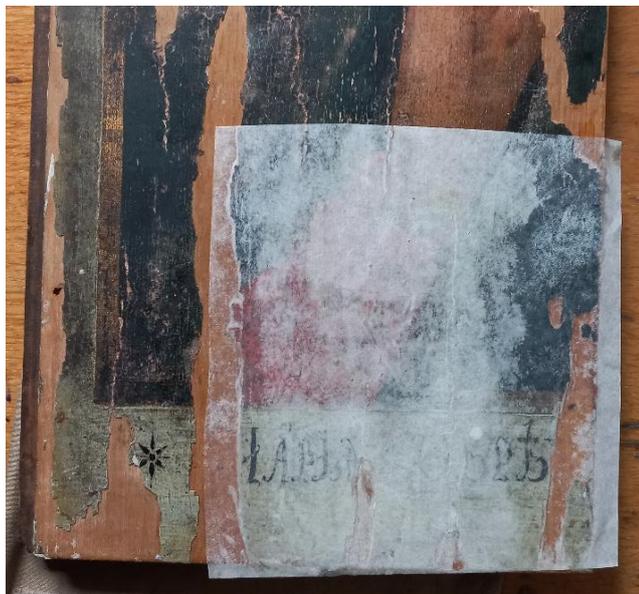
Іл. 112. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Стан основи ікони до реставрації. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 113. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зміцнення фарбового шару.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 114. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зміцнення фарбового шару.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 115. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зміцнення фарбового шару.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 116. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зміцнення фарбового шару.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 117. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Склеювання фрагментів основи.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 118. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Склеювання фрагментів основи.
Фото Д. Е. Панової.



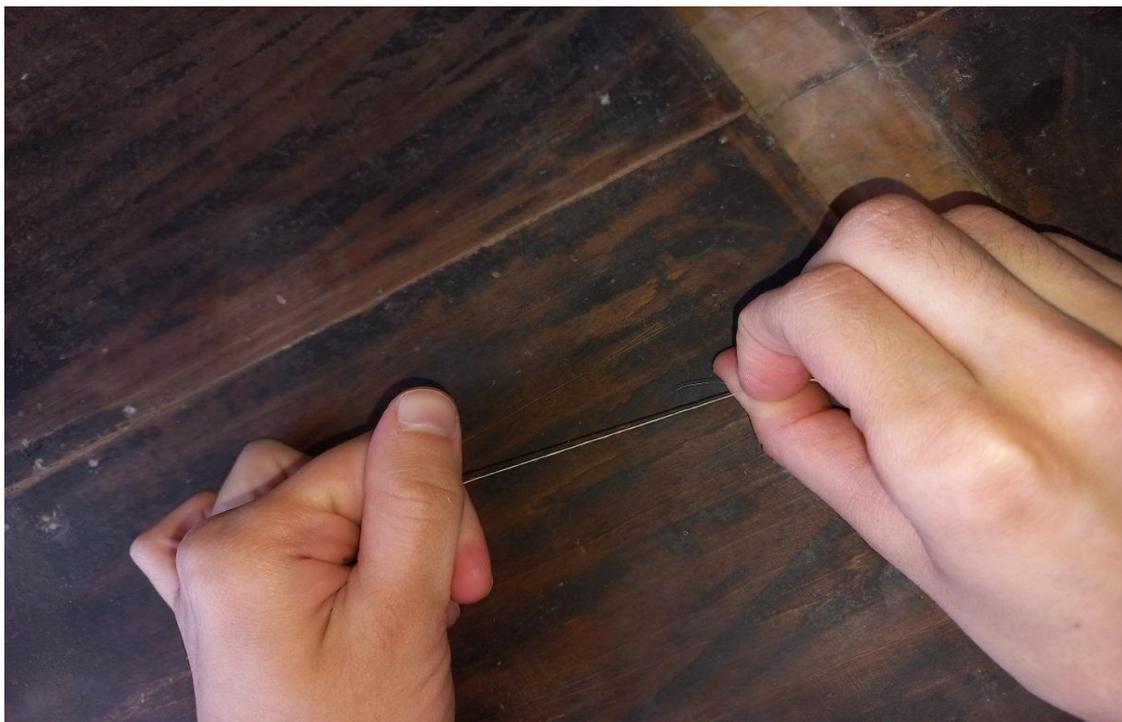
Іл. 119. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Склеювання фрагментів основи.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 120. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Склеювання фрагментів основи.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 121. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Склеювання фрагментів основи.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 122. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Заповнювання клейового шва целюлозним волокном з клеїм. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 123. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Заповнювання клейового шва целюлозним волокном з клеїм. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 124. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Заповнювання клейового шва целюлозним волокном з клеїм. Фото Д. Е. Панової.



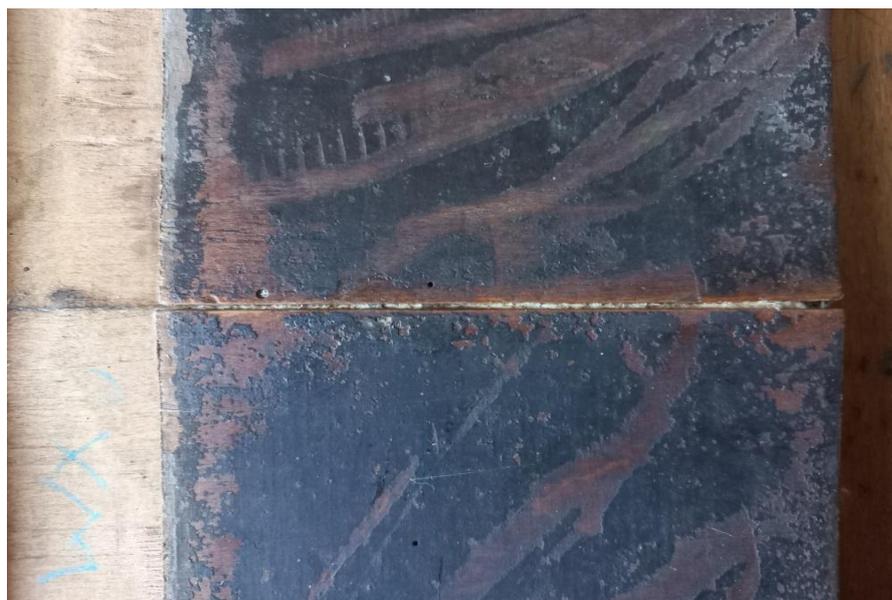
Іл. 125. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Видалення зайвого клею. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 126. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Видалення зайвого клею. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 127. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” Видалення зайвого клею. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 128. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Відновлення втрат основи за допомогою деревного борошна. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 129. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Зворотна сторона, фрагмент.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 130. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” (відновлення втрат ґрунту. Фото
Д. Е. Панової.



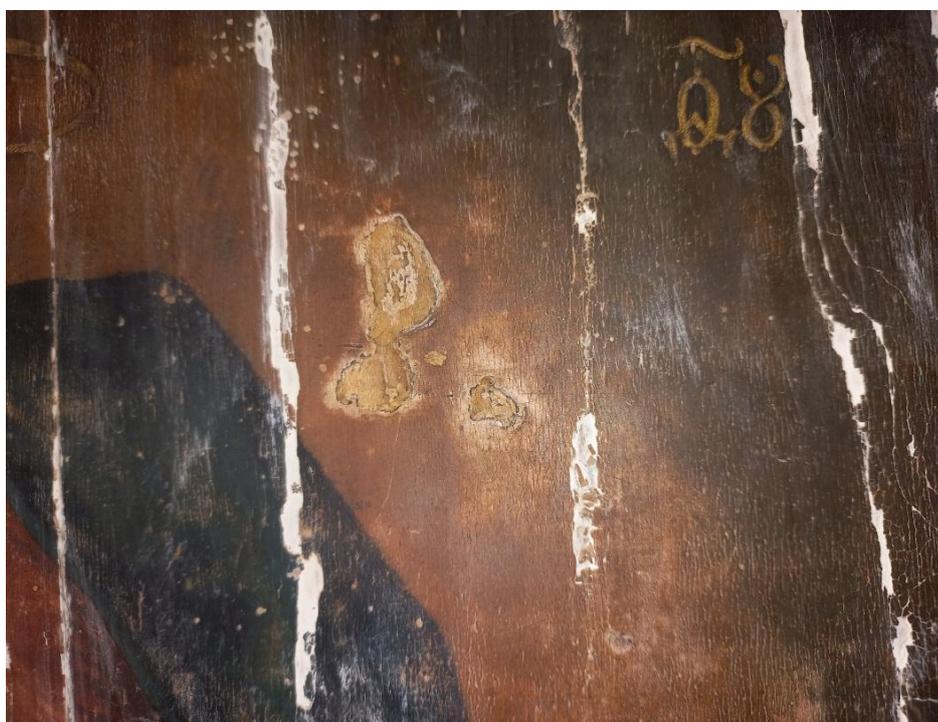
Іл. 131. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” (відновлення втрат ґрунту. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 132. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога” (відновлення втрат ґрунту. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 133. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Очищення фарбового шару.
Фото Д. Е. Панової.



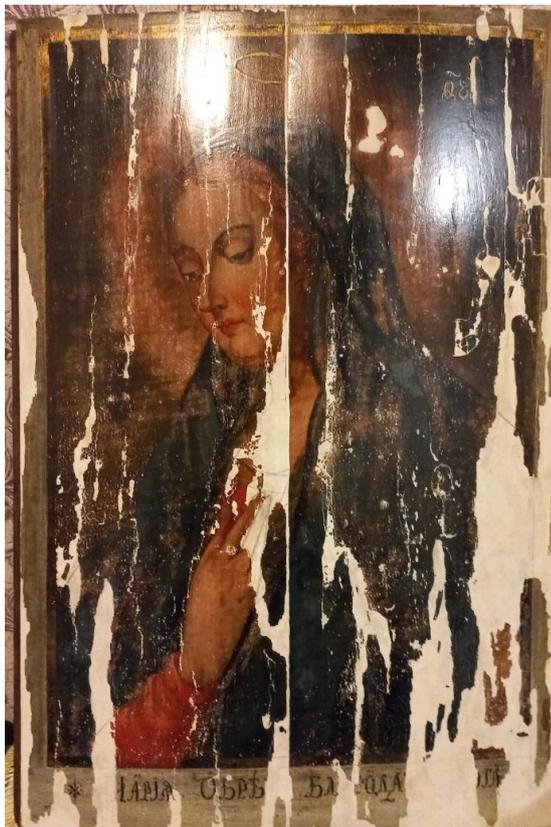
Іл. 134. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Очищення фарбового шару.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 135. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Потоншення лакової плівки.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 136. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Потоншення лакової плівки.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 137. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Покриття захисним шаром.
Фото Д. Е. Панової.



Іл. 138. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Тонування вохрой. Імітація автентичного ґрунту. Фото Д. Е. Панової.



Лл. 139. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Тонування, відновлення зображення. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.



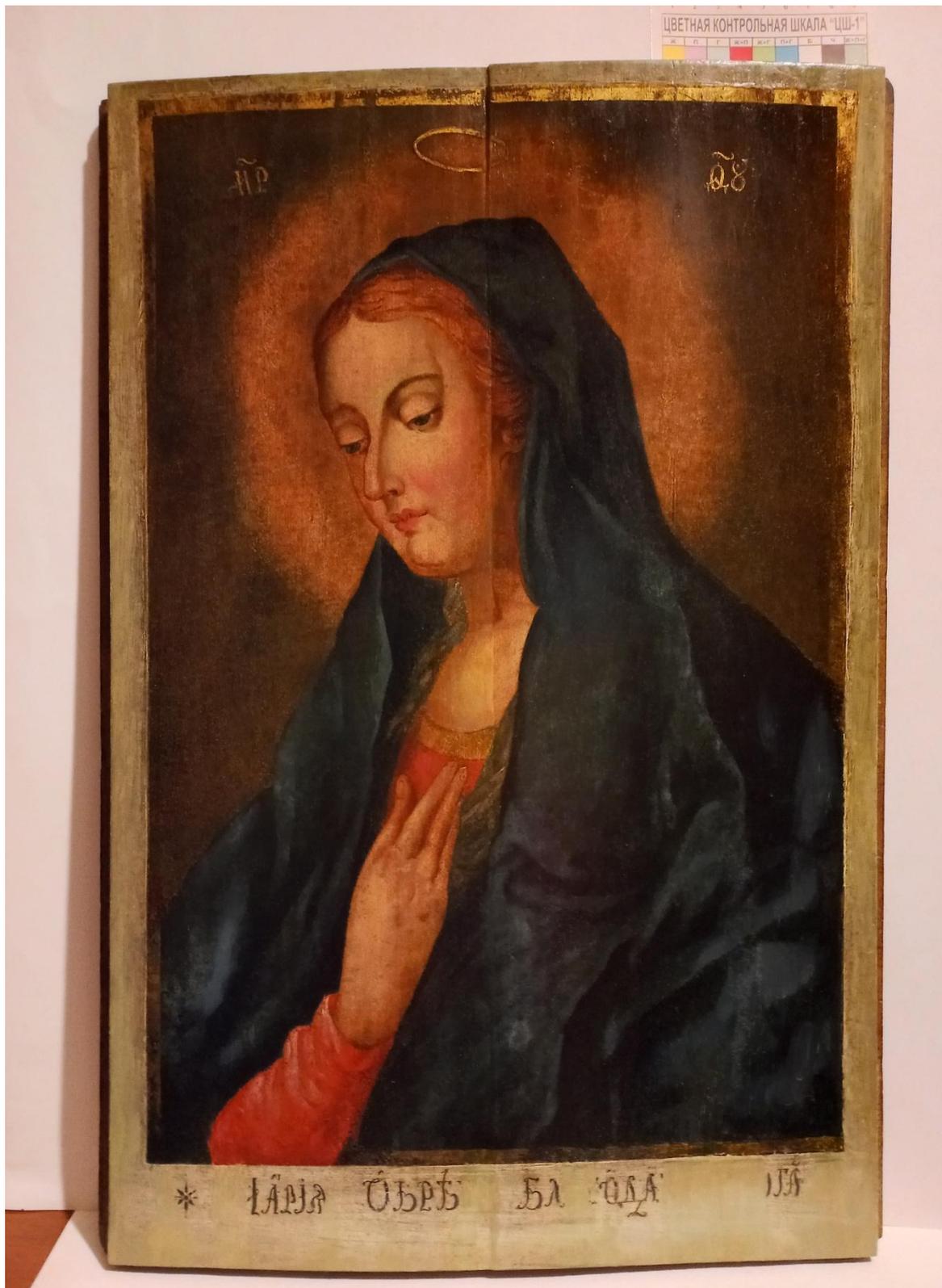
Лл. 140. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Тонування, відновлення зображення. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 141. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Тонування, відновлення зображення. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 142. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Тонування, відновлення зображення. сер. ХІХ ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.



Іл. 143. Невідомий автор. “Марія здобула благодать у Бога”. Вирівнювання лакової плівки. сер. XIX ст. , 35,5x52,5 см., дошка, олія. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Фото Д. Е. Панової.

Додаток 4. Паспорт реставрації ікони «Марія здобула благодать у Бога»

Рік надходження	Вид пам - ка	№ за книгою надходження	Інвентарний № пам'ятника:
2024	Пам'ятники образотворчого, мистецтва	НВФ 284	762

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України

ПАСПОРТ РЕСТАВРАЦІЇ ПАМ'ЯТНИКА ІСТОРІЇ І КУЛЬТУРИ

(рухомого)

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва

ТИПОЛОГІЧНА ПРИНАЛЕЖНІСТЬ ПАМ'ЯТНИКА

Вид пам'ятника	Пам'ятники образотв, мистецтва	Пам'ятники прикладного і декор. мистецтва	Археологічні пам'ятники	Документальні пам'ятники	Інші пам'ятники історії та культури
Визначення характеру п-ка					
	①	2	3	4	5
<i>обвести кругом цифрове зображення виду</i>					

Місце постійного зберігання п-ка: Сумський художній музей ім. Н. Онацького

ДАНІ КАТАЛОГА		Примітки, уточнення
Назва	Ікона Божої Матері «Марія здобула благодать у Бога»	
Автор	Невідомий	
Час створення	Невідомий	
Матеріал, основа	Дерево	
Техніка виконання	Багатошаровий олійний живопис	
Розміри	35,5x52,5 см.	

Підстава для проведення реставраційних заходів: звернення керівництва Сумського обласного художнього обласного музею ім. Ніканора Онацького.

Основа: Липова дошка розміром 35,5x52,5 см. складається з двох дошок, шириною 18 см. та 17,5 см. Шпуги відсутні, є два пази від шпуг 3 см. у ширину і 1 см. у глибину. Пази від шпуг розширюються у глибину і мають форму трапеції.

На тильній стороні в нижньому лівому кутку наклейка з написом: «762». У верхньому лівому кутку: наклейка з написом: «НВФ 284»

Стан збереженості основи: Присутні одиничні льотні отвори жуків точильників на тильному боці. Отвори мають діаметр 1-2 мм. Отвори найбільше розташовані по краях по периметру і декілька у центрі. Більше отворів у правому верхньому куті і у нижньому лівому.

Дошка основи має вохристий природний колір, з тильного боку пофарбована у темно коричневий колір. На тильному боці присутні великі повздовжні подряпини. На тильному боці по краях маються маленькі виїмки, які можуть вказувати, що ікону в цих місцях закріпляли в кіоті.

Лицьовий бік основи: З лицьового боку основа частково відкрита так як присутні великі втрати та осипи ґрунтового і фарбового шару. У місцях втрат, присутні декілька отворів. У нижній правій частині, з лицьового боку на основі присутнє темне місце з розсипом маленьких тріщинок. У самому центрі ікони, де велика втрата ґрунтового шару біля руки Божої Матері, присутня пропалина, ймовірно від свічки, приблизно 2 см. Біля неї ще одна, але менше. У верхній правій частині присутні ще три пропалини темного кольору, трохи заглибленні у ґрунтового шару.

Ґрунтовий шар: Ґрунт бежевого кольору, крихкий. Зв'язок ґрунту з основою незадовільний. Присутні втрати фарбового та ґрунтового шару, найбільше по краях і у нижньому правому куті ікони. По всьому лицьовому боку присутні осипи і втрати ґрунтового та фарбового шарів. Також присутні дрібні втрати ґрунтового шару у місцях утворення кракелюру. Ґрунтовий шар вкритий вертикальним какелюром (здвж волокон деревини), дрібним сітчастим кракелюром, у лівій боковій частині та у центрі ікони кракелюр більш крупний, в деяких місцях разом із кракелюром присутні дрібні осипи.

У середній частині гострим інструментом видряпана латинська літера «D».

Фарбовий шар: олійний живопис, тонкий, присутні одиничні мазки у місцях, де використовувалось багато білила. Кольори достатньо яскраві. Опуш, написи і німб мають об'ємну фактуру. Маленький німб над головою Діви Марії виконаний золотою фарбою, у верхніх лівому і правому кутах присутні написи (контрактури), які зроблені золотою фарбою. У ікони подвійна опуш, зовнішня кайма біла, на якій розміщено напис, а друга кайма золота, всередині неї. Подвійна опуш зроблена так, що напис внизу розміщений окремо. Фарбовий шар по всій поверхні має вертикальний подовжній дрібний кракелюр уздовж волокон деревини. Присутні потертості які заважають сприйняттю зображення. Потертості мають форму плям рисок і крапок, вони достатньо великі, одна потертість навкруги голови Богородиці велика. Весь фарбовий шар вкритий тоненькими тріщинками, маленькими втратами і потертостями. Одна потертість має форму дужки і йде по руці Діви Марії. Далі по контуру її руки теж мається потертість. Багато втрат фарбового шару поєднанні з втратами ґрунтового шару, тобто ґрунтовий шар осипався разом із фарбовим.

Лаковий шар: Захисне покриття фарбового шару це тоненький майже прозорий шар лаку, колір визначити неможливо, через пилові та інші забруднення, які мають сірий колір. Товщина лакової плівки менше 1 мкм. Місцями лаковий шар видалений (у верхньому лівому куті, і декілька на мафорії Діви Марії).

Попередні реставрації: По візуальним спостереженням, можна визначити що ікона раніше була укріплена колагеновим клеєм, на що вказують залишки проф. заклеювання.

Висновок за візуальними дослідженнями: Ікона знаходиться у незадовільному стані. Основа розламана на дві частини і потребує склеювання. Основа має пошкодження у вигляді дрібних отворів які залишились від комах. Стан ґрунтового та фарбового шару незадовільний. Ґрунтовий шар крихкий, потребує зміцнення. Присутній кракелюр та втрати ґрунтового шару різного розміру, які спотворюють зовнішній вигляд ікони. Ґрунтовий шар потребує відновлення. Фарбовий шар місцями відсутній, місцями потертий. Також фарбовий шар потребує очищення від пилових забруднень, потоншення лакової плівки.

Дендрологічна експертиза: Була проведена візуальна ідентифікація породи деревини у спосіб порівняння. Як зразок для порівняння була взята деревина липи. Колір деревини липи варіюється від білого до світло-коричневого. Річні кільця слабо помітні, однорідна текстура, дефектів та сучків майже немає. По візуальним ознакам, текстурі і малюнку річних кілець деревина липи збігається з досліджуваним зразком.

Мікроскопічні дослідження: Були дослідженні отвори жука точильника задля того щоб виявити чи це саме він. На місці зламу дошки були присутні ці отвори. Ці розміри отворів співпадають із розмірами отворів жука точильника підвиду Домовий точильник (*P.pertinax*L.)

За візуальними спостереженнями отворів, було з'ясовано, що вони достатньо старі і що ознак живих комах там немає, на це вказує те що отвори всередині вкриті шаром оліфи. І нових слідів їх життєдіяльності не було виявлено.

Мікроскопічні дослідження ґрунту. Були відібрані зразки ґрунту, в місцях втрат. При мікроскопічному дослідженні авторського ґрунту були виявленні червоні вкраплення, які, ймовірно є додаванням залізного (земляного) пігменту, ймовірно вохра. Також на це попереднє вказував бежевий відтінок ґрунту.

Мікроскопічне дослідження допомогло виявити дрібні часточки тваринного клею у ґрунті. Вони були прозорі і жовтуваті. Ці часточки є зв'язуючим авторського ґрунту. Ймовірно авторський ґрунт був зроблений на основі тваринного клею.

Щоб підтвердити або спростувати крейдяне походження авторського ґрунту, був проведений хімічний аналіз із хлоридною кислотою. Хлоридна кислота, також: соляна кислота, хлороводнева кислота — розчин хлороводню (HCl) у воді $\text{CaCO}_3 + 2\text{HCl} = \text{CaCl}_2 + \text{CO}_2\uparrow + \text{H}_2\text{O}$. Якщо обробити соляною кислотою крейду, то виділиться вуглекислий газ (CO_2).

У зразок авторського ґрунту, під мікроскопом було додано краплю хлоридної кислоти. Почалася хімічна реакція з утворенням пухирців вуглекислого газу. Це вказує на те, що в зразку присутні карбонатні сполуки кальцію, що вказує на вміст **крейди** в ґрунті.

Був проведений хімічний аналіз із двовалентним залізом. Оскільки авторський ґрунт має коричнювате, бежеве забарвлення, є припущення що він містить пігмент на основі оксиду заліза, такий як вохра. Це підтвердилось під час дослідження ґрунту.

У очищений зразок із оцтовою кислотою була додана жовта кров'яна сіль $\text{K}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]$, зразок був знову підігрітий. Утворений розчин у реакції з $\text{K}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]$ дав синьо-зелений колір. Що підтвердило наявність у ґрунті залізних пігментів.

Дослідження в ультрафіолетовому випромінюванні допомогли виявити тонкий шар авторського лаку, яким був вкритий фарбовий шар. Дослідження не показали ніяких поновлень та записів.

Дослідження у інфрачервоному діапазоні хвиль. Було виявлено, що під авторським фарбовим шаром немає скритих шарів живопису. Бу виявлений підготовчий рисунок у вигляді прочерків контурних ліній, які можливо робилися вугіллям або прорізатися. Вони були достатньо товсті. Також було добре видно кракелюр фарбового шару та інші пошкодження.

Рентгенографічні дослідження ікони не виявило скритих шарів живопису. На рентгеновському знімку були виявленні контурні білі лінії на лику Богородиці. Це може вказувати на те, що в цих місцях, можливо присутня граф'я.

ПРОГРАМА ПРОВЕДЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНИХ РОБІТ

Програма складена на підставі Завдання на реставрацію, прийнятого реставраційною радою кафедри РЕТМ

1. Зміцнення фарбового шару.
2. Склеювання фрагментів основи.
3. Відновлення втрат основи.
4. Відновлення ґрунтового шару.
5. Очищення фарбового шару.
6. Потоншення лакової плівки.
7. Покриття захисним лаком.
8. Тонування, відновлення зображення.
9. Вирівнювання лакової плівки.

ПРОВЕДЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ

№ п/п	Опис операцій з вказівкою метода, технології, рецептур, матеріалів та інструментів, виконання супроводжуючих ілюстративних матеріалів	Дати початку та закінчення операцій	Підписи керівника та виконавця робіт
1	2	3	4
2	Візуальні дослідження.	19.02.2024	
3	Фотофіксація	5.03.2024	
4	Рентгенографічні дослідження.	7.03.2024	
5	Дослідження в ультрафіолетовому випроміненні	6.09.2024	
6	Дослідження в інфрачервоному випроміненні	6.09.2024	
7	Мікроскопічні дослідження	15.09.2024	
8	Зміцнення фарбового шару і ґрунту Накладання проф. заклеювання для захисту фарбового шару у процесі склеювання дошки. Проф. заклеювання робиться за допомогою	16.09.2024	

	5% глютинового клею та цигаркового паперу. Аркуші паперу 10X10 см накладалися на вкриту теплим клеєм ділянку поверхні, прасувалися через фільтрувальний папір. Кракелюр ґрунту та фарбового шару розгладжується фторопластовим шпателем, висушуються. Температура праски - 60°C.		
9	Склеювання фрагментів основи. Склеювання фрагментів основи проводиться за допомогою водостійкого клея ПВА для деревини. Місця стику двох фрагментів основи були знежирені, очищені.	21.09.2024	
10	Відновлення втрат основи. Льотні отвори жука точильника були ліквідовані за допомогою 8% глютинового клею та деревного борошна. Місце стику двох склеєних частин основи закладається пеньковим волокном з глютиновим клеєм, у спосіб компенсуючи-армуючого шва, коли волокна скручується спіраллю та закладається у шов, потім поверх закладалося деревне борошно.	28.09.2024	
11	Відновлення втрат ґрунту. Втрати ґрунтового шару заповнюються 7% глютиновим клеєм із крейдою. Спочатку рідким ґрунтом, після його висихання, місця втрат пошарово заповнюються загустілим ґрунтом з додаванням крейди до потрібної консистенції. Коли втрати заповнені, вони вирівнювалися наждачним папером, скальпелем та коркою.	8.10.2024	
12	Очищення фарбового шару за допомогою мильного розчину і широкого пензля. Спочатку очищуються місця втрат левкасу, де проступає основа. Очищення проводиться за допомогою дитячого мила з водою.	25.10.2024	
13	Потоншення лакової плівки. Тонкий шар старого лаку, потоншувався за допомогою меновазину та ватного тампону.	27.10.2024	

14	Покриття захисним шаром. Фарбовий шар із заповненими ґрунтом втратами вкривається тонким шаром даммарного лаку із скипидаром 1:1.	2.11.2024	
15	Тонування, відновлення зображення. Перед тонуванням олівцем наноситься малюнок на реставраційних вставках. Втрачені фрагменти зображення відновлювались за допомогою тонких синтетичних пензлів та аквареллю із жовчу. Робиться підкладка на місцях реставраційних вставок за допомогою червоної вохри, потім відновлюється зображення за допомогою акварелі із бичачою жовчу. Тонування наноситься тонким штрихом.	10.11. 2024	
16	Вирівнювання лакової плівки. Тонким шаром даммарного лаку із скипидаром 1:1 покриваються ті місця, де було проведено тонування.	8.12.2024	

ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ (фотографії, картограми, схеми та ін.)

№ п./п	Дата	Назва ілюстративного матеріалу; характер та умови виконання	Кількість зйомок	Місто зберігання та архівний №
1	5.03.2024		<u>Фотографії до реставрації:</u>	
2	16.09.2024 8.12.2024	-	<u>Фотографії в процесі реставрації:</u>	
3	10.12.2024		<u>Фотографії після реставрації:</u>	

Примітка: перелік ілюстрацій згрупувати за розділами («до реставрації» -- «в процесі реставрації» - «після реставрації»), порядкові номери матеріалів, які включені у Додаток, обвести кружком

РЕЗУЛЬТАТИ ПРОВЕДЕНИХ ЗАХОДІВ В результаті реставраційних робіт були зупинені руйнівні процеси, що відбувались в структурі пам'ятки, склеєні фрагменти дошки основи, зміцнений фарбовий шар, видалені пилові забруднення поверхні ікони, відновлені втрати ґрунту, потоншений лакова плівка, відновлений фарбовий шар. Вирівняно лакову плівку.

Ікона набула експозиційного вигляду.

(опис змін технічного стану, зовнішніх змін пам'ятника після реставрації, уточнення атрибуцій та ін.)

Рекомендації по умовах зберігання пам'ятки

1. Дотримуватись у сховищі рівної відносної вологості 55-65% при температурі +17 – 21°C
2. Добові коливання відносної вологості не повинно перевищувати 5%
3. Запобігти потрапляння прямих сонячних променів на твір
4. Дотримувати чистоту у сховищі.

Виконавець роботи: Панова Д. Е.

Керівник роботи: Шуліка В. В.

Консультанти: Жернокльов К.В.

Дерев'яно А.Ю.

«18» грудня 2024 р.

ЗАКЛЮЧЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ РАДИ (виписка з протоколу)

Реставраційна рада кафедри РЕТМ Протокол № 8 від 18.12. 2024р.

назва організації, № та дата протоколу

Зав. кафедри РЕТМ доц., канд. мист. Шуліка В.В. _____ 18.12.2024 р. Підпис

СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЗА СТАНОМ ПАМ'ЯТНИКА ПІСЛЯ РЕСТАВРАЦІЇ

Дата огляду	Стан пам'ятника	Посада, П.І.Б.

Додаток 5. Довідкова таблиця контрактур на іконах.

У верхніх кутах ікони є написи, ΜΡ і ΟΧ (ΜΡ ΘΥ - скорочення від грец. Μητηρ Θεου — Мати Божа).

Написи на іконах - прийняті в православному іконописі умовні позначення та скорочення.

Написи можуть бути виконані як церковнослов'янською мовою, так і грецькою. У іконних написах широко застосовується контрактура (лат. contractura - стягування) - скорочене написання слова за допомогою початкової та кінцевої букв. Над контрактурами ставиться надрядковий символ скорочення — титло. [59. С/33 – 35]

Бог

Θεος - Бог (грец.)

Бгъ - Бог

Гдь – Господь

Ісус Христос

ΙС ΧС, ΙΣ ΧΣ - скорочене написання імені грецьк. Ιησους Χριστος[3]

ΠС ΧС – скорочене написання імені Ісуса Христа. Поширюється після церковного розколу XVII ст. як у відповідь традиційне російське написання імені «Ісусь» з одного «і», підтримуване старообрядцями, однією з аргументів яких було напис «ΙС ΧС» на древніх іконах[3].

ІСЪ ХСЪ

Ісусь

ΙΧΘΥΣ - дослівно "риба", грецький акронім грецьк. Ιησους Χριστος Θεου Υιος, Σωτηρ — Ісус Христос Син Божий, Спаситель[3] (див. Іхтіс).

ο ων (грец.) — скорочене написання іменування Бога «Сущий», «Я є Сій» — «Я є Сущий» (Вих. 3:14). Напис імені Пресвятої Трійці на крижовому німбі на іконах Ісуса Христа [3] .

Цр слви - Цар Слави

Богородица

ΜΡ ΘΥ - скорочення від грец. Μητηρ Θεου — Мати Божа[3]

ΜΗ ΒΖΗ - Мати Божа

Β. Μ. - Божа Матір

Βα - Богородиця

Π. Β. - Пресвята Богородиця

Розп'яття Христове

Ι.Μ. Ξ.Ι. — скорочений напис на зображеннях «Розп'яття», знак слів, написаних трьома мовами (єврейською, грецькою та латинською) Понтієм Пілатом на табличці, прибитій над головою Спасителя: «Ісус Назорянин, Цар Юдейський» (див. ΙΝΡΙ)[3]

ΜΛ ΡΒ - скорочення від "місце лобове рай бисть", або "місце лобове розп'ятий бисть" напис при зображенні Розп'яття [3]

ΤΚΠΓ (грец.) — скорочення від Τουτο (або Τουτο) Κραγιον Παραδεισος Γεγυνε — аналог російського напису ΜΛΡΒ[3]

ΓΓ - гора Голгофа, напис біля підніжжя Хреста при зображенні Розп'яття [3].

ΓΑ - Адамова голова (символ), напис при черепі, що зображується біля підніжжя Розп'яття [3]

Κ - копія - одна з знарядь пристрастей, що зображується при Розп'ятті (див. Спис Долі) [3]

Τ скорочення від «тростина» - одна з знарядь пристрастей, що зображується при Розп'ятті [3]

ΚΤ - скорочення від "копіє" і "тростина", підпис у знарядь пристрастей на зображеннях Розп'яття [3].

Святі

ΑΓΙΟΣ, αγιος, ΑΓΙΟΣ - грец. святий. Часто слово «агіос», як сакральний зміст, що несе, скорочувалося, причому нерідко до ієрогліфічного знака з простановкою титулу. Як початковий текст безперервного ангельського славослів'я в ім'я Святої Трійці, триразове повторення слова «агіос» може зустрічатися у зображеннях ангелів[4].

ΑΓΙΑ, αγια, ΑΓΙΑ - грец. свята [4].

СВЯТИЙ, СТИ, СТН, СТІ, СТ, СВ — святий

СТАЯ - свята

ОКА, ОАК - праведник (грец.)

ПРО – пророк

АПЛЪ - апостол

СТЛЪ - святитель

МЧ, МЧНК - мученик

ПР – преподобний

[59]

Додаток 6. «Порівняльно-історико-географічний метод дослідження»

Суть даного метода полягає:

- а. У збиранні, систематизації та підготовці до аналізу всіх можливих джерел, що мають пряме чи непряме відношення до Об'єкта дослідження.
- б. Процес складання відомостей відбувається у кілька потоків, що передбачає наявність відразу кількох напрямів досліджень, і можливого результату.
- в. Застосування "Порівняльного методологічного історико-географічного метода дослідження" для виключення невідповідних джерел та виключення свідомо хибних висновків.

Для створення методики було адаптовано два джерела зі світової літератури, та один науковий метод. Один із них має філософське походження, а інший – більш літературно-криміналістичне.

1. Принцип Бритви Оккама:

Бритва Оккама (іноді лезо Оккама) — методологічний принцип, що в короткому вигляді говорить: «Не слід множити те, що існує без необхідності».

Якщо коротенько, то принцип «Бритви Оккама» можна назвати простими словами: «Мистецтво відсікати зайве», тобто безумовний критичний і науковий підхід до будь-якого зразка досліджень, які й стали, грубо кажучи, основним

змістом дискусій, що розгорялися в Пізньому середньовіччі та в Проторенесансі. Саме з вивчення епохи проторенесанса, у процесі вивчення зразків живопису, було виявлено метод «Бритви Оккама».

2. Принцип Шерлока Холмса:

Цікаво цей метод застосував літературний герой Артура Конана Дойля, Шерлок Холмс:

«Розмірковуючи над усією цією історією, я виходив з передумови, що істиною, якою б неймовірною вона не здавалася, є те, що залишиться, якщо відкинути все неможливе. Не виключено, що це припускає кілька пояснень. У такому разі необхідно проаналізувати кожен варіант, доки не залишиться один, досить переконливий.»

[«Людина з білим обличчям» Артур Конан Дойль]

3. Порівняльний метод:

Порівняльний метод, що універсально застосовується, відносять до загальнонаукових методів досліджень. За своїм функціональним призначенням та способами використання є емпіричним. Насправді розрізняють ряд його форм. Наприклад, порівняльний метод, що виявляє природу різномірних об'єктів; порівняльно-історико-типологічний, що розкриває подібність не пов'язаних за своїм походженням явищ однаковими умовами генези та розвитку; порівняльно-історико-генетичний, що показує подібність явищ як наслідок їх спорідненості за походженням; порівняння, що фіксує взаємовплив різних об'єктів і явищ.

Таким чином була модифікована для окремого випадку і, згодом, застосовано "Порівняльний методологічний історико-географічний метод дослідження", яка дозволила в єдиному інформаційному полі зібрати, проаналізувати і відсіяти все зайве, що не відноситься безпосередньо до досліджуваної ікони.

Дані про процес застосування вищезазначеного методу були зафіксовані та збережені з метою їх подальшого можливого застосування у подібних дослідженнях.

Таким чином, адаптований і синтезований з декількох джерел метод, більш підходящий для застосування в галузі криміналістики та наукового аналізу, далі відчутні результати, не тільки звузивши область пошуків, але й визначил конкретні результати.

І хоча досліджувана ікона не була ідентифікована повністю, був отриманий результат у вигляді ймовірної іконографічної приналежності та розробки методики наукового пошуку, умовно названого: " Порівняльно-історико-географічний метод дослідження"

Додаток 7. «Метод укладання компенсувально-армуючих матеріалів»

Розроблено та застосовано метод укладання компенсувально армуючих матеріалів поверх клейового шва після склеювання дошок основи ікони.

Суть методу полягає в методиках зміцнення дошок основи ікон, розроблених і застосованих у Фландрії початку 17 століття. Дошки основи для написання ікон обтягувалися полотном, на поверхню якого наносився левкас на основі крейди та желатинового клею.

У даному методі використана, як армуючий матеріал, клоччя. За складом це не вибілені лляні волокна. Найчастіше льон служив основою полотна.

Було відзначено, що при сучасних методах реставрації, в даному випадку - при склеюванні дошок основи, лляні волокна використовувалися як ущільнювач і матеріал армування поверх основного клейового шва, який застосовувався у Фландрії для зміцнення дошок основи, льону льону розташовувалися поздовжньо-послідовно і заливались клеєм. Дане розташування волокон зменшувало пружність та збільшувало крихкість з'єднання.

При вивченні плетіння нитки лляного полотна під мікроскопом було зазначено, що волокна льону в нитки розташовані в спіральному порядку, подібному до природного «Золотого перетину» в природних структурах, починаючи від спіралі ДНК і раковини, до будови галактик. Також було розглянуто під збільшенням будову деревних волокон, до якого, виходячи з логіки, повинен прагнути бути схожим за складом клейовий шов.

Таким чином, було прийнято рішення: при використанні льону як армуючого матеріалу при закритті тріщин, надавати нитки з волокон спіралеподібну форму за допомогою скручування декількох волокон. Це надало зовнішньому клейовому шву велику пластичність, зменшило крихкість, тим самим створюючи можливість у майбутньому, при механічних мікродеформаціях оригінальних дошок основи не піддавати ці дошки розтріскування та деформації, а компенсувати осередки напруги за рахунок власної деформації,

зберігаючи при цьому міцність з'єднання за рахунок максимальної кількості точок з'єднання в спіралі нитки при рівномірно розподіленому навантаженні.

В результаті, деформація та пошкодження оригінального фарбового шару та левкасу будуть зменшені, поряд із зменшенням кількості повторних склеєк при розсиханні внутрішнього клейового шва.

Практична користь методу: Скручування спіраллю паклі дає більшу пружність і міцність клейовому шву, спрощує розбирання ікони, у разі необхідності, а також компенсує і згладжує осередки напруги при подальшому скручуванні дошок основи, деформуючись у потрібних місцях. Це дозволяє, при руйнуванні внутрішнього клейового шва, зберегти цілісність ікони і скоротити кількість реставраційних склеювань дошок основи.