

РЕЦЕНЗІЯ
на кваліфікаційну роботу
Радченка Ярослава Олександровича
на здобуття другого ступеня вищої освіти (магістр)
**«Реставрація та техніко-технологічні особливості групи ікон
перейславської іконописної майстерні початку ХХ століття»**

Представлена на рецензію магістерська робота Я.О. Радченка є актуальним дослідженням, яке присвячено маловідомому українському іконописному осередку кінця ХІХ – початку ХХ ст. у м.Переяславі. Робота має теоретичну та практичну цінність, текст пояснювальної записки написаний українською мовою, логічно та послідовно розкриває головні результати роботи.

У першому розділі проаналізовані публікації про іконописців та майстрів позолоти м.Переяслава. Автор дослідження вказує на слабкий ступень розробленості теми.

У другому розділі проаналізовані ікони, які були виявлені в процесі дослідження в фондах Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» та Національного заповідника «Києво-Печерська Лавра», а також ікон, що зберігаються в храмах Переяслава та навколишніх сіл. Цінною стороною роботи є результати польових досліджень, які були на належному науковому рівні опрацьовані магістрантом. Особистим внеском автора стала комплексна систематизація техніко-технологічних характеристик ікон Переяславського іконописного осередку. Виявлені техніко-технологічні та стилістичні особливості ікон Переяслава дозволяють стверджувати про існування в Переяславі окремої іконописної майстерні зі сформованими індивідуальними особливостями, в якій виготовлялись ікони високого художнього рівня.

У третьому та четвертому розділі подані результати дослідження та реставрації 3-х ікон перейславського іконописного осередку, які були відреставровані у ХДАДМ.

У той же час робота не позбавлена і ряду недоліків. На мою думку автор недостатню увагу приділив розгляду сучасних публікацій з методик консервації та реставрації олійного живопису на дерев'яній основі. Також, побажанням щодо подальшого дослідження є визначення іконографічних особливостей ікон Переяславської школи. Наявні помилки з оформлення тексту роботи та незначні

похибки у формулюваннях, але окремі недоліки не впливають на загальне позитивне враження від роботи.

Магістерська робота Радченко Я.О. свідчить про успішне виконання мети та завдань, справляє позитивне враження та свідчить про готовність магістранта проводити самостійні дослідницькі та практичні реставраційні роботи. Робота Радченко Я.О. є завершеним дослідженням і відповідає вимогам, що висуваються до здобувачів другого ступеня вищої освіти «магістр», заслуговує на високу оцінку, а її автор на присвоєння кваліфікації магістра по спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація».

Рецензент:

доцент, кандидат мистецтвознавства,
декан факультету аудіовізуального
мистецтва ХДАК
14.12.2023



Наталія МАРХАЙЧУК

Міністерство культури та інформаційної політики 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: «Реставрація та техніко-технологічні особливості
групи ікон переяславської іконописної майстерні початку XX
століття»**



Виконав магістрант II рівня вищої освіти
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Радченко Ярослав Олександрович



Науковий керівник: доцент, кандидат
мистецтвознавства

Шуліка В.В.



Консультант: доцент, кандидат хімічних наук

Жернокльов К.В.



Рецензент: доцент, кандидат мистецтвознавства, декан
факультету аудіовізуального мистецтва Харківської
державної академії культури

Мархайчук Н.В.

Харків 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. Переяславський іконопис в науковому дискурсі.....	11
1.1. Огляд публікацій з історії Переяславської іконописної майстерні кінця XIX та початку XX століття.....	11
1.2. Джерельна база та методи дослідження.....	13
Висновки до першого розділу.....	14
РОЗДІЛ 2. Ікони Переяславської іконописної майстерні кінця XIX – початку XX століття.....	16
2.1. Іконописна майстерня в Переяславі.....	16
2.2. Послідовність етапів пошуку аналогів. Стратегія пошуку та дослідження зразків Переяславської іконописної майстерні.....	24
2.3. Візуальні дослідження ікон, що зберігаються в храмах Переяслава.....	25
2.3.1. Дослідження в інфрачервоному випромінюванні.....	28
2.4. Дослідження ікон в храмі Іоанна Богослова в селі Гайшин Переяславського району Київської області.....	29
2.5. Візуальні дослідження ікон, що зберігаються в Національному історико-етнографічному заповіднику «Переяслав».....	29
2.5.1. Візуальні дослідження ікон, авторство яких за припущенням належить іконописцю початку XX століття В. К. Руденку.....	31
2.6. Візуальні дослідження ікон з фонду Національного заповідника “Києво-Печерська Лавра”.....	32

2.7. Порівняльна таблиця ікон Переяславської майстерні, що найбільше мають співпадінь.....	33
--	----

Висновки до другого розділу.....	34
---	-----------

РОЗДІЛ 3. Дослідження техніко-технологічної складової та матеріального стану ікон Переяславської іконописної майстерні кінця XIX – початку XX ст. «Св. Жони Мироносиці», «Благодатне Небо», «Св. вел. Варвара».....	36
--	-----------

3.1. Методичні основи техніко-технологічного дослідження творів живопису.....	36
---	----

3.2. Методи техніко-технологічних досліджень.....	38
---	----

3.3. Візуальні дослідження ікон.....	39
--------------------------------------	----

3.3.1. Ікона “Жони мироносиці”.....	39
-------------------------------------	----

3.3.2. Ікона “Благодатне небо”.....	41
-------------------------------------	----

3.3.3. Ікона “Св. вел. Варвара”.....	43
--------------------------------------	----

3.4. Мікроскопічні дослідження.....	44
-------------------------------------	----

3.5. Дослідження в ультрафіолетових променях.....	44
---	----

3.6. Дослідження в інфрачервоному випромінюванні.....	45
---	----

3.7. Мікрохімічний аналіз ґрунту	48
--	----

3.8. Дослідження на мікологічне забруднення	49
---	----

3. 9. Рентгенологічне дослідження.....	50
--	----

3.10. Аналіз техніко-технологічних особливостей ікон Переяславської майстерні.....	51
--	----

Висновки до третього розділу.....	52
--	-----------

РОЗДІЛ 4. Реставрація ікон Переяславської майстерні кінця XIX – початку XX століття: “Св. Жони мироносиці”, “Св. вел. Варвара”, “Благодатне небо”	55
4.1. Методики реставрації олійного живопису на золотому тлі.....	55
4.1.1. Очищення позолоти від забруднення.....	57
4.1.2. Методи відновлення позолоти.....	57
4.1.3. Чистка та відновлення емалей.....	59
4.1.4. Склеювання дощок основи.....	59
4.1.5. Відновлення ділянок втраченого левкасу.....	60
4.1.6. Відновлення фарбового шару.....	62
4.1.7. Захисний шар лаку.....	63
4.2. Реставрація ікони “Св. Жони мироносиці” поч. XX ст. 63/85 см.....	64
4.2.1. План реставраційних заходів.....	65
4.2.2. Укріплення фарбового шару та ґрунту	65
4.2.3. Видалення цвяхів.....	65
4.2.4. Склеювання дощок основи.....	65
4.2.5. Відновлення втрат ґрунту	65
4.2.6. Видалення поверхневих забруднень	66
4.2.7. Покриття ізоляційним шаром лаку.....	67
4.2.8. Карбування тла	67

4.2.9. Золочення рами	67
4.2.10. Відновлення втрат фарбового шару	67
4.2.11. Нанесення захисного шару лаку	67
4.3. Реставрація ікони “Св. вел. Варвара” поч. XX ст. 118/70 см.....	68
4.3.1. План реставраційних заходів.....	69
4.3.2. Склейка основи.....	69
4.3.3. Видалення поверхневих забруднень.....	70
4.3.4. Склейка окладу.....	70
4.3.5. Відновлення втрат ґрунту.....	70
4.3.6. Золочення реставраційних вставок.....	70
4.3.7. Відновлення втрат фарбового шару.....	70
4.4. Реставрація ікони “ Благодатне небо.” поч. XX ст. 95/73 см	71
4.4.1. Опис ходу реставраційних заходів.....	71
4.4.2. Укріплення фарбового шару та ґрунту.....	71
4.4.3. Видалення цвяхів.....	71
4.4.4. Склейка досок основи.....	72
4.4.5. Відновлення втрат ґрунту.....	72
4.4.6. Видалення поверхневих забруднень.....	72
4.4.7. Відновлення позолоти.....	73
Висновки до четвертого розділу.....	73

Список літератури.....	75
Додатки.....	79
Додаток 1. Календарний план.....	82
Додаток 2. Список ілюстрацій.....	83
Додаток 3. Ілюстрації.....	90
Додаток 4. Паспорт.....	138

ВСТУП

Актуальність: На кафедру реставрації та експертизи творів мистецтва ХДАДМ надійшла для проходження консерваційно-реставраційних робіт серія храмових ікон, зі схожими техніко-технологічними ознаками. Після детального дослідження виявилися з маловідомого широкому загалу Переяславського іконописного осередку.

На початок виконання магістерської роботи, в науковому обігу були лише окремі публікації про існування в XIX та початку XX столітті окремої іконописної майстерні в Переяславі [3,9,10,14,15,19,20,29,30]. Але не було даних про масштаби та технологічний рівень творів мистецтва виготовлених майстрами даного осередку.

Існує проблема атрибуції ікон даного типу. Ікони які були виготовлені в кінці XIX – початку XX століття з позолоченим орнаментальним тлом з поліхромними полями достатньо розповсюджене та масове явище на території колишньої російської імперії. Так склалося, що ікони даного типу майже не мають дослідницької традиції.

Високий технологічний рівень виготовлення ікон, що досліджуються, породжує певну тенденцію атрибутувати ікони Переяславського осередку на користь більш відомих на той час майстерень. Наприклад до Києво-Печерської Лаври та регіонів сучасної російської федерації залишаючи Переяславську майстерню поза увагою науковців.

Після здійсненої наукової подорожі до Переяслава виявилось, що за кількістю та якістю виготовлення дані ікони займають провідне місце в інтер'єрах храмів Переяслава. Твори відносяться до категорії храмових ікон, що мають значні розміри, вагу та велику кількість позолоти, частина з них розміщуються в іконостасах. Незважаючи на їх домінуючу роль твори знаходяться у

незадовільному стані, в яких присутні пошкодження не тільки механічного характеру, впливу часу, умов зберігання, але й викликані особливостями конструкції характерних саме для цієї майстерні.

Актуальність роботи обумовлена не тільки збереженням та дослідженням самих творів мистецтва Переяславської майстерні. Важливою складовою дослідження є атрибуція та визначення авторства. Під час досліджень виявилося, що авторами даних ікон могли бути майстри, які на початку XX століття займалися золоченням інтер'єру у Володимирському соборі Києва. Таким чином їх оздоблювальні роботи знаходяться безпосередньо поряд з монументальними розписами В. Васнецова, М. Нестерова. Можливо саме досвід роботи в Києві зумовив використання неовізантійського стилю в іконах майстрів з Переяслава. Відповідно ікони, що досліджуються та реставруються є взірцем мистецтва, створеними видатними золотарями, роботи яких знаходяться поряд з творіннями знакових художників для свого часу.

Також час створення ікон, що досліджуються збігається з побудовою в Переяславі “Свято-Успенського храму” (1896 р.) і вірогідно частина з них могла прикрашати інтер'єр цього храму. На момент початку магістерського дослідження ікони знаходилися в незадовільному стані, існує ризик їх руйнації та некваліфікованого втручання.

Дані ікони є цінним художньо-історичним та культурним артефактом, що відображають цілу епоху в мистецтві не тільки для переяславщини але й для України в цілому.

Об'єкт дослідження: ікони Переяславської школи кінця XIX – початку XX століття.

Предмет дослідження: техніко-технологічні особливості, атрибуційні ознаки, особливості реставрації ікон Переяславської майстерні кінця XIX – початку XX століття.

Мета: Визначити техніко-технологічні особливості та атрибуційні ознаки творів даного іконописного осередку. Виявити чинники руйнувань. Розробити методику по збереженню та реставрації ікон Переяславського осередку кінця XIX – початку XX століття.

Завдання:

- зібрати та проаналізувати літературу з історії Переяславщини та переяславської ікони; методології атрибуції творів мистецтва; методології реставрації творів мистецтва;
- виявити аналоги та еталонні зразки ікон та кіотів Переяславської майстерні кінця XIX – початку XX ст.;
- виявити техніко-технологічні особливості творів даного типу;
- визначити характерні руйнації для ікон даного типу;
- виконати типологізацію ікон Переяславського іконописного осередку кінця XIX – початку XX століття;
- розробити методику реставраційних заходів;
- провести реставрацію ікон, що надішли на кафедру ХДАДМ;

Матеріал дослідження: ікони, що зберігаються в храмах Переяслава; в музейних збірках Національного історико-етнографічного заповіднику «Переяслав», Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», архіви та інтерв'ю наукових співробітників Національного історико-етнографічного заповіднику «Переяслав», Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»;

наукові публікації та література з історії, краєзнавства, іконографії та іконології, реставрації;

Наукова новизна: Вперше визначені критерії, за якими були атрибутовані ікони та кіоти переяславського осередку, виявлені особливості конструкції даних творів. Знайдено еталонні аналоги ікон даного типу. Вперше на практичному досвіді реставраційних заходів визначені методики усунення пошкоджень творів мистецтва даного осередку викликані також і особливостями конструкції.

Теоретична цінність: результати наукового дослідження можуть бути використані в курсі лекцій з історії українського мистецтва, можливість використовування матеріалу в екскурсійних заходах;

Практична цінність: Отримані результати дослідження можуть бути використані в музейній, та реставраційній практиці, а також застосовуватися в наукових публікаціях, експертній діяльності та митниці.

Методи дослідження: Методологічною основою є комплексний підхід. Зокрема використано методи порівняльного, типологічного, візуального, образно-стилістичного, іконографічного аналізу; не руйнуючі методи приладового дослідження: в ультрафіолетовому, інфрачервоному, рентгенівському опроміненні, мікроскопічні, біологічні, мікрохімічні дослідження, візуальні, оптичні, фотографічні. Мікрохімічні, що вимагають відбір проб.

РОЗДІЛ 1

Переяславський іконопис в науковому дискурсі

1.1. Огляд публікацій з історії Переяславської іконописної майстерні кінця XIX та початку XX століття

Перші згадки про іконописців та малярів Вознесенського монастиря в місті Переяславі відносяться до другої половини XVII століття [12:С.376], проте свідчень саме про іконописну майстерню дуже мало. Тему переяславського іконописного осередку кінця XIX початку XX століття досліджували наукові працівники Національного історико-етнографічного заповіднику “Переяслав” [3,9,10,14,15,19,20,29,30].

В публікації О. В. Колибенка “Християнські старожитності Переяслава в контексті історико-культурної спадщини України” [9] згадується про відкриття в Вознесенському монастирі Іваном Максимовичем іконописної майстерні у 1706 р. та про існування в XIX столітті в ній цеху майстрів золотарів. . В даній роботі описується про розвинений іконописний осередок, що міг вплинути на створення ікон, що реставрується.

Особливо детально описується біографія та діяльність переяславського іконописця початку XX століття В. К. Руденка у публікації авторів В. К. Ткаченко та К. М. Прокопенко “Переяславський Іконописець Василь Корнійович Руденко та його роботи у фондovій колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” [29]. в якій згадуються зв’язки іконописця з Києво Печерською лаврою: ”У 1910-1920-х рр. його наймали вкривати сусальним золотом ікони на стінах Володимирського собору у Києві” [29: С. 476]. Іконописець

відомий як майстер-позолотник. Опубліковані фото ікон, що відносяться авторами статті до робіт В. К. Руденка.

В праці Т. Г. Богуш “Становлення і розвиток іконописної збірки Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» присутня інформація про те, що іконописна збірка заповідника складається більшою мірою з ікон, які походять саме з переяславщини, а не були передані з інших музеїв чи установ, що може допомогти у пошуку аналогів серед фонду збірки та допомогти атрибуції ікон, що досліджуються[3, с.17].

В публікації переяславського краєзнавця Г. Остронос “Переяславська іконописна майстерня II половини XX ст.” [19] описуються свідчення онука іконописця В. К. Руденка про технологію виготовлення ікон його дідом. В даній статті присутня інформація про те, що іконописець займався позолотними роботами та про час його діяльності [19, С. 267], що засвідчує про можливий зв’язок іконописця у створенні ікон, що реставруються.

Найбільший матеріал про створення та роботу монастирської майстерні зібрала Л. М. Набок [14,15]. З публікацій можна зробити висновки про діяльність іконописців кінця XIX початку XX століть, серед яких могли бути майстри, що виготовляли ікони, які знаходяться на реставрації. В статті “Малярня Вознесенського монастиря та переяславські іконописці” автор згадує про використання семинаристами переяславської семінарії іконографічних канонів прописаних у виданій Києво-Печерською Лаврою “Іфика ієрополитика, или філософія нравоучительная символами и пріудоблениями изъяснена к наставлению и пользе юним” [14: С. 379]; брати з Переяслава Трястовський Макар Васильович і Трястовський Андрій Васильович - навчалися живопису при Києво-Печерській лаврі. Вміли працювати із сусальним золотом [14: С. 379]; Переяславський іконописець В. К. Руденко вчився у філіалі іконописної школи у Києво-Печерській Лаврі. Крім написанням ікон був майстром золотарем.

З лаврською іконописною майстернею пов'язана діяльність ряду переяславських іконописців, тому є важливим порівняти стилістичні, техніко-технологічні особливості двох осередків та дослідити лаврські архівні дані.

В дослідженнях В. А. Шиденка в книзі “Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври.” [31] присутні згадки про створення ікон в іконописній майстерні Києво-Печерській лаврі, що мають спільні характеристики з іконами Переяславської майстерні.

В публікації О. В. Лопухіної “Діяльність та художній напрям лаврської іконописної майстерні в XIX – поч. XX сторіччя” [13] досліджується властиві особливості іконографії лаврських ікон цього періоду. Також зазначається, що в кінці XIX - початку XX століття стало звичайною практикою запрошувати зі сторони професійних художників та золотарів, для створення живопису та іконостасів через відсутність власних митців, чим власне могли користуватися і переяславські майстри, враховуючи близькість до Києва.

1.2. Джерельна база та методи дослідження

Дослідження іконописної Переяславської майстерні ґрунтувалося на візуальних джерелах та інтерв'юваннях провідних фахівців з наукових питань, яким присвячена наукова робота.

Першу групу візуальних джерел становлять ікони, що були досліджені в храмах Харкова: Свято-Озерянський храм, Благовіщенський кафедральний храм, Покровський собор, Свято-Озерянський храм Покровського монастиря, храм Петра і Павла, Свято-Пантелеймонівський храм, храм Усікновення голови Іоанна Предтечі, храм Трьох Святителів, Свято-Троїцький храм. Також науковим джерелом стали ікони, що зберігаються в храмах Переяслава: Свято-Троїцький храм, Свято-Успенський собор, храм Святого Георгія. Та в храмі Іоанна Богослова в селі Гайшин Переяславського району.

Другу групу візуальних джерел становлять ікони, що досліджувалися у фондowych збірках іконопису Національного історико-етнографічного заповіднику

«Переяслав» (Переяслав) та Національного заповіднику «Києво-Печерська лавра» (Київ).

Проводилися інтерв'ювання з науковими працівниками Національного історико-етнографічного заповіднику «Переяслав», зокрема з Т. Г. Богуш, К. М. Прокопенко, О.В. Колибенко, Л. М. Набок, Н. В. Ткаченко. Також з настоятелями переяславських храмів Свято-Троїцького, Свято-Успенського – о. Софронієм та Іваном.

Відбулись консультації з науковим працівником Національного заповідника «Києво-Печерська Лавра» О. В. Лопухіною.

Для досягнення поставлених у дослідженні цілей, були використані комплексні методи дослідження. Для порівняння техніко-технологічних особливостей ікон використовувались методи порівняльного, типологічного, візуального аналізу.

Для отримання об'єктивних даних використовувались неруйнуючі методи приладових досліджень: в ультрафіолетовому, інфрачервоному, рентгенівському опроміненні, мікроскопічні, біологічні, візуальні, оптичні, фотографічні; та мікрохімічні, що вимагають відбір проб.

Візуальні джерела та інтерв'ювання дозволили встановити локалізацію найбільшої кількості ікон Переяславської майстерні. Комплексне дослідження техніко-технологічних особливостей дозволило провести порівняльний аналіз ікон, що реставруються з іконами Переяславського осередку та підтвердити їх спільне походження.

Висновки першого розділу

Огляд публікацій з обраної теми виявив, що незважаючи на те, що протягом останніх десятиліть робились спроби дослідити діяльність іконописної майстерні в Переяславі на цей час немає цільного розуміння про діяльність цієї школи.

В публікаціях згадані передумови виникнення даного ремесла в Переяславі. Присутні згадки про окрему іконописну майстерню в Вознесенському монастирі в кінці XIX – початку XX століть, але не наведені дані про їх масштаби виробництва, особливості виконання художніх виробів, невідомі імена майстрів. Натомість відомо про деяких майстрів-іконописців які працювали на дому, декотрі з них в кінці XIX – початку XX століть навчалися в Києво-Печерській іконописній школі [14: С. 379]. В публікаціях В. А. Шиденка, де він досліджує архівні дані лаврської іконописної школи згадуються технологічні особливості іконописання в Києво-печерській лаврі, які мають спільні риси з іконами Переяславської майстерні.

Біографічні дані окремих майстрів не дають змогу визначити техніко-технологічні, стилістичні особливості ікон, що ними вироблялися в Переяславі.

З публікацій відомо, що досить велика кількість ікон, які виготовлялися переяславськими іконописцями зберігаються в фонді Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”, але документальних підтверджень авторства немає. В деяких публікаціях були присутні фото ікон, які опосередковано авторами відносяться до робіт іконописця В. К. Руденка. Частина з них за ознаками схожі на ікони, що досліджуються.

Достеменних даних про розвинену іконописну майстерню, які б могли підтвердити приналежність ікон, що досліджуються Переяславській майстерні, не знайдено.

РОЗДІЛ 2

Ікони Переяславської іконописної майстерні кінця XIX – початку XX століття

2.1. Іконописна майстерня в Переяславі

З переяславським Вознесенським монастирем (іл. 1) пов'язана діяльність іконописної майстерні, яку заснував відомий церковний діяч та богослов Іван Максимович у 1706 році [9: С. 122]. Ця майстерня працювала по двом напрямкам: іконописний та освітній (підготовка іконописців). Мистецтво іконопису при монастирі дуже цінувалось. У 1764 році єпископ Переяславський Геврасій дав розпорядження, щоб “здібних іконописців навіть висвячували у священники незалежно від ступеня їх освіти” [20: С. 98]. Монахи займались всім спектром робіт по виготовленню ікон, окладів, кіотів та іконостасів, також займалися розписом новозбудованих храмів по всій єпархії.

На початку XIX століття найбільш відомими переяславськими іконописцями були брати **Забіяки – Михайло та Олексій**, які перебували у штаті Вознесенського монастиря. У 1808 році братами була написана ікона Великомученика Георгія на замовлення Троїцької церкви. У 1815 р. переяславськими іконописцями був зроблений масштабний розпис Михайлівської церкви [14: С. 378].

В 1816 р. монастир був переведений до розряду позаштатних і більшу частину ченців зараховують до Саратовського монастиря, що в Росії. Одним із джерел його фінансування стає робота іконописної майстерні, яка виготовляла ікони, рами, кіоти, іконостаси. З другої половини XIX століття поширилась така форма співпраці майстерні з іконописцями Переяслава як “надомництво” [14: С. 375]. Майстерня наймала фахівців-іконописців або здібних малярів, які працювали у себе вдома. Такими надомниками були майстри-позолотники **Заболотний Гнат Павлович (самоук), брати Трястовський Макар Васильович та Трястовський Андрій Васильович** [14: С. 378]

Переяслав на кінець XIX століття був розвиненим ремісничим осередком Полтавської губернії. Аналіз статистичних даних початку і кінця XIX століття свідчить про стрімке зростання чисельності ремісників майже в усіх видах ремесел. Зокрема в місті нараховувалось живописців та іконописців – 10, різьбярів – 11[15: С. 178].

Релігійне та освітнє значення міста натовість значно знизилось через реформування та реорганізацію вищих духовних навчальних закладів. В 1862 році вищі класи семінарії перевели до Полтави, а в Переяславі залишилось духовне училище. Але незважаючи на це, іконописна майстерня при Вознесенському монастирі продовжувала випускати священників, “які мали право займатись іконописом, і навіть відкривати майстерні” [14: С. 378]. “Відомо, що таким дозволом у другій половині XIX ст. скористались випускники училища **Забіякін Іосіф** священник села Помоклі іконописець досвідчений майстер по спорудженню іконостасів, мав у селі Помоклі власну іконописну майстерню; **Чаруковский Захарій** пономарь села Козинці (1870-1903) писав ікони, зокрема в фондах НІЕЗ “Переяслав” зберігається написана ним ікона “Микола – угодник” XIX століття” [14: С. 378]

В Переяславі були майстри позолотники які працювали на дому: **Трястовський Макар Васильович і Трястовський Андрій Васильович** - навчалися іконопису в свого діда, потім продовжили навчання живопису при Києво-Печерській лаврі. Тримали домашню майстерню і учнів в кінці XIX – початку XX століття. Писали ікони для іконостасів і кіотів. Вміли працювати із сусальним золотом, тому поновлювали золотом маківки Вознесенського собору на початку XX століття. “В 1910 році Макар Трястовський живописець, виконав образ Спасителя для актової зали чоловічої гімназії” [12. С. 379].

Як стає відомим з наукових публікацій [19, 29] в Переяславі працював достатньо талановитий іконописець-золотар - В. К. Руденко. Майстер народився в селі Дем’янці Переяславського повіту. Навчався у іконописній школі Києво-Печерської лаври на майстра - позолотника [28: С. 473].

Зі слів родини іконописця стає відома дуже важлива деталь про те, що майстер діставав малюнки та трафарети для своїх ікон з Києво-Печерської лаври. Також нащадками згадується про технологію роботи іконописця з позолотою “Тло, поверхню дошки по ґрунтовці, покривали поліментом. Полімент готували з тонко натертої червоної фарби, висушеної і розведеної на протухлому яєчному білку з оцтом. Потім тло золотили (сам полімент надавав позолоті червонястості), та щоб золото мало справжній блиск, його полірували собачим зубом чи агатом” [29: С. 476]. В 1910-1920 рр. вкривав сусальним золотом ікони на стінах Володимирського храму в м. Києві, зокрема золотив “Всевидяче око” [15: С. 185]. А в 1932 р. він золотив іконостас Варварівської церкви в Переяславі.

Іконописець проживав разом з родиною у Переяславі та не мав великого достатку. Син іконописця Семен одружився з заможною Надією Трястовською, батько і два дядьки якої були відомими майстрами-позолотниками й іконописцями навіть за межами Переяславщини.

Відомо, що декілька ікон, виготовлених майстром, було передано до Троїцької церкви Переяслава, та ще декілька ікон В. К. Руденка зберігається у фондовій колекції Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» [28: С. 479].

Одним із перших хто звернув увагу на серію ікон, які можливо були написані переяславським іконописцем, зберігач фондової групи «Ікони» Г. М. Остронос. Він задокументував етапи, які здійснювались майстром при виготовленні ікони: підготовка заготовки і сам процес створення ікони. “Спочатку виїздили в ліс до Білого озера, заготовляли дерево, тобто пиляли липи, потім розпилювали їх на дошки, висушували. З двох чи трьох скріплених дощок робили заготовки для ікон. Заготовки ці промазувались разів з шість оліфою, щоб дерево не коробилось. До заготовки іконної дошки приклеювали батист і ґрунтували, тобто покривали левкасом. Фарби для розпису ікон довго і старанно готували, при цьому використовували тухлі яйця, в хаті стояв нестерпний сморід – баба ремствувала на діда” – пригадує Володимир Семенович Руденко, онук іконописця” [19: С. 266].

Географічна близькість повітового містечка Переяслава до Києва одного з найбільших міст російської імперії, зумовило певний вплив на ремесла переяславських майстрів іконопису. Тому підтвердженням є згадки про переяславських іконописців В. К. Руденка та братів Трястовських, які навчалися в Києво-Печерській лаврі та після закінчення повернулися в Переяслав, де створили іконописні майстерні [14: С. 379].

Ще однією особливістю, яка поєднує іконописців Переяслава та Лаврську іконописну школу це схожість стилістики іконографії ікон, які вони виготовляли наприкінці XIX - початку XX століття.

З середини XIX століття технологія виготовлення творів іконопису ускладнювалась, застосовувались нові прийоми та рішення. Наприкінці XIX століття вплив неовізантійського стилю, формував певні смаки та попит серед замовників.

Робота лаврської іконописної школи відповідала тенденціям того часу в образотворчому мистецтві. Тому вихованці школи здобували сучасну на той час фахову освіту. Враховуючи, що в школі навчалися також діти з провінційних містечок, то стає очевидним, що, отримавши професію іконописця чи золотаря майстри в більшості випадків покидали Лавру, на прикладі братів Тростянецьких та Василя Руденка, вони поверталися додому і створювали іконописні майстерні. Випускники іконописної школи не втрачали зв'язків з Лаврою та виконували частину замовлень, яка отримувала Лаврська майстерня. "Але майстрів у Лаврі Обідовський не знайшов, бо їх тоді не було, і він умовив еклесіарха Гімназія відправити його, Обідовського, у повіти Черкаської, Липовецької та Звенигородської Київської губернії для запрошення майстерних іконописців до поновлення у великій лаврській церкві іконного писання" [31: С. 6].

Лавра, отримувала досить велику кількість замовлень в сфері іконопису, настінних розписів, створення іконостасів та залучала до замовлень майстрів з Києва та навколишніх міст: "Монастирські школи церковного іконопису взагалі

користуються широкими симпатіями православного російського народу, як простого люду, і інтелігенції” [31: С. 117]. Багато замовників зверталось до керівництва Лаври з проханням написати ікону або ж іконостас “щоб робота ця була виконана в Лаврській іконописній школі” [31: С. 117]. Цим і пояснюється те явище, що замовлень надходило дуже багато, майстри були не в спроможності задовольняти попит і доводилося передавати замовлення стороннім майстрам [31: С. 117].

Таким чином з даних, що надаються в книжці В. А. Шиденка “Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври” [31] стає відомим, що навколо Києва та навколо нього працювали самостійні, досить професійні майстри, що мали високий рівень майстерності і інколи виконували досить відповідальні замовлення від імені Лаврської майстерні [31: С. 6].

Іконописна майстерня Києво-Печерської лаври в кінці XIX століття слідувала загальним тенденціям образотворчого мистецтва Східної Європи. Для викладання у майстерні запрошувалися професійні художники. Учбова програма була різноманітною і включала як рисунок, так і живопис, з особливим акцентом на іконопис. “Навчальна база школи постійно ставала все більш значною, нерідко поповнювалася творами відомих художників, які працювали в Лаврі за наймом” [31: С. 75].

В. А. Шиденко використовує архівні матеріали лаврської іконописної та живописної майстерень, з яких можна отримати вичерпну інформацію про високий рівень підготовки молодих майстрів, та, зокрема, про значний, сучасний на той час матеріальний фонд який використовувався для навчання вихованців. Інформація підтверджує тезу про те, що на кінець XIX та початок XX століття Лаврська іконописна школа мала бути головним навчальним закладом цього спрямування в наддніпрянській Україні. “У 1905 р. з ініціативи наглядача іконописної школи Володимира та за порадою І. Іжакевича придбано в Петербурзі в художньому

салоні Даціаро за 350 руб. чоловічий манекен у натуральну величину необхідний для навчання іконного живопису” [31: С. 75].

Лаврський іконописний заклад складався з п'яти відділень:

1) іконописний; 2) живописна школа; 3) золотарна; 4) карбувальна майстерня; 5) фотографія.

Про рівень підготовки майстрів свідчить список дисциплін, що опановували учні в період кінця XIX століття:

“Малювання: 1. Пропонується нескладний орнамент. 2. Складний гіпсовий орнамент. 3. Маски, кисті рук та ступні ніг. 4. Гіпсова голова. 5. Гіпсові фігури людини.

Живопис: 1. Копіювання з добрих зразків. 2. Письмо мертвої натури. 3. Писання драпіровок та манекена. 4. Письмо живої голови. 5. Писання оголеного тіла натурника” [31: С. 26].

Значним чинником, що сприяв розвитку іконописної майстерні в Києво-Печерській лаврі, була її фінансова спроможність. На зламі століть монастир інвестував у розвиток іконописної школи, побудувавши більш сучасні та просторі приміщення з кращим освітленням. “Іаків внаслідок закінчення пристрою нового корпусу для іконописної живописної школи, визнавши необхідним перевести в неї всі іконні заклади - іконописну, живописну школу, золотарну, карбовану майстерню та поєднати іконописний заклад із золотарною та фотографією [31: С. 42].

Реорганізація іконописної школи на початку XX століття змінила її структуру, зосередивши увагу на виробництві ікон для продажу. Студенти, майстри та викладачі були залучені до виконання замовлень, що ставило їх у залежність від керівництва іконописної майстерні [31: С. 99].

Реорганізація полягала в тому, що живописна школа втратила свою самостійність і перетворилася на складову частину виробничого підприємства, в якому чільне місце займало іконописання. Живописна школа потрапляла у підпорядкуванні доглядача (начальника) іконописної майстерні. Більшість часу учні живописної школи займалися написанням ікон для лаврських іконних лавок і отримання лаврою більшого грошового доходу. “До обов'язків Соніна, керівника живописної школи, входило не так навчати, скільки писати на замовлення. І він писав, і багато” [31: С. 99]

Наприкінці ХІХ століття з'являються згадки про виготовлення лаврською майстернею ікон на золотому тлі з емалевою поліхромією. “В Успенський собор написано три аналойні образи на золотих карбованих фонах з емальованими облямітками” [31: С. 69]. “У лаврську Велику церкву за 45 руб. написаний образ аналойний - Стрітення Господнє із золотим карбуванням та емальованою облямівкою” [31: С. 71]. “У листопаді 1903 р. школа придбала як "оригінали" для занять (для копіювання) ікону Богоматері Феодорівської, на золоченому і сканному фоні з емальованою дошкою-каймою, у визолоченій дерев'яній рамі за склом” [31: С. 75] “У листопаді 1906 р. було прийнято замовлення настоятеля Миколаївської церкви м. Комаргорода Полтавської губ. написати два образи Богоматері з одвічним немовлям на руках, з композиції професора Віктора Васнецова, на кипарисових дошках, мірою 28х18 та 8х8 вершків” [31: С. 100]

Традиційно для ікон того часу виготовлялись дерев'яні кіоти з позолотою та різним декоративним оздобленням [31: С. 100], що є свідченням про технологічну схожість з переяславськими іконами, які досліджуються.

Виробництво великого спектру творів мистецтва було традиційним для Лаври. Вихованці не тільки навчалися ремеслу, але й активно приймали участь в його виробництві [31: С. 73].

Ікони переяславської школи, позбавлені елементів місцевої традиції, стилістики притаманної іконам місцевих майстрів. Живопис та декоративна частина золотого тла на іконах переяславської майстерні повністю відповідає стилю який домінував у образотворчому мистецтві та архітектурі того часу.

Ікони, що досліджуються виконані в кінці XIX - початку XX століття, в цей період на території російської імперії були розповсюджені “мотиви неовізантійського стилю, які використовувалися як у період історизму XIX століття, так і у період модерну рубежу XIX - XX століть” [21: С. 4],

Враховуючи той факт, що ікони переяславської майстерні за своїми ознаками були виконані для храмів, то стає очевидним, що замовники при виборі стилю чи взірців для ікон орієнтувалися на існуючі в державі вимоги.

Неовізантійський стиль проникає в іконописання, реалізуючи свої стилістичні особливості через орнамент та декоративні елементи. Тема візантійського орнаменту досліджується в працях російської вченої мистецтвознавці О. С. Попової, зокрема в праці “Візантійські та давньоруські мініатюри” [12]. В цій праці можна ознайомитися з особливостями орнаменту, який використовувався в станковому мистецтві, книжній мініатюрі та прикрасах у Візантійській імперії. Саме ці пам'ятники мистецтва є першоджерелами неовізантійського орнаменту, що використовувався іконописною майстернею Переяслава.

На одній з ікон, що досліджувалася, а саме “Благодатне небо” зображено копію з монументальної роботи В. М. Васнецова. На даній іконі є характерним, як і для ікон Переяславської майстерні в цілому, оформлення орнаментальних полів в неовізантійському стилі, взірцем для якої могло служити оформлення візантійських книжних мініатюр VIII - XII століть [25: С. 12], де орнаментальний декор на аркушах з мініатюрами має вигляд архітектурного мотиву суцільно заповненими орнаментами, складеними з емалей і навіть самоцвітів. Орнаментальні поля на іконах, можливо імітують священний церковний інтер'єр у

вигляді арок, а колони, що тримають ці арки, є орнаментальні поля з елементами візантійського орнаменту. Крім того, використання в іконах такого типу візерункових рам з великою кількістю золота породжує, ще один сильний ефект - враження розкоші.

Державна влада на всіх етапах розвитку російської архітектури була замовником і законодавцем архітектурних стилів. Використовуючи в архітектурі та мистецтві візантійські традиції пропагувала ідею “третього Риму” [26: С. 7]. Таким чином визначала себе центром православного світу. Запровадження даного стилю в іконописі храмових ікон демонструвало, що російська імперія правопріємниця спадщини колись могутньої та впливової Візантійської імперії. Масштаби та розкіш творів повинні були підкреслювати могутність російської імперії. [26]

2.2. Послідовність етапів пошуку аналогів. Стратегія пошуку та дослідження зразків Переяславської іконописної майстерні

1. На першому етапі пошуку аналогів були обстежені храми Харкова, але схожих за техніко-технологічними особливостями ікон не було виявлено.

2. За припущеннями, ікони походили з Переяславського району, тому наступним кроком було пошук в інтернеті інтер'єрів переяславських храмів. Було виявлено схожі ікони у Свято-Троїцькому храмі та Свято-Успенському соборі. Для дослідження ікон, що зберігаються в цих храмах, настоятелям храмів були надіслані офіційні листи-запити від ХДАДМ.

3. Офіційне виїзне дослідження до Переяслава дало змогу виявити та дослідити велику кількість ікон, що мають схожі техніко-технологічні особливості. Найбільший дослідницький матеріал, було отримано у Свято-Троїцькому храмі, де настоятель храму о. Софроній дозволив ретельно дослідити схожі ікони, що зберігались як в центральній, так і в алтарній частині храму.

4. Встановивши осередок розповсюдження великої кількості аналогів досліджуваних ікон наступними діями було виявлення наукових статей, досліджень про іконописні майстерні Переяслава. Було виявлено ряд статей наукових співробітників Національного історико-етнографічного заповідника

“Переяслав”, де автори використовували архівні матеріали про іконописців Переяслава, іконописної майстерні Вознесенського монастиря та інших..

5. Результатом спілкування із співробітниками Національного історико-етнографічного заповіднику “Переяслав” були отримані фото ікон кінця XIX - початку XX століття на золотому тлі з різним емальованим левкасом, що зберігаються у фондах. Також були отримані фото ікон які за свідченнями робітників музею були написані переяславським іконописцем початку XX століття Руденком В. К.

6. Враховуючи територіальну близькість Переяслава та Києва та біографічні дані переяславських іконописців, де згадуються зв'язки з Києво-Печерською лаврою був надісланий запит до Національного заповідника “Києво-Печерська лавра”, з проханням ознайомитись з фондовою збіркою ікон іконописної школи Києво-Печерської лаври.

У відповідь працівниками заповідника була надана інформація про те що в сховищах фонду зберігається чимала кількість ікон даного типу, але через воєнний стан відвідувачів до фонду не приймають.

Від наукового працівника заповідника О. В. Лопухіної були отримані фото двох ікон відповідного періоду написання, що за свідченнями наукових працівників заповіднику відноситься до лаврської іконописної школи. А саме “Св. Пр. Феодосій Печерський” (іл. 42) та “Св. Пр. Антоній Печерський” (іл. 41) та додатково була надіслана в електронному вигляді стаття О.В. Лопухіної “Діяльність та художній напрям лаврської іконописної майстерні в XIX – поч. XX сторіччя” [13], де були присутні ще 4 фото ікон лаврської майстерні.

2.3. Візуальні дослідження ікон, що зберігаються в храмах Переяслава

Були досліджені ікони у Свято-Троїцькому та у Свято-Успенському храмах Переяслава. Загалом було виявлено приблизно 30 ікон та кіотів, що за своїми конструктивними особливостями, стилістикою та технікою виконання відповідали аналогам ікон, що надійшли на реставрацію.

Проведена фотофіксація, заміри, візуальні дослідження та дослідження в інфрачервоному випромінюванні десяти ікон,

Свято-Троїцький храм

1. **“Спас Вседержитель”** (іл. 2) - 80/60 см. (розмір кіоту). Олійний живопис на золотому тлі з різним левкасом та емальованим орнаментом у неовізантійському стилі. Поясна фігура Христа з двуперстним благословляючим жестом та сферою в лівій руці.

Особливості конструкції та оздоблення кіоту співпадають з досліджуваними іконами **“Благодатне небо”** (іл. 73) та **“Св. Жони мироносиці”** (іл. 43). Кіот не є розбірним з іконою. Щит ікони з'єднаний з так званим кіотом цвяхами, капелюшки яких розташовані під позолотою рами.

Орнамент різного левкасу, що без емалевого оздоблення, збігається з орнаментом, що знаходиться на досліджуваних іконах **“Св. вел. Варвара”** (іл. 59) та **“Св. Жони мироносиці”** (іл. 43). Для визначення ступеню співпадіння були взяті заміри одного фрагменту орнаменту для порівняння розмірів з досліджуваними іконами **“Св. вел. Варвара”** та **“Св. Жони мироносиці”**. Порівняння розмірів фрагментів орнаменту (іл. 21) встановило, що розміри повністю співпадають.

Ікона зберігається у вівтарній частині на стіні навпроти іконостасу.

Дослідження у інфрачервоному випромінюванні показало наявність малюнку під живописом. Малюнок виконаний олівцем, лінії тонкі, виразні. По середині обличчя Христа присутня вертикальна лінія (іл. 6), що вказувала іконописцю центральну осьову лінію. Характер та техніка нанесення малюнку збігається з досліджуваними іконами.

2. **“Трійця Новозавітна”** (іл. 8) - 97/72 см. (розмір кіоту). Олійний живопис на золотому тлі з різним левкасом та емальованим орнаментом у неовізантійському стилі. Зображено Бога-Отця та Ісуса Христа, над ними святий

дух, під фігурами по центру зображено херувіма. На золотій рамі по кутах присутній позолочений дерев'яний орнамент у вигляді виноградної лози. Реставраційних втручань не помічено. Однак кіот має сучасне некваліфіковане втручання у вигляді пофарбованих бічних сторін золотою аерозольною фарбою. Зворотна сторона ікони пофарбована зеленою фарбою, присутні дві врізні зустрічні шпуги.

Ікона зберігається на іконостасі праворуч від бічних дверцят.

3. **“Богородиця Скоропослушниця”** (іл. 13) - 79/64 (розмір кіоту). Олійний живопис на золотому тлі з різним левкасом та емальованим орнаментом у неовізантійському стилі. Одяг Богородиці та немовля виконаний у вигляді дерев'яного різного окладу вкритого позолотою на полімент. Німби виготовлені з металу. В нижній частині присутній напис: “ИЗОБРАЖЕНИЕ Б. М. СКОРОПОСЛУШНИЦЫ.”. Позолочена рама із складним, об'ємним різним орнаментом.

Тильна сторона ікони прихована тонкою фанерою (іл. 17).

Ікона зберігається у вівтарній частині навпроти іконостасу, поряд із “Спасом Вседержителем” (іл. 2).

4. **“Трійця Новозавітна”** (іл. 18) - Олійний живопис на золотому тлі з різним левкасом та емальованим орнаментом у неовізантійському стилі. Зображено Бога-Отця, Ісуса Христа з дерев'яним хрестом у правій руці, над ними святий дух. Рама не відповідає часу створення ікони. Живопис у відмінному збереженому стані, Позолота має сильні потертості.

5. **“Цар над царями”** (іл. 19) - олійний живопис на дошці. Особливості іконографії - благословіння двома руками, відсутність інсигній. Справа та зліва по кутах зображені херувіми. Ікона у кіоті з золотою рамою. Зберігається на іконостасі

Свято-Успенський храм.

1. **“Цар над царями”** (іл. 20) - 80/60 см. (розмір кіоту). Олійний живопис на золотому тлі з різним левкасом та емальованим орнаментом у неовізантійському стилі. Кіот з золотою рамою, по кутах якої позолочені різні з дерева, об’ємні елементи у вигляді двох об’єднаних листків (іл. 20).

2. **“Достойно єсть”** (іл. 25) - Олійний живопис на золотому тлі з різним левкасом та емальованим орнаментом у неовізантійському стилі. Зберігається в кіоті з позолоченою різною рамою із складним об’ємним рослинним орнаментом.

3. **“Успіння Богородиці”** (іл. 27) - 80.5 /66.5 см. (розмір кіоту). Ікона зберігається в кіоті з позолоченою рамою по кутах якої позолочені різні з дерева, об’ємні елементи у вигляді двох об’єднаних листків. Ікона намальована олійними фарбами

В даному храмі виявлено окрім ікон дуже значну кількість ікон іншого типу, але зберігаються в кіотах подібним на ті що досліджуються.

1. “Марія Магдалина”
2. “Воскресіння Христове”
3. “Микола Чудотворець”
4. “Богородиця замилювання”
5. “Богородиця ? ”
6. “Святе сімейство”
7. “Святий преподобний мученик Макарій Канівський та Овруцький”
8. “Успіння Богородиці” - 80/60 см.

2.3.1. Дослідження в інфрачервоному випромінюванні

Для дослідження в інфрачервоному випромінюванні ікон, що зберігаються у Троїцькому та Успенському храмах Переяслава використовувався прилад — електронно-оптичний перетворювач Infrared detector LD-2300.

Під тонким шаром живопису досліджуваних в інфрачервоному випромінюванні ікон Свято-Троїцького та Свято-Успенського храмів було виявлено спільний характер нанесення малюнку для всіх ікон. Малюнок нанесений мінімально без моделювання об'єму. Лінії тонкі, чіткі, виконані ймовірно олівцем. На деяких зображеннях проглядалася вертикальна осьова лінія проведена олівцем під лінійку (іл. 6).

2.4 Дослідження ікон в храмі Іоанна Богослова в селі Гайшин Переяславського району Київської області.

В храмі Іоанна Богослова були виявлені дві ікони за техніко-технологічними особливостями схожі на ікони Переяславської майстерні.

1. Ікона **«Єфрема єпископа Переяславського»** (іл. 29) орнамент золотого тла в якій ідентичний іконам, що знаходяться на реставрації, а саме: «Св. вел. Варвара» та «Св. Жони мироносиці». На орнаментах присутня комбінація прозорої та не прозорої емалі. Німб має графіку та емалеве оздоблення властиву переяславській майстерні.

Олійний живопис виконаний у реалістичній манері, орнамент у неовізантійському стилі. Присутні значні потертості позолоти різного тла (іл. 30). На зворотній стороні присутні дві односторонні врізні шпуги. Основа вкрита морилкою світло коричневого кольору.

2. Ікона **«Св. євангеліст Іоан Богослов»** (іл. 32) має ідентичну конструкцію основи іконам «Св. Жони мироносиці» та «Благодатне небо», що надійшли на реставрацію. На зворотній стороні присутні дві зустрічні врізні шпуги. Щит ікони складається з трьох дощок. Порода деревини основи – сосна. Бокові частини кіоту вкриті білим клеє-крейдяним ґрунтом, який зафарбований коричневою олійною фарбою.

Олійний живопис виконаний у реалістичній манері, орнамент у неовізантійському стилі. На іконі відсутня верхня рамка зі склом, через що має значні потертості позолоченого тла, та рами.

2.5. Візуальні дослідження ікон, що зберігаються в Національному історико-етнографічному заповіднику «Переяслав».

Складання іконописної збірки Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» проходило протягом усього періоду його існування (з 1948 року). Сьогодні в ній є понад 1200 експонатів основного та допоміжного фонду [13].

У записах про походження/надходження ікон майже не міститься інформація та наукова атрибуція (назви, опису, джерела). Подібні записи в книгах до 1965 року ведися не спеціалістами. А, отже, перші ікони, що потрапили до музею, потребують додаткового дослідження, уточнення.

На прохання до наукових працівників Національного історико-етнографічного заповіднику “Переяслав” ознайомитися з фондovими іконами, що відповідають досліджуваним іконам, на електронну пошту були отримані фото ікон, серед яких знаходилася одна ікона з фоновим різним орнаментом ідентичним орнаменту ікони “Спас Вседержитель” що зберігається у Троїцькому храмі.

2.5.1. Візуальні дослідження ікон, авторство яких за припущенням належить іконописцю початку ХХ століття В. К. Руденку

Три ікони знаходяться у фондovій збірці заповіднику, які визначаються науковими працівниками заповіднику, як створені Василем Корнійовичем Руденком. **1. “Новозавітна трійця” - 62/42 см. (іл. 37) 2. “Микола Чудотворець” - 28,5/23 см., (іл. 39) 3. “Казанська Божа. Матір.” - 28,5x23 см. (іл. 40)** (ймовірно розміри вказані без урахування кіоту з рамою),

Ікони об’єднують техніко-технологічні особливості виготовлення. Конструктивно вони дуже схожі на досліджувані ікони що реставруються та на ті,

що зберігаються у Троїцькому та Успенському храмах. Кіот та золота рамка - це одна цільна конструкція, що виготовлена з одного дерев'яного профілю. Академічний олійний живопис на золотому різному тлі. Орнамент виконаний у неовізантійському стилі. Характерним також для ікон є те, що в них присутня комбінація прозорої та непрозорої емалі (іл. 4).

Ікона “Новозавітна трійця” (іл. 37) з НІЕЗ “Переяслав” - має особливо схожі характеристики з іконою **“Новозавітна трійця” (іл. 19)**, що зберігається у Троїцькому храмі.

Співпадіння ікони “Новозавітна трійця” з НІЕЗ “Переяслав” та “Новозавітна трійця” з Троїцького храму.

а) іконографічні,	Ікони мають спільну іконографію
б) стилістичні,	Олійний живопис виконаний в дусі академізму. Золоте тло на різному левкасі. Емальований орнамент виконаний у неовізантійському стилі. Декоративне оздоблення кіотів виконано в одному стилі.
в) технологічні	Матеріал основи, живописної частини та золотого тла. Комбінація прозорої та непрозорої емалі. Конструкція кіоту, оздоблення рами різними накладними елементами у вигляді виноградної лози,

г) час створення	відповідають одному періоду створення.
д) місце зберігання.	м. Переяслав та агломерація.

2.6. Візуальні дослідження ікон з фонду Національного заповідника “Києво-Печерська Лавра”

Історично склалося що заповідник не публікує фотоматеріали про збірку іконопису початку XX століття, що зберігається в їх фондах. Ознайомитися з фондом під час воєнного стану не є можливим.

Результатом співпраці з науковими співробітниками Національного Заповіднику “Києво-Печерська Лавра” в режимі листування, а саме з О. В. Лопухіною, була можливість ознайомитися з фотографіями лицьових сторін двох ікон, а саме **“Св. Пр. Феодосій Печерський”** (іл. 42) та **“Св. Пр. Антоній Печерський”** (іл. 41).

Ікони за стилістикою та часом створення співпадають з досліджуваними іконами, проте за техніко-технологічними особливостями повністю відрізняються. Після візуального порівняння було встановлено, що:

1. Ікони зберігаються без кіотів та рам.
2. Живопис виконаний в більш реалістичній манері. Колорит значно стриманіший.
3. Не виявлено співпадінь елементів орнаментального оздоблення золотого тла такі як: **а)** поліхромні поля, **б)** медальйони неовізантійського типу, **в)** різний фон, що не має емалі, **г)** малюнок різного німбу, **д)** малюнок різного оформлення написів.

Порівняльна таблиця ікон Переяславської майстерні, що найбільше мають співпадінь.

А) кіот-рама з'єднана цвяхами з щитом ікони і є не розбірною конструкцією.

Б) збігається різний орнамент тла (та частина, що без емалі)

В) наявність комбінації прозорої та не прозорої емалі

Г) збігається фурнітура (кільця, гачки, петлі)

Д) на рамці, що зі склом, присутня позолочена кайма

Е) співпадіння техніки нанесення малюнку під живопис (за ІЧ випроміненням)

Є) Малюнок різного німбу.

Ж) походження: храми Переяслава та його району.

2.7. Порівняльна таблиця ікон Переяславської майстерні, що найбільше мають співпадінь.

	Назва/розмір	А)	Б)	В	Г)	Д)	Е)	Є)	Ж)
1.	“Св. Жони мироносиці” (іл. 43) 68x89 см. Реставрується	+	+	+	+	+	+	+	+
2.	“Св. вел.Варвара” (іл. 59) 118x70 см. Реставрується		+	+	+	+	+		+

3.	“Спас Вседержит.” (іл. 2) - 80х60 см. “Троїцький храм”	+	+	+	+	+	+	+	+
4.	“Цар над царами” (іл. 20) – 80х60 см. Успенський храм”		+	+	+	+	+	+	+
5.	“Благодатне небо” (іл. 73) 95х73 см. реставрується	+		+	+	+	+	+	+
6.	“Іоанн Богослов” (іл. 32) с. Гайшин Храм Іоанна	+		+	+	+		+	+

Висновки другого розділу

Дослідження ікон у храмах Переяслава дало змогу знайти відповідні аналоги іконам, що реставруються. Схожість стосується конструкцій кіотів, фурнітури (гачки, петлі, кільця), стилістики орнаменту золотого тла. Особливо показово було виявити дві ікони з аналогічним різним орнаментом на золотому тлі, що відповідає двом іконам, що знаходяться на реставрації.

Виявлення більшої кількості аналогів підтвердило гіпотезу про те, що Переяславська майстерня виконувала великий спектр видів робіт. Даний осередок виконував столярні, різьбярські, золотарні, чеканні, іконописні роботи. Характер

творів вказує на масовість виробництва та сформовану однотипну технологію виробництва.

Головною особливістю даної майстерні були кіоти, що були одним цілим з позолоченими рамами, Дерев'яний профіль для виготовлення кіотів та рам виготовлявся з одного масиву і був нероз'ємним. На деяких іконах кіот прибивався до щита ікони, в результаті чого твір був нерозбірним, що ускладнювало реставрацію (іл. 5, 35, 36, 49).

Дослідження в інфрачервоному випромінюванні показало схожість нанесення малюнку під живопис, що додатково засвідчує про спорідненість творів іконопису. всіх ікон, що пройшли дослідження. Техніка нанесення малюнку нагадує технологію перенесення через картон (іл. 6, 7). Цьому є підтвердження в статті дослідників Національного історико-етнографічного заповіднику “Переяслав”: “на залевкашену поверхню наносився малюнок майбутньої ікони по трафарету, який доводилося діставати в Києво-Печерській майстерні іконопису [19. 266].

Порівняння з іконами фонду Національного історико-етнографічного заповіднику “Переяслав” встановило схожість ікон “Свята Трійця” (іл. 37), “Казанська Божа Мати” (іл. 40) , “Микола Чудотворець” (іл. 39) з іконами, що реставруються, та з іконами храмів Переяслава.

Порівняння з іконами, що були надіслані працівниками Національного заповіднику “Києво-Печерська Лавра”, з якими вдалося ознайомитися в загальній кількості п'яти ікон, показало, що ікони не мають спільних особливостей та відрізняються як стилістично так і конструктивно.

Таким чином було виявлено осередок перебування великої кількості ікон з ідентичними або з незначними відмінностями техніко-технологічними особливостями. Що вказує на діяльність у кінці XIX та початку XX столітті в Переяславі розвиненої іконописної майстерні.

РОЗДІЛ 3

Дослідження техніко-технологічної складової та матеріального стану ікон Переяславської іконописної майстерні кінця ХІХ – початку ХХ ст. «Св. Жони Мироносиці», «Благодатне Небо», «Св. вел. Варвара»

3.1 Методичні основи техніко-технологічного дослідження творів живопису.

Комплексне дослідження творів живопису поділяється на:

1. мистецтвознавче дослідження творів живопису.
2. Техніко-технологічне дослідження творів живопису.
3. Джерелознавче дослідження творів живопису.

Техніко-технологічний аналіз твору використовується для проведення реставраційних заходів, визначення справжності, атрибуції або експертизи. Базується на дослідженні матеріальних складових — це матеріали та його властивості, технологічні особливості твору та його структура, тобто весь комплекс складових з чого складається художній твір з всіма властивими майстру особливостями.

В праці А.Р. Кисельової “Наукова експертиза художніх творів” [7] детально розглядається питання про авторство (встановлення, підтвердження чи відхилення авторства); датування твору; визначення школи живопису; визначення іконографії твору; вирішення питання про оригінальність або вторинність роботи; розмежування на кшталт вторинності (копія, авторське чи співавторське повторення, приналежність до майстерні, колу, школі чи послідовнику майстра, імітація, підробка, стилізація); визначення художнього рівня твору.

Завданнями техніко-технологічного дослідження є визначення матеріалів та техніки виконання об'єкта, визначення часу створення об'єкта; визначення цілісності об'єкта; визначення технологічної відповідності еталонам об'єкта.

Для цього дослідники, реставратори, історики мистецтва найчастіше рекомендують дослідження складових частин творів живопису в такій послідовності, в якій картина створювалася, а саме – вивчення основи, ґрунту, фарбового шару і покриття. Візуальний огляд творів живопису дозволяє встановити ознаки побутування, зафіксувати стан збереження і виявити реставраційні втручання. Огляд з використанням бічного освітлення застосовують для виявлення текстур, деформацій та пошкоджень твору [24].

Метод візуального дослідження дозволяє: встановити породу деревини та наявність слідів обробки дошки, які вказують на технологію її виготовлення; визначити характеристики полотняної основи; встановити матеріал та особливості конструкції підрамка; дослідити клейма, написи, наліпки, старі інвентарні номери; при аналізі ґрунту дослідити кількість і колір шарів ґрунту, наявність імприматури; зафіксувати стан збереження твору (кракелюр, потертості, подряпини, втрати тощо), визначити наявність підготовчого рисунка та підмальовка; при огляді фарбових шарів встановити колір пігментів, тип кракелюра, ділянки реставраційних втручань.

При дослідженні стилістики живопису звертають увагу на композицію, колорит, почерк художника, фактуру живопису. Художні елементи твору

визначають його стиль — сукупність характерних ознак, що притаманні мистецтву певної епохи, напряму, школи, майстра. Способи нанесення рисунка можуть бути пов'язані з особливостями роботи художника, місцевою традицією.”Найвідомішими матеріалами для нанесення рисунка є чорнило, вугіль, олівці (свинцевий, італійський, графітний)” [1].

До методів техніко-технологічного дослідження відносять **фізико-оптичні та фізико-хімічні методи.**

Фізико-оптичні методи передбачають такі дослідження: дослідження у видимому діапазоні випромінювання; дослідження в інфрачервоному діапазоні випромінювання; дослідження в ультрафіолетовому діапазоні випромінювання; вивчення рентгенографії; дослідження методом оптичної мікроскопії.

Огляд в ультрафіолетовому (УФ) діапазоні довжин хвиль проводиться в темному приміщенні. Лампа джерела променів з довжиною хвилі 310-400 нм. Під дією променів виникає видима флуоресценція (світіння) матеріалів картини, яка, залежно від їхнього хімічного складу, має певний колір та інтенсивність. У результаті старіння лакової плівки лак в УФ променях втрачає прозорість, завдяки чому можна визначити її пошкодження, товщину та метод нанесення. Реставраційні втручання в УФ світлі виглядають як ділянки та плями темно фіолетового кольору. “Ділянки, реставровані останнім часом, менше ніж 30-50 років тому, виглядають темно-фіолетовими, старіші за них – блідо-фіолетовими та світло-бузковими, тоді як найстаріші втручання, виконані понад 100 років тому, є малопомітними” [2. С. 8].

Дослідження в інфрачервоному діапазоні довжин хвиль. (Діапазон від 780 - 1500 нм.) виявляє особливості малюнка, наявність/ чи відсутність авторських змін, проявити нерозбірливі чи невидимі при візуальному огляді підписи, дати, написи або інші маркування на лицьовому і зворотному боці картини та на підрамнику [2; С. 8].

Дослідження **фізико-хімічними методами** проводяться лише на авторських ділянках твору. Базується на методі відбору проб та дозволяє визначити хімічний склад основи, ґрунту і фарбового шару та встановлюють ознаки, сукупність яких дозволяє визначати час створення картини у межах похибки $\pm 10-25$ років:

3.2. Методи техніко-технологічних досліджень

Метою дослідження художнього твору Переяславської майстерні є визначення техніко-технологічних особливостей, що дадуть змогу визначити час їх створення, підтвердити чи відхилити їх осередок виготовлення,

Після аналізу літератури з методів досліджень творів мистецтва, зокрема А. Р. Кисельової “Наукова експертиза художніх творів” [5], О. Б. Андріанової “Технологічні дослідження в структурі мистецтвознавчої експертизи” [1] О. Б. Андріанової “Технологічні дослідження творів мистецтва з колекції Музею Ханенків”[2], було виявлено, що до основних методів досліджень техніко-технологічних особливостей твору, який не має реставраційних втручань та поновлень належать: візуальні дослідження; мікроскопічні дослідження, дослідження під ультрафіолетовим випромінюванням, інфрачервоним випромінюванням, дослідження на мікологічне забруднення, мікрохімічний аналіз та рентгенологічні дослідження.

У випадках спірних питань авторства або часу створення пам'ятки мистецтва можуть застосовуватися додаткові методи більш комплексні, технологічні дослідження твору які включають: фізико-хімічні методи з відбором проб, методи рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА) і ІЧ-спектроскопії з Фур'є-перетворенням (FTIR) та інші[2].

3.3. Візуальні дослідження

3.3.1. Ікона “Св. Жони мироносиці”

Загальний розмір – 68х89 см., глибина – 9.7 см.

Розмір щита основи ікони – 63х85 см., глибина – 2.6 см. (іл. 43,57).

Основа: ікона виконана на дерев'яній основі із чотирьох дощок скріплених двома врізними зустрічними наскрізними шпугами (іл. 49). Шпуга врізається в основу на глибину 10 мм. Порода деревини основи та шпуг ймовірно сосна. По периметру основи прикріплена рама, до якої прикріплена ще рамка із склом, що разом утворює своєрідний кіот. Конструкційною особливістю даного твору є саме конструкція кіоту та спосіб кріплення до ікони. Кіот зроблений таким чином, що конструкція не є розбірною, позолочена рама та зовнішня частина кіоту це одне ціле, що зроблене з одного дерев'яного профілю і таким чином грає багатофункціональну роль. Висота профілю - 35 мм. З'єднується дана конструкція з іконою цвяхами, які розташовані по периметру рами і знаходяться під позолотою. По зовнішній поверхні кіот пролевкашений та пофарбований коричневою олійною фарбою. Кайма на рамі зі склом та внутрішня рама, що безпосередньо прикріплена до ікони позолочена сусальним золотом. На зовнішніх сторонах кіоту присутні гачки, два з правої бічної сторони та один з лівої сторони. На зворотній стороні ікони у верхньому торці забитий гвіздок діаметром 5мм. Петлі, що з'єднують кіот з рамкою на якій тримається скло прикріплені за допомогою шурупів довжиною 15 мм та діаметром 2 мм. Тильна сторона оброблена морилкою, На бічній правій стороні кіоту присутні залишки металевого механізму, ймовірно механізм замикання кіоту. На лівій стороні симетрично замковому механізму знаходяться два заглиблення діаметром 17 мм.

Стан збереженості основи та кіоту: на зворотній стороні ікони між розклеєними дошками присутні щілини розміром 3 мм. . Щит ікони деформований, таким чином, що дошки між собою не на одному рівні. На поверхні присутні плями жовтого та синього кольору, вірогідно, емалевої фарби. Присутня пізня некваліфікована склейка рами по кутах (іл. 50). Локальні відшарування левкасу як на рамі так і бокових частинах так званого кіоту. Найбільше постраждала нижня частина твору, на яку більше впливає волога. Присутні механічні пошкодження зовнішніх сторін кіоту.

Лицьова сторона: живопис виконаний у дусі академізму. Емалевий орнамент у неовізантійському стилі.

Ікона написана олійними фарбами на золотому тлі з використанням великої кількості сусального золота і оздоблене різьбою по левкасу та емальованим орнаментом (іл. 58). Через потерті місця на золотій поверхні рами проглядається полімент червоно-коричневого кольору та чіткі края листового золота висотою - 7 см. Німби фігур прикрашені прозорою емаллю у вигляді колоподібних крапель жовтого та червоного кольорів. В нижній частині ікони на золотому тлі присутній напис темно-коричневою фарбою: “СВ. ЖЕНЫ МИРОНОСИЦЫ”.

На золотому тлі орнамент розфарбований:

Кольорами непрозорі емалі - чорного, темно-коричневого, синього, світло-рожевого, світло-блакитного, білого.

Кольорами прозорі емалі - червоного та жовтого.

Стан збереженості лицьової сторони: На позолоченій рамі в місцях з'єднання цвяхами до ікони та в місцях з'єднання торців присутні відшарування левкасу. В нижній частині ікони присутні локальні втрати левкасу на золотому тлі. Локальне відшарування левкасу з живописом в місцях роз'єднаних дощок основи. В щілинах між дошками проглядається паволока. Паволока присутня фрагментовано, тільки в місцях склейки дощок та рами. Скло відсутнє.

Реставраційних втручань чи поновлень не виявлено.

3.3.2. Ікона “Благодатне небо” (за В.М. Васнецовим (1848-1926))

Загальний розмір – 95х73 см., глибина - 8.2 см.

Розмір щита основи ікони – 95х73 см., глибина - 1.7 см. (іл. 73).

Конструктивно ікона виконана подібно іконі “Жінки мироносиці” (іл. 43), Ікона, рама та кіот не є розбірною конструкцією. Дерев'яна основа щита ікони

складається із чотирьох дощок скріплених двома врізними зустрічними шпугами. Шпуга врізається в основу на глибину 8 мм. По периметру ікони цвяхами (кованими та штампованими) прикріплена рама, до якої прикріплена ще рамка із склом, що разом утворює своєрідний кіот. Позолочена рама та зовнішня частина кіоту це одне ціле, що зроблене з одного дерев'яного профілю. Висота профілю - 35 мм. аналогічно іконі “Жінки мироносиці”.

Стан збереженості основи та кіоту: на іконі присутні щілини між розклеєними дошками розміром 3 мм, в яких проглядається паволока. Паволока присутня фрагментовано, тільки в місцях склейки дощок та рами. Тильна сторона оброблена морилкою, на поверхні присутні плями жовтого та синього кольору, вірогідно, емалевої фарби. Відшарування також спостерігаються в місцях роз'єднаних дощок основи. По периметру кіота присутні втрати, потертості та подряпини лакофарбового покриття і левкасу. Скло присутнє.

З лівої сторони присутні петлі, що прикріплені шурупами довжиною 15 мм та діаметром 2 мм. З правої сторони кіоту присутній залізний гачок. У верхній частині на торці ікони розташоване залізне кільце діаметром 35 мм. По зовнішній поверхні кіот пролевкашений та пофарбований коричневою олійною фарбою. Порода деревини ймовірно сосна. Кайма на рамі зі склом та внутрішня рама, що безпосередньо прикріплена до ікони позолочена сусальним золотом.

Лицьова сторона: Живопис виконаний у дусі академізму. Емалевий орнамент у неовізантійському стилі.

Ікона написана олійними фарбами на золотому тлі з використанням великої кількості сусального золота, оздоблене різьбою по левкасу та емальованим орнаментом. Через потерті місця на золотій поверхні рами, аналогічно іконі “Жони мироносиці” проглядається полімент червоно-коричневого кольору та чіткі края листового золота, висота листа - 7 см. Німби фігур прикрашені прозорою червоною та непрозорою світло блакитною кольору емаллю у вигляді

колоподібних крапель. Обабіч лику Богородиці присутній напис коричневою фарбою: “МР”, “ФУ”.

На золотому тлі орнамент розфарбований:

Кольорами непрозорії емалі - чорного, світло-рожевого, світло-блакитного.

Кольорами прозорії емалі - червоного, жовтого, темно-коричневого, сіро-блакитного.

Стан збереженості лицьової сторони: в місцях стиків елементів рами присутні втрати ґрунта, На позолоченій рамі в місцях розташування цвяхів під ґрунтом присутні підняття та відшарування ґрунта. В місцях розходження дощок основи локальні відшарування ґрунту, в даних місцях живописний шар має значні тріщини.

3.3.3. Ікона “Св. вел. Варвара”

Загальний розмір – 118х70 см., глибина - 8.6 см.

Розмір щита основи ікони – 93х53.3 см., глибина - 2 см

Конструктивно твір складається з трьох елементів.

- а) рами зі склом, що виконує захисну функцію;
- б) позолочена різна рама;
- в) ікона;

Рама в якій розміщено скло має досить тонку товщину - 15 мм. та має ширину 60 мм. периметр рами пофарбований коричневою олійною фарбою. Лицьова сторона позолочена. Внутрішня частина пофарбована тонким шаром водорозчинної фарби вохристого кольору. Торець, тобто тильна сторона, не пофарбована. На верхній планці присутнє залізне кільце діаметром 30 мм. Скло має

ознаки, що відповідають часу створення ікони, в якому присутні в невеликій кількості розводи та пухирці повітря (іл. 59).

Розмір позолоченої рами 105/67 см. глибина 5.8 см. Рама ікони вкрита комбінованою позолотою, де присутня глянцева поверхня і матова. На позолоті присутні незначні потертості та подряпини. Бокові сторони рами пофарбовані у зеленуватий колір. На верхній планці по центру присутній один паз, формою нагадує вріз під шпугу. На нижній планці присутні два подібні, симетричні один до одного пази. Вірогідно дані пази використовувалися для фіксації твору у напольному кіюті чи іконостасі. З обох боків рами присутні залізні гачки, якими кріпиться рама до рамки зі склом.

Ікона розмірами 93х53.3 см., глибина - 2 см. Основа складається з трьох склеєних дощок, присутні дві врізних односторонні шпуги, що направлені зліва на право. В місцях з'єднання дощок врізані вставки “ластівчині хвости” у кількості 6 штук.

Фігура Варвари зображена у повний зріст, в правій руці тримає кубок, у лівій свиток з написом: “ЧТУ СТУЮ ТРЦУ”. Живопис виконаний у дусі академізму, емалевий орнамент у неовізантійському стилі. Олійний живопис присутній лише на обличчі та на руках. Одяг, німб та хмари виконані у вигляді дерев'яного різного позолоченого окладу, що кріпиться до основи гвіздками.

3.4. Мікроскопічні дослідження

Мікроскопічні дослідження твору проводились за допомогою мікроскопу МБС-2 з кутом освітлення, що змінюється при збільшенні 3 3-х до 100 крат.

Було підтверджено, що по всій поверхні ікон знаходиться лакова плівка, а також пилові забруднення. За допомогою мікроскопу вдалося більш ретельно розглянути характер дрібно сітчастого кракелюру на тонкому живописі та на емалях (іл. 69). Було помічено не рівномірність нанесення шару лаку, місцями

помічені затікання лаку (іл. 70). Також мікроскоп дозволив більш ретельно вивчити малюнок кракелюру, проаналізувати стан фарбового шару, дослідити лакову плівку. Мікроскопічні дослідження допомогли більш ретельно дослідити техніку живопису . (іл. 76, 77)

3.5. Дослідження в ультрафіолетовому випромінюванні

З комплексу методів, що дозволяють проникнути в область невидимого, дослідження за допомогою ультрафіолетових променів в технічному відношенні найбільш простий і доступний засіб наукового аналізу творів мистецтва. У реставраційній практиці застосування ультрафіолетових променів частіше зводиться до візуального спостереження або фотографування спричиненої або видимої люмінесценції, тобто світіння речовини в темряві під дією фільтрованих ультрафіолетових променів. Аналіз заснований на тому, що під дією фільтрованих ультрафіолетових променів речовини органічного та неорганічного походження, у тому числі деякі пігменти, лаки та інші компоненти, складові твору живопису, світяться в темряві. При цьому світіння кожної речовини щодо індивідуально: воно визначається його хімічним складом і характеризується конкретним кольором та інтенсивністю. Це дозволяє відрізнити одну від одної дві речовини зовні однакових, але різних за своїм складом. Ультрафіолетові промені допомагають при визначенні деяких фарб на картинах без взяття з них проби. Під дією ультрафіолетових променів світяться не тільки фарби, але і лаки, що мають у ряді випадків дуже сильну люмінесценцію. Олійні лаки, залежно від віку, випромінюють світло від блідо-молочно-блакитного до яскраво-опалового. На тлі яскравого світіння покривного лаку особливо добре видно реставраційні ретуш та виправлення, що дозволяє швидко визначити ступінь збереження твору при його візуальному огляді .

Дослідження проводилися за методикою візуального вивчення в ультрафіолетових променях з подальшою фотофіксацією видимої люмінесценції.

Дослідження в ультрафіолетовому випромінюванні проводилось з використанням лампи ПРК-7М, освітлювача – ОТ з світлофільтрами ОФ-8, ЖС-3 і УФС-6, допомогло виявити, що зображення не має реставраційних втручань. Лакова плівка щільна, нанесена тільки на живописну частину. Присутня не значна кількість заходів лакової плівки на золоті, а також не долаковані місця на деталях живопису, таких як крила серафимів. тому як зображення освітлено більш яскраво та у вигляді вертикальних смуг, ймовірно нанесена за допомогою щетинистого пензля [іл.].

Ікона «Св. вел. Варвара»

Дослідження в ультрафіолетовому діапазоні хвиль дали змогу виявити щільний шар лаку, що присутній тільки на місцях відкритих частин живопису. Під тонким живописним шаром присутній малюнок, виконаний олівцем. На позолоченому одязі виявлено чітку графіку що була створена комбінацією глянцевого золота та матового (твореного) (іл. 66, 67).

Ікона «Св. Жони мироносиці»

Було виявлено, що ікона не мала реставраційних втручань. Лакова плівка тонка, що присутня тільки на місцях відкритих частин живопису за поодинокими випадками лак в незначній кількості заходить на позолоту. Люмінесценція рівномірна по всій площі живопису. (іл. 53)

Ікона “Благодатне небо”

Виявлено досить щільний шар лаку зі слідами пензля, місцями помітні затікання лаку у вигляді застиглих крапель. Лак покриває всі живописні частини ікони. Там де присутні тонкі лінії живопису присутні недолаковані місця (наприклад крила херувимів) (іл. 88).

3.6. Дослідження твору в інфрачервоному випромінненні

При аналітичній роботі в інфрачервоній області використовують зону ближніх інфрачервоних променів, а дослідження проводять шляхом фотографування. Використовувався прилад — електронно-оптичний перетворювач Infrared detector LD-2300. за допомогою якого невидимі інфрачервоні промені дають на невеликому екрані видиме зображення.

Дослідження в інфрачервоних променях засноване на властивості матеріалів пропускати, поглинати або відображати їх інакше, ніж видиме світло. Саме тому близькі за кольором матеріали, що володіють однаковою для видимого світла здатністю його поглинання і віддзеркалення, по-різному реагують на дію ІЧ променів: одноколірні, але не подібні за складом фарби, сфотографовані на інфрачервоних пластинах, виявляють різну тональність і чіткі межі їх нанесення, що дозволяє виявляти тонування і реставраційні записи на творах старого живопису, нерозрізнені під шаром старого лаку і недоступні тому для дослідження за допомогою УФ променів.

Здатність інфрачервоних променів проникати крізь окремі шари живопису дозволяє фіксувати на фотографії не сумарне зображення фарбових шарів (як на рентгенограмі), а лише деякі з них. Особливо ефективне використання ІЧ променів при дослідженні старого живопису. Проникаючи крізь шар забруднень і старого лаку, вони дозволяють побачити зображення, приховане цією пеленою. У тих випадках, коли нижні шари мають досить високий коефіцієнт відображення для цього виду випромінювання, а верхні шари живопису виявляються для нього достатньо прозорими, можна виявити переробки і авторські зміни композиції. Цим же пояснюється здатність ІЧ променів виявляти авторський малюнок на творах старих майстрів, виявляти приховані під записами написи і підписи на картинах.

Дослідження ікони «Благодатне небо»

Інфрачервоні промені пройшли скрізь шар пилових відкладень, лаку та фарби. Під живописною частиною виявлено малюнок олівцем, що особливо чітко проглядається під світлими ділянками живопису. Малюнок нанесений мінімально,

без моделювання об'єму. Лінії тонкі, чіткі. На обличчі Богородиці присутня вертикальна рівна лінія олівцем. Виправлень та пошуку форми чи деталей не помічено, що може говорити про те, що малюнок переносився через картон. Місцями живопис не співпадає з лініями малюнку, тобто малюнок уточнювався фарбами під час письма. Також доволі чітко проглядається край позолоти тла, що лежить під живописними шарами. Була зроблена фотофіксація окремих фрагментів, що дозволило краще проглянути малюнок та порівняти з іконами «Св. Муч. Варвара» та «Жінки мироносиці» (іл. 79, 80, 81).

Дослідження ікони «Св. Жони мироносиці»

Дослідження ікони в інфрачервоному променях виявили схожий результат з іконою «Благодатне небо». Виявлено чіткі лінії малюнку, що наносилися олівцем.

З тильної частини ікони було зафіксовано намальовану помітку олівцем у вигляді хрестика, що іноді зустрічається в інших досліджуваних іконах наприклад в іконі “Новозавітна трійця” з Троїцького храму (іл. 54).

Дослідження ікони «Св. Вел. Варвара»

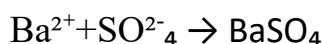
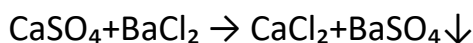
Під час дослідження живописної частини обличчя виявлено чітку рівну вертикальну лінію олівцем, що вказувала іконописцю на вертикальну вісь ікони. Також чітко проглядається графіка моделювання малюнку обличчя у вигляді штрихів (іл. 66, 67).

3.7. Мікрохімічний аналіз ґрунту

Оскільки крейда є однією із найбільш поширених складових ґрунту, спочатку вирішили провести аналіз на наявність крейди у складі авторського ґрунту. Перевірка ґрунту на наявність у його складі карбонату кальцію (крейди) CaCO_3 . Для цього провели реакцію на взаємодію ґрунту із 10 % хлоридною кислотою. Кінчиком скальпелю була взята проба ґрунту в місці осипу фарбового шару (іл. 86

). Проба розміщувалася на предметне скло, після чого на неї наносилася одна крапля 10 % хлоридної кислоти. Спостерігалася бурхлива реакція з виділенням газів без характерного запаху (іл. 87). Така реакція свідчить про наявність карбонатів у складі проби. Частина проби не реагувала з хлоридною кислотою.

Через те, що в природі поклади крейди сумісні з гіпсовими відкладеннями тому було вирішено перевірити пробу на наявність сульфату кальцію CaSO_4 (гіпсу). Для цього пробу ґрунту піддали дії хлоридною кислотою на предметному склі пробу піддали нагріванню над полум'ям спиртівки, вразі випаровування рідини додавали ще краплю хлоридної кислоти. Дана процедура повторювалася доки не утворилася прозорий розчин. Пробу нагріли до випаровування хлоридної кислоти. Сухий залишок розчинили у краплі дистильованої води, підігрівавши для кращого розчинення. До прозорого розчину, що утворився додали 1 краплю 1% хлориду барію BaCl_2 , що призвело до утворення дрібнокристалічного осаду (іл. 88, 89). Дана реакція свідчить про наявність сульфат аніонів у розчині.



Таким чином підтверджуємо наявність гіпсу у складі ґрунту. Суб'єктивне оцінювання пропорцій об'єму проби, яка не прореагувала на початку із хлоридною кислотою становить приблизно 10% від об'єму проби взятої для аналізу.

Висновок: Результати даного дослідження дозволяють стверджувати, що автентичний ґрунт за своїм основним складом є крейдино-клейовий із добавкою 10% гіпсу.

3.8. Дослідження на мікологічне забруднення

Опис дослідження на мікологічне забруднення

1. Визначення місця взяття проб

Проби бралися з тильної сторони ікони, де за візуальними спостереженнями, ймовірно, розвивалися колонії мікроміцетів, а саме під верхньою шпугою, та на нижній шпузі в її крайній лівій частині.

2. Підготовка матеріалів для проведення дослідження

Ватні палички, пробірки, чашки Петрі стерилізувалися протягом 30 хв. при 120° С.

3. Приготування поживного середовища

Для культивування пліснявих грибів було обрано поживне середовище Чапека на основі агар-агару. суміш солей для середовища було модифіковано. Загальний склад суміші використали наступний: NaCl – 0,1 г; Na₂HPO₄ – 0,2 г; KNO₃ – 0,4 г; MgSO₄ – 0,1 г; FeSO₄ – кілька дрібних кристалів; сахароза – 7,5 г; агар агар – 3,75 г; вода дистильована – 0,25 мл.

В дистильованій воді розчинили складові поживного середовища. Даний розчин прокип'ятили 30 хв. та профільтрували через 8 шарів марлевого фільтру. Профільтрований розчин стерилізували кип'ятінням протягом 30 хв. Після стерилізації гарячий розчин розлили у чашки Петрі.

Ватною паличкою з легким притисканням потерли у місці визначеному для взяття проби. Потім зигзагоподібними рухами з легким притисканням палички до поверхні поживного середовища провели висівання проби.

Взяті проби культивували в термостаті за температури 38 ° С протягом 2 тижнів.

Результати культивування:

1. Присутні характерні ознаки розвитку бактерій

На поверхні поживного середовища утворився слиз жовтого кольору, що розвинувся в глиб поверхні агару. Під час мікроскопічного дослідження не було виявлено гіфових структур.(фото 3)

2. Точкове забруднення пліснявою

У двох пробах були поодинокі колонії мікроміцетів, розміром 0.5-2 мм., що мали округлу структуру з мікроскопічними нитками – гіфами.

3.9. Рентгенологічне дослідження

Внаслідок нерозбірної конструкції ікон з кіотами “Благодатне небо” та “Жінки мироносиці” стало проблематичним роз’єднання складових частин без руйнівних наслідків. На відміну від ікони “Жінки мироносиці” на іконі “Благодатне небо” цвяхи додатково були забиті в шпуги через позолочену раму. Що ускладнювало роботу та піднімало питання про наявність прихованих під левкасом живопису додаткових цвяхів. Для зменшення кількості пошкоджень стало необхідним визначити кількість та місця розташування цвяхів, що з’єднують щит ікони з рамою-кіотом.

Було проведено рентгенологічне дослідження ікон, яке допомогло встановити розташування цвяхів, їх кількість та глибину положення (іл. 82, 83). Чітко проглядається шпуга, структура деревини, Межі зображення читаються не дуже чітко. Фарбовий шар середньої товщини, місцями помітний в вигляді окремих мазків. Свинцеві білила автор не використовував. Слідів записів, поновлень, реставраційних втручань не спостерігається Також під час дослідження було встановлено, що кільце на верхній частині кіоту прикріплене в деревину гвинтом. Прихованих цвяхів не було виявлено.

3.10. Аналіз техніко-технологічних особливостей ікон Переяславської майстерні

Дослідження виявили схожі риси трьох ікон, що досліджувались. Три ікони відносяться до храмових. Кіоти ікон «Св. Жони мироносиці» та «Благодатне небо» мають ідентичні техніко-технологічні особливості. Кіот, рама і ікона з'єднані між собою за допомогою клею та цвяхів, що робить їх не розбірними. Кіот та рама це одна цілісна деталь, яка виготовлена деревообробним станком (фрезування, фуговання). Щит ікон, рами та кіоти зроблені з соснової породи деревини. Зовнішні сторони кіотів трьох ікон, включаючи і «Св. вел. Варвара» виконані в ідентичному стилі, з використанням схожих лако-фарбових матеріалів. Об'єднує їх також і золота облямівка на рамах зі склом. На кіотах присутні ідентичні залізні кільця, гачки та петлі.

Схожі риси мають і матеріали створення ікон. Золото нанесено на чеканну поверхню на полімент. Різний та чеканний орнамент під золочення технологічно спільний за методом нанесення. Орнамент, який без емалі, що на іконах «Св. Жони мироносиці» та «Св. вел. Варвара» ідентичний. Емаль на іконах використовується як прозора так і не прозора.

Олійний живопис на іконах виконаний в стилі академізму. На живописній частині ікон присутня щільна лакова плівка жовтуватого кольору. Орнаментальна частина у неовізантійському стилі.

Дослідження в інфрачервоних променях показали схожий метод нанесення малюнку під живопис.

Ікони та кіоти ікон, що досліджуються мають техніко-технологічні та образно-художні спільні риси, що говорить про їх виготовлення в одній майстерні.

Висновки до третього розділу

В результаті візуальних досліджень було встановлено, що ікони при наявності деяких відмінностей мають певну схожість як в технологічному аспекті так і в стилістичному. Було виявлено, що конструкція кіотів відповідала своєму часу масового виробництва спрямованого на спрощення та відповідно полегшення творів, які за своїми габаритами та вагою відносяться до храмових.

Поєднавши стінки кіота та рами в одне ціле, створеного з одного масиву, майстри домоглися зменшити товщину стінок кіоту не втративши міцності.

Іконам Переяславської майстерні притаманно використання спільних технологій та матеріалів. Живопис на всіх іконах, що досліджуються, виконаний олійними фарбами, технологічно та стилістично виконаний у академічному стилі.

Орнаментальні поля відповідають неовізантійському стилю. Технологія золочення на всіх трьох іконах виконана на полімент, що надало відповідного дзеркального блиску. Збереженість позолоти задовільна. В нижніх частинах присутні локальні втрати позолоти, де традиційно на поверхню творів впливає більша концентрація вологи.

Дослідження показали, що значного мікологічного забруднення не виявлено, поодинокі спори дали слабкі колонії. Цей результат може свідчити про обробку дошки антисептичними засобами та зберігання у відносно сприятливих умовах.

Ікони “Благодатне небо” та “Св. Жони мироносиці” знаходиться у незадовільному стані. Через те, що дошки певний час були роз’єднані, щит ікони деформувався і дошки знаходяться на різних рівнях між собою. Причиною цього став матеріал з якого виготовлений твір та технологія створення конструкції. Дерево може набирати вологу, зсихатися і вигинатися в залежності від оточуючих її кліматичних умов. Особливо це актуально якщо ікона експонуватиметься в приміщенні без опалення зі змінною вологістю і температурою (наприклад в храмах). Велику роль при таких змінах відіграє розмір творів – чим більше за розміром картина на дерев’яній основі, тим сильніше її короблення, якщо вона не закріплена жорстким каркасом.

Як вже було сказано вище, рама до щита ікони кріпиться за допомогою цвяхів. Через те, що клей, який скріплював дошки за своїми властивостями витримує менші напруження, що виникають під час всихання ніж залізні цвяхи, то з часом дошки роз’єднуються в місцях склейки. Додатковим фактором є властивість клею з часом втрачати еластичність та стає крихким.

Ікона “Св. вел. Варвари” відрізняється від ікон “Св. Жони мироносиці” та “Благодатне небо” конструктивно. Ікона “Св. муч. Варвари” на відміну від інших за особливостями конструкції призначалася до монтажу в іконостас або в кіот, що встановлювався на підлозі.

Дослідження в інфрачервоному випромінюванні ікон «Благодатне небо», «Св. Жонии мироносиці» та «Св. вел. Варвара» показало, що шар фарби тонкий, прозорий, через який добре простежується малюнок. Співпадіння техніки нанесення малюнку та моделювання деталей у малюнках трьох ікон свідчить про те, що автором живопису могла бути одна людина. Відсутність виправлень та мінімальне нанесення малюнку без пошуку об’єму вказує на перенесення малюнку через картон. Відсутність правок та пошуку форм свідчить про те, що автор формував малюнок фарбами, під час живопису, це свідчить про досвідченого художника, який цим займався постійно та володів технікою лесування та пошарового нанесення фарби.

Дослідження в ультрафіолетових променях допомогло виявити, що ікони не мали попередніх реставраційних втручань. На іконі «Св. вел. Варвара» допомогло уточнити техніку золочення на окладі, в якому графіка виконувалася комбінацією глянцевого та матового золота.

Рентгенологічне дослідження допомогло виявити всі місця де були присутні цвяхи, що з’єднували вся частини основи ікони. Це особливо важливо через можливу наявність прихованих цвяхів під шаром ґрунту.

РОЗДІЛ 4

Реставрація ікон Переяславської майстерні кінця ХІХ – початку ХХ століття: “Св. Жони мироносиці”, “Св. вел. Варвара”,

“Благодатне небо”

4.1. Методики реставрації олійного живопису на золотому тлі

У звіті про науково-дослідницьку роботу А.М. Романова та А.В. Юровецької по темі “Дослідження творів станкового олійного живопису на дерев'яній основі” [22] розглядаються сучасні методики по склейці дощок основи, усунення деформацій основи. Методика полягає в тому, що деревина це гігроскопічний матеріал і якщо під впливом сухого середовища дерев'яні основи деформуються, то при підвищенні вологості та створенні поступового точкового тиску у місця максимальної деформації, то відбувається їхнє вирівнювання. Також розглядається методика паркетажування для фіксації основи [24: С. 8].

Про особливості методу склейки габаритних виробів за допомогою вайм. описується в книзі Т.А. Матвеевої “Виготовлення художніх виробів з дерева” [17]. Цей метод є особливо важливим при склейці ікон, що досліджуються.

Якщо використовувати комбінації наведених вище методик в реставрації основи ікон, то вони допоможуть вирівняти та з'єднати деформовані частини ікон переяславської майстерні. Через великі габарити та умови зберігання їм притаманно деформуватись.

Глютинові клеї є традиційними та найбільш популярними природними адгезивами у практиці реставрації станкового олійного живопису, різьбленого золоченого декору [6].

Ю.Д. Вельніковська у статті “Реставрація рами з мастичним декором та імітацією позолоти трьох видів до натюрморту кінця XIX – початку XX століть” [4] описує найпоширеніші та перевірені методики реконструкції та поновлення рельєфу рами. У ході реставрації рамки авторка застосовувала натуральні клеї. Використовується метод склейки окремих частин рами на міздровий клей. Описується пошарове відновлення рельєфу із застосуванням глютинових клеїв та крейди, який є перевіреним методом в реставраційній практиці.

В книзі «Реставрація ікон. Методичні рекомендації» під редакцією М.В. Наумової [22] розглянутий повний цикл реставраційних методик. Особливо цікаві для реставрації переяславських ікон є методики укріплень вздуттів та відшарувань левкасу, що притаманно даним іконам. Метод полягає у використанні спирта в якості підготовки до ін'єктування укріплюючого розчину на основі риб'ячого 7-8% клею; використовують голки та шприци для введення розчину через отвори у левкасі [22: С. 72].

Метод реставрації позолоти, що використовувався у XX столітті радянськими реставраторами, на різноманітних дерев'яних поверхнях рам та іконостасів описують Н. Д. Недович в книзі “Позолотні роботи при реставрації пам'ятників архітектури” [16] та В. М. Моїсєєвич у статті “Робота майстра позолотника” [18]. При закріпленні левкасу з золоченням на рельєфних поверхнях використовується клей БФ-2 або столярний клей (міздровий).

В. С. Дедюхина, О. В. Лелекова в публікації “Проблеми реставрації різного позолоченого декора в інтер'єрах” [6] наводять приклад використання більш сучасних методик на відміну від В. М. Моїсєєвич. В основі методики - використання полівінілового спирту. Його застосування набагато полегшило роботу майстрів, через те, що має велику еластичність, не схильний до температурно-вологісному коливанню, довго зберігається у готовому вигляді.

Т. С. Федосєєва в публікації “Матеріали для реставрації живопису та предметів прикладного мистецтва” [31] наводить приклад методик з

використанням сучасних синтетичних матеріалів для укріплення живопису, левкасу та поліхромних емалей на іконах. Дослідниця рекомендує для підклеювання левкасу до дерев'яної основи, позолоти до левкасу, фарбового шару та позолоти до ґрунту - АК-211, АБВ-16, Lascaux Acrylic Adhesive 498, Plextol P550. Для зміцнення фарбового шару та його підклеювання до ґрунтів, при м'якому і жорсткому луценні, здутті, розшаруванні - АК-211, АБВ-16, Prymal AC-643, Hydro-Prymer 750, Plextol D498 и D360 [15].

4.1.1. Очищення позолоти від забруднення

Очищення позолоти від забруднень може бути різним у залежності від їхнього типу та ступеня пошкодження. Для поверхонь олійного (мордан) золочення промивання водним розчином безпечно; промивання ж поверхонь клейового золочення (на полімент, часниковий клей, желатин та осетровий клей) вимагає великої обережності та майстерності, що виключають при цій роботі затіки води не тільки в тріщини левкасу, а й під шар позолоти.

Записи, бронзування, стійкі забруднення (жирна кіптява) та лаки видаляють скальпелем та органічними розчинниками або, якщо це можливо і ефективно, водними розчинами поверхнево-активних речовин типу ОД-7.

Найбільш дієві байкові компреси з відповідно підібраними розчинниками (монометилцелозольв, ацетон, метилетилкетон, чотирехлористий вуглець) та їх сумішами. Для видалення пилу, сажі, воску чи інших забруднень рекомендується вологе промивання водними розчинами поверхнево-активних речовин (ПАР). Це можна зробити за допомогою м'якого пензля, змоченого в цьому розчині, обробляючи невеликі ділянки поверхні.

Краплі воску можна зменшити механічно, а потім розчиняти за допомогою бензину, скипидару або пінену. Важливо бути обережним, щоб уникнути пошкодження поверхні під час очищення [6].

4.1.2. Методи відновлення позолоти

Перед зміцненням першим та обов'язковим процесом за будь-яких видів руйнування ґрунту та позолоти є обробка поверхні спиртом або спиртоацетоною сумішшю (1:1). Це необхідно для дезінфекції поверхні та пор у ґрунті, а також для того, щоб полегшити проникнення всередину водних дисперсій. Просочення проводиться м'яким пензлем 2-3 рази залежно від товщини ґрунту. До зміцнення приступають лише після випаровування спирту чи суміші (3-4 хв.) [6].

Другий етап реставрації полягає в закріпленні відшарувань, здуттів левкасу. Коли необхідно додаткове закріплення ґрунту на дерев'яній основі, через 48 годин після нанесення профілактичного заклеювання під незакріплені місця за допомогою шприца вводять риб'ячий клей (8-10%-ної концентрації при температурі 40°C) [22: С. 74].

Під здуття вводять спирт за допомогою шприца. Після спирту вводять риб'ячий клей (5-7%-ної концентрації при температурі 40°C). Надлишки клею видаляють теплим віджатим від води тампоном. Здуття укладають м'яким валиком. На всю поверхню накладають сухий цигарковий папір. Ставлять легкий прес або пригладжують поверхню теплим (40 ° C) праскою. температурі 40 ° C). Під здуття вводять риб'ячий клей (7-8%-ної концентрації при температурі 40 ° C). Через 20-30 хвилин здуття розгладжують шпателем через фторопластову плівку та лист фільтрувального паперу. Потім здуття пригладжують з чергуванням теплої (40 ° C) і холодної (бл. 20 ° C) [22: С. 75].

Другий етап: використовується столярний або міздровий клей, який застосовується у два етапи з використанням антисептика. Цей процес також включає уважне нанесення клею на тріщини, видалення надлишків та завершується протиранням з використанням теплої води. У разі визолочення золота на поліменті, виконується полірування та відновлення золотих місць [22].

Процес відновлення позолоти складається з кількох кроків. Після очищення поверхні золота, спочатку проводиться уважний огляд для розуміння малюнка та

характеристик позолоти. Золото змивають з поверхні водою, а ґрунт з гладких поверхонь та різьби очищають стальним інструментом. Далі, поверхню обробляють клеєм двічі.

Для підготовки поліменту спочатку готують глину, очищаючи її від домішок, просушуючи та промиваючи. Потім розмелюють і кладуть в емальовану каструлю, додаючи воду. Глину квасять, доливаючи воду протягом місяця. Після цього до заквасленої глини додають дитяче мило, білий натуральний бджолиний віск та китовий жир, варять до повного розчинення.

Отриману масу опускають в казан або емальовану каструлю, додають воду і розмішують до утворення тістоподібної маси. Потім додають мило, віск та китовий жир, варять до розчинення і додають до глиняної маси. Після охолодження полімент зберігають у скляному посуді в спеціальних умовах.

Очищену поверхню дерева покривають кількома шарами поліменту та проводять відновлення золота. [16; С. 16]

4.1.3. Чистка та відновлення емалей

Відновлення та чистка емалі - це важливі процеси у реставрації, оскільки емаль, схожа на скло, схильна до руйнувань та старіння внаслідок впливу негативних умов. Часті процеси розтріскування та відшарування потребують стабілізації та консервації.

Очищення емалі виконується етиловим спиртом для зняття забруднень та підготовки поверхні до подальших робіт. Руйнівні процеси, такі як тріщини, потребують уваги та укріплення. Деякі розробки, зокрема склад на основі 25% поліметілфенілсілоксану в толуолі, демонструють глибоке проникнення, високу прозорість і стійкість до світла, імітуючи блиск емалі.

Для просочення тріщин емалі також використовують поліменти, зазвичай у розчині 3-5%. Проте, при укріпленні білої емалі важливо враховувати їхню світлостійкість, оскільки деякі поліменти можуть з жовтіти з часом.

Якщо відновлення емалі через термічну обробку неможливе через пошкодження або розшарування, рекомендується імітувати емаль. Мастика на основі Ціакріну та пігментів може ефективно імітувати текстуру та колір емалі, зберігаючи легку демонтажність для майбутніх робіт.

Блиск емалі чудово імітують лакові покриття, такі як кремнійорганічні лаки, полімерні лаки тощо. Вибираючи лак як сполучне засіб, можна досягти імітації як матових, так і глянцевих поверхонь. Такі лакові покриття служать не тільки для відтворення блиску, а й для захисту.

Крім того, лак Полісіс в ксилолі з фарбувальними пігментами може імітувати прозору емаль. Зазвичай, цю композицію наносять кілька разів для досягнення потрібної товщини шару.

Двокомпонентний акриловий лак - ефективний матеріал для імітації емалі з блискучою поверхнею. Розроблений для покриття автомобільних поверхонь, він є хімічно нейтральним до металу та стійким до світла, вологи та тепла. Додавання кольорових пігментів дозволяє цьому лаку чудово імітувати різні типи емалей.

Імітування емалі мастикою та лаковою композицією не лише відновлює експозиційний вигляд музейних експонатів, але й функціонує як захисний шар, який запобігає подальшому руйнуванню металевої основи [31: С. 10].

4.1.4. Склеювання дощок основи

До операції склеювання дощок твір готується за допомогою профілактичної заклеювання. Заклеюється вся поверхня живопису в один шар цигаркового паперу, а на місця стиків дощок наклеюється або другий шар цигаркового паперу, або стрічки з марлі в залежності від стану левкасу на краях дощок. На склеюються краї

дощок заклейка накладається так, щоб кожен край точно по злам левкасу був зафіксований роздільно.

Потім дошки слід обережно розсунути і зростаючу щілину ребра склеюваних дощок очистити її від залишків старого клею за допомогою ножа, стамески або скальпеля. Зачищені краї дощок потрібно з'єднати і перевірити щільність їх прилягання

Якщо між дошками є щілини, то їх заповнюють одним із двох способів: вставкою рейок або заповненням дрібною стружкою.

Склейка дощок зі вставкою рейок. Вставна рейка повинна бути з витриманої деревини і тієї ж породи дерева, що й ікона. В іншому випадку можуть відбутися розклеювання і повторний розрив левкасу та живопису. Волога деревини не повинна перевищувати 15%. Клей наносять жорстким пензлем на поверхню, що склеюється та вставку. Товщина шару клею повинна бути від 0,08 мм до 0,15 мм. Через чотири-шість хвилин після змащування дошки стискають. У стислому стані дошки витримують не менше 10 годин.

Після цього їх тримають у вільному стані від однієї до двох діб для стабілізації клейового шва [24;С. 90].

4.1.5. Відновлення ділянок втраченого левкасу

Другий етап: приготування та нанесення реставраційного левкасу. Фізико-хімічні властивості реставраційного левкасу мають відповідати оригінальному, адже нестача сумісності може спричинити руйнування структури, що веде до відшарування та утворення тріщин.

Перед приготуванням реставраційного левкасу, важливо провести хімічний аналіз проби авторського левкасу для визначення складу наповнювача та виду

клею. Виконуються також етапи підготовки поверхні, приготування робочих розчинів та нанесення левкасу.

Готують 10% розчин клею. Застосовуються осетровий клей, харчовий желатин і рідше столярний клей високої якості. 10 грам клею заливають дистильованою водою (90 см³). Посуд в якому замочують клей повинен бути скляним, емальований або керамічний.

Наповнювачем реставраційного ґрунту є крейда. Вона не повинна містити домішок піску, який при шліфовці може утворити нерівності і шорсткості.

Приготований клейовий розчин розбавляють до концентрації 2,5-3%, для чого в нього додають дистильовану або кип'ячену води в співвідношенні 1:4 або 1:3. Глютиновий клей наносять на очищену дошку та край левкасу. Після першої проклейки виконують другу з клеєм більшої концентрації. При цьому важливо уникати затікань та згустків клею.

Нанесення левкасу відбувається шарами за допомогою шпателя або щетинного пензля. При цьому важливо уникати торцювання по непросохлому ґрунту, оскільки це може призвести до відшарування його від дошки.

Загалом, реставраційний ґрунт має бути трохи вищим за авторський, оскільки він ущільнюється та потоншується під час висихання та обробки.

Якщо шар реставраційного левкасу достатній, то після другого шару потрібно за допомогою пробки та наждачної шкірки вирівняти з авторською поверхнею.

Необхідно пам'ятати про правильне взаємодію реставраційного ґрунту з краями старого левкасу та поверхнею дошки. Очищення від забруднень, зокрема жирових та воскових, є важливим етапом процесу. Це допомагає створити міцне зв'язання між реставраційним матеріалом та оригінальною структурою [4; С. 139].

4.1.6. Відновлення фарбового шару

Ділянки реставраційного левкасу або первісного левкасу з втраченим живописом тонуються, щоб надати твору цілісний вигляд.

Тоновані ділянки повинні відрізнятися від авторського живопису матеріалами, манерою виконання, силою тону і фактурою барвистого шару. Реконструкція втрачених частин першотвору в широкій практиці не припустима. Місця втрат жодним чином не повинні заповнюватися шляхом підробок під оригінал. Будь яке масло з часом темнішає, і якщо на стабілізований старий фарбовий шар покласти при реставрації масляну фарбу, то потемніння буде дуже помітно [22: С. 112].

Масляні фарби в реставрації допускаються тільки після видалення з них надлишків олії в суміші з лаком.

На пропускний папір (газету) вичавлюють з тюбиків фарби. Папір вбирає масло, і фарби в кінцевому підсумку набувають вигляду напівматової пасти. Їх поміщають на палітру, де при лесіруванні розріджують лаком. Такі фарби не настільки сильно змінюються в тоні, тому й більш прийнятні при тонуваннях. Є вищі сорти масел, особливим чином оброблених - вони змінюються менше, але оскільки масло дає важко розчинні затвердіння, при реставрації доцільніше користуватися тими фарбами, які згодом можуть бути легко зняті без жодного ризику для оригінального барвистого шару. Тонування масло-лаковими фарбами часто робляться по акварельного або темперного підготовці; тоді вони більш досягають мети.

Тонування виконується пуантелью, способом штрихування або суцільної заливки рідкою фарбою або напівсухим пензлем з подмалевком або без нього. Вибір способу залежить від характеру збереженого авторського живопису та ділянок, що підлягають тонуванню. Авторський живопис може бути корпусним або прозорим [22: С. 130].

4.1.7. Захисний шар лаку

Процес завершального покриття відновленого твору захисним шаром лаку є важливою складовою реставрації. При цьому враховується необхідність збереження тих самих естетичних та захисних характеристик, які мала оригінальна плівка лаку на іконі після нанесення оліфи або масляного лаку.

Вибір матеріалу для покриття може варіюватися в залежності від стану твору, умов його експозиції або зберігання та відповідності зовнішнього вигляду оригінальному покриттю. Плівка лаку повинна мати ряд важливих характеристик: еластичність для запобігання усадки та розтріскування, твердість для захисту від механічних пошкоджень та пилу, вологостійкість для збереження барвистого шару від вологи, а також біостійкість проти цвілі та бактерій.

Часто для покриття відновленої ікони використовують суміш домарного лаку з піненом у рівних пропорціях. Нанесення лаку відбувається за допомогою ватно-марлевого тампона. Цей процес вимагає точності та спритності, оскільки лак слід рівномірно розподілити по поверхні шляхом колових рухів, які допомагають регулювати його кількість. Якщо під час лакування з'являються сліди тампона або волоконця марлі, їх потрібно видаляти, щоб забезпечити рівномірне та якісне покриття.

Цей процес вимагає від майстра не лише досвіду, а й уміння контролювати та ретельно виконувати рухи тампона для створення якісного захисного шару лаку [22: С. 203].

4.2. Реставрація ікони “Св. Жони мироносиці” поч. XX ст. 63x85 см

4.2.1. План реставраційних заходів

На підставі проведених досліджень ікони “Жони мироносиці” був зроблений висновок, що ікона знаходиться в незадовільному стані і потребує реставрації.

Складено план реставраційних заходів:

1. Укріплення фарбового шару та ґрунту.
2. Видалення цвяхів.
3. Часткове роз’єднання рами від щита ікони.
4. Склейка досок в єдиний щит
5. Відновлення втрат ґрунту.
6. Видалення поверхневих забруднень
7. Відновлення втрат позолоти.
8. Відновлення втрат фарбового шару.
9. Відновлення відсутніх елементів: скло, кільце для кріплення на стіну.

4.2.2. Укріплення фарбового шару та ґрунту

Для усунення здуттів ґрунтового шару та відставання від основи, за допомогою шила було виконано проколи діаметром 2 мм. Для кращого укріплення левкас пропитувався 4% глютиновий клейстером за допомогою пензля та шляхом ін’єктування. На пропитаний фрагмент накладались профілактичні заклеювання. При проведенні заклеювання використовувався 4% глютиновий клейстер, температура якого підтримувалась в межах 50-60⁰С. При такій температурі розчин рухливий, легко проникає в тріщини фарбового шару й ґрунту. Протягом 15 хвилин профілактична заклейка пропарювалась через фторопластову плівку, за допомогою праски температурою 40⁰С. Кракелюр укладався за допомогою

фторопластового шпателя. Повне видалення вологи проводилось за допомогою мішечків з піском, вони також служили пресом.

4.2.3. Видалення цвяхів

Особливості конструкції вимагали від'єднати дошки від так званого кіоту, який включає в себе і раму. Під час роз'єднання неможливо уникнути руйнації ґрунту з позолотою через те, що ґрунт нанесений монолітно з ікони з плавним переходом на раму без щілин. Щоб уникнути частини руйнувань було вирішено крайню праву дошку не від'єднувати від рами. Таким чином стик рами з дошкою залишиться без руйнувань. Рама кріпилася до кожної дошки одним віздом таким чином що капелюшок гвіздка розташовувався під ґрунтом та позолотою. Точне розташування гвіздків дуже добре визначалося візуально. Локальне підняття ґрунту на позолоченій рамі вказувало на присутність гвіздка.

Гострим кінцем леза канцелярського ножа в місці прихованого гвіздка видалялась відшарована ділянка ґрунту. Капелюшок гвіздка вивільнявся від залишків ґрунту та частини деревини яка могла йому перешкоджати вийти (іл. 91).

Для демонтування цвяхів змочуємо місця навколо цвяхів спиртом. Спирт розм'якшує поверхню навколо цвяха та полегшує його виймання. Скальпелем обережно зчищаємо забруднення з капелюшка цвяха та навколо отвору. Виймався цвях плоскогубцями колоподібними рухами.

4.2.4. Часткове роз'єднання рами від щита ікони

Щоб від'єднати щит ікони від рами на лицьовій стороні в місці стику рами та ікони канцелярським ножом було виконано надріз до основи, щоб запобігти руйнації ґрунту та позолоти під час роз'єднання. Після чого через щилину між

дошками основи та рамою ножом виконувалося роз'єднання невеликих локальних місць, які ще трималися один з одним.

4.2.5. Склейка досок в єдиний щит

Дошки слід обережно розсунути після чого торці дощок потрібно розчистити від забруднень та старого клею за допомогою щитинного пензля, скальпеля та ножа. Зачищені краї дощок потрібно з'єднати і перевірити щільність їх прилягання.

Для склейки дощок використовувався 20% столярний клей. 20 г сухого столярного клею розчинялось гарячою водою (80 мл), розчин розм'якшувався і розпускався на паровій бані. Клей наносять жорстким пензлем на поверхню, що склеюється. Шар клею повинен бути не надто товстим, щоб дошки щільно прилягли одна до одної. Через чотири-шість хвилин після змащування дошки стискають ваймами. У стислому стані дошки витримують не менше 10 годин [22; С. 43]. Після цього їх тримають у вільному стані від однієї до двох діб для стабілізації клейового шва. Зміцнення кутових столярних сполучень.

4.2.6. Відновлення втрат ґрунту

Поповнення втрат ґрунту проводилось за допомогою реставраційного ґрунту складом: 6% розчину глютинового клею та дрібнодисперсної крейди.

Ґрунт наносився круглим синтетичним пензлем. Вирівнювання ґрунту до авторського рівня живопису виконувалося за допомогою ватного тампона та пробки. Таким ґрунтом заповнювалися втрати на іконі (іл. 95), рамі та кіоті.

4.2.7. Видалення поверхневих забруднень

Видалення пилових забруднень на іконі проводились із застосуванням ватного тампона, дитячого мила та теплої води.

Видалення плям на бокових частинах кіоту проводилось із застосуванням ватного тампону на черенку змоченого в диметилформаміді.

4.2.8. Відновлення втрат позолоти.

Золочення проводилось на заздалегідь підготовлену поверхню. Левкас тонувався акварельними фарбами під колір авторського поліменту, суха поверхня полірувалась агатовим зубком. Після чого левкас вкривався тонким шаром шеллаку, після повного його висихання покривався тонким шаром мордану. Листи сусального золота накладались на майже висохлий шар мордану, який мав стан легкого відлипу. По закінченню золото притамповувалось ватним тампоном.

4.2.9. Відновлення втрачених ділянок фарбового шару

Спочатку реставраційні вставки ґрунта та вся живописна частина вкривалася ізоляційним шаром лаку. Використовувався розчин даммарового лаку та скипідару в пропорції 1:8. Відновлення фарбового шару проходило в манері авторського живопису. з використанням м'яких синтетичних пензлів різного розміру. Спочатку реставраційні вставки лисувалися тонким шаром умбри натуральної з додаванням марсу коричневого, після підсихання наносився другий шар більш пастозний. Третій етап - узагальнююче, уточнююче лисування.

4.2.10. Відновлення відсутніх елементів: скло; кільце для кріплення на стіну.

На іконах даного типу, походженням з Переяславу були виявлені на верхніх частинах кіотів характерні кільця якими кіоти кріпили на стіни. Через відсутність кільця на даній іконі, було знайдено через інтернет аналогічне кільце, яке за збігом обставин продавалося саме в Переяславі. Кільце цього типу тримається на гвинті, яким вкручується в основу ікони за допомогою плоскогубців. Через велику вагу твору, скло було вирішено замінити на оргскло товщиною 5 мм., яке мало легшу вагу.

4.3. Реставрація ікони “Св. вел. Варвара” поч. XX ст. 118х70 см

4.3.1. План реставраційних заходів

- 1.Видалення цвяхів.
2. Склейка досок в єдиний щит.
3. Відновлення втрат ґрунту ікони, рами та кіоту.
4. Видалення поверхневих забруднень.
5. Склейка частин дерев'яного окладу.
6. Відновлення втрат позолоти.
8. Тонування реставраційних вставок на кіоті.

4.3.2. Склейка дощок основи

Для склейки дощок використовувався 20% столярний клей.

20 г. сухого столярного клею заливалось холодною водою (80 мл), настоювалось і розпускалось на паровій бані.

Клей наносять жорстким пензлем на поверхню, що склеюється. Товщина шару клею повинна бути не надто товстим, щоб дошки щільно прилягли одна до одної. Через чотири-шість хвилин після змащування дошки стискають ваймами та струбцинами (іл. 71). У стислому стані дошки витримують не менше 10 годин [22; С. 38].

Після цього їх тримають у вільному стані від однієї до двох діб для стабілізації клейового шва.

4.3.3. Видалення поверхневих забруднень

Видалення пилових забруднень на іконі проводились із застосуванням ватного тампона, дитячого мила та теплої води.

4.3.4. Склейка частин дерев'яного окладу

Склейка частини дерев'яного окладу проводилося на клей ПВА (В3), для щільного притискання фрагмент окладу притискався двома забитими цвяхами маленького розміру в левкас (іл. 62, 63)

4.3.5. Поповнення втрат ґрунту ікони, рами та кіоту

Поповнення втрат ґрунту проводилось за допомогою реставраційного ґрунту складом: 8% розчину глютинового клею та дрібнодисперсної крейди.

Ґрунт наносився круглим синтетичним пензлем. Вирівнювання ґрунту до авторського рівня живопису виконувалось за допомогою ватного тампона, наждачного паперу та пробки. Таким ґрунтом заповнювалися втрати на іконі, рамі та кіоті.

4.3.6. Відновлення втрат позолоти

Заздалегідь підготовлена поверхня реставраційного ґрунту покривалася акварельною фарбою кольором авторського полімента, висушена поверхня полірувалась агатовим зубком. Після чого левкас вкривався тонким шаром шеллаку, після повного його висихання - тонким шаром мордану. Листи сусального золота накладались на майже висохлий шар мордану (у стані легкого відлипу). По закінченню золото притамповувалось ватним тампоном.

4.3.7. Тонування реставраційних вставок на кіоті

Відшліфований ґрунт вкрився коричневою акварельною фарбою за допомогою синтетичних пензлів. після висихання на поверхню кіота наносився шеллак. На кіотах Переяславської майстерні присутня позолочена облямівка на лицьових сторонах кіотної рамки. Тому в першу чергу поповнювались втрати позолоти. Позолота наносилася на мордан, після просихання, позолота на кіоті вкривалася 3% шеллаком та тонувалася олійними фарбами.

Після чого олійними фарбами щільним шаром поповнювались втрати фарбового шару. бічні частини кіоту з вирівнюванням лінії позолоченої облямівки.

4.4. Реставрація ікони «Благодатне небо» поч. XX століття 95х73 см.

На підставі проведених досліджень ікони “Благодатне небо” був зроблений висновок, що ікона знаходиться в незадовільному стані і потребує реставрації.

4.4.1. План реставраційних заходів

1. Укріплення фарбового шару та ґрунту.
2. Укріплення відшарувань позолоченого тла.
3. Видалення цвяхів.
4. Склейка досок в єдиний щит.
5. Відновлення втрат ґрунту.
6. Видалення поверхневих забруднень.

4.4.2. Укріплення фарбового шару та ґрунту

На ділянку, що укріплюється і на поверхню цигаркового паперу наносився пензлем теплий 5% глютиновий клей з медом. Фарбовий шар пропарювався 2-4 хв. через фторопластову плівку праскою, нагрітою до 60°. Частини фарбового шару вирівнювалися фторопластовим шпателем. Потім проводилось висушування праскою через тканину (іл. 89, 90)

4.4.3. Укріплення відшарувань позолоченого тла

1. Клей БФ-2 розбавляється спиртом - рефлікантом або сирцем міцністю не нижче 90 °С (на одну частину клею береться дві частини спирту).

2. Клей наливається в шприц об'ємом 2,5 см³, яким проходять уздовж всіх тріщин, обережно видавлюючи клей. Операцію повторюють до тих пір поки дерево не припинить вбирати клей.

3. Через 5-10 хвилин цю операцію повторюють але з більш міцним розчином клею (1:1). Для кращого приклеювання позолота притискається сухим тампоном з вати. Надлишки клею видаляють з поверхні м'яким тампоном, трохи змоченим у спирті. Закріплена поверхня повинна сохнути протягом доби.

4.4.4. Видалення цвяхів

Кіот кріпився до щита ікони цвяхами, які були забиті в кожну дошку через позолочену раму. Щоб з'єднати дошки основи в цільний щит, потрібно було від'єднати тільки дві дошки від кіоту.

Через конструкцію, що була не розбірна, використовувався руйнівний спосіб видалення цвяхів в тих місцях де було відшарування ґрунту над капелюшком цвяха. Гострим кінцем леза канцелярського ножа в місці прихованого гвіздка видалялась відшарована ділянка ґрунту. Капелюшок гвіздка вивільнявся від залишків ґрунту та частини деревини яка могла йому перешкоджати вийти. Для демонтажу цвяхів змочуємо місця навколо цвяхів спиртом (іл. 91). Спирт розм'якшує поверхню навколо цвяха та полегшує його виймання. Виймався цвях плоскогубцями колоподібними рухами. Там де не було відшарування, застосовувався реноватор (електричний прилад). За допомогою пласкої насадки реноватора проводилося врізання між рамою та дошкою ікони (іл. 92). Таким чином рама від'єднувалась, а цвях зрізався.

Деякі цвяхи, над якими не було відшарування ґрунту з позолотою і була можливість, від'єднувались полотном по металу, яким через щилину між іконою і рамою перепилювався цвях.

4.4.5. Склейка досок в єдиний щит

Для склейки дощок використовувався 20% столярний клей.

20 г сухого столярного клею заливалось гарячою водою (80 мл), настоювалась і розпускалась на паровій бані.

Клей наносять жорстким пензлем на поверхню, що склеюється та вставку. Товщина шару клею повинна бути не надто товтим, щоб дошки щільно прилягли одна до одної. Через чотири-шість хвилин після змащування дошки стискають ваймами та струбцинами (іл. 93,94). У стислому стані дошки витримують не менше 10 годин [22;170].

Після цього їх тримають у вільному стані від однієї до двох діб для стабілізації клейового шва.

4.4.6. Відновлення втрат ґрунту ікони, рами та кіоту

Відновлення втрат ґрунту проводилось за допомогою реставраційного ґрунту складом: 8% розчину глютинового клею та дрібнодисперсної крейди.

Ґрунт наносився круглим синтетичним пензлем. Вирівнювання ґрунту до авторського рівня живопису виконувалось за допомогою ватного тампона, наждачного паперу та пробки. Таким ґрунтом заповнювалися втрати на іконі, рамі та кіюті (іл. 95)

4.4.7. Видалення поверхневих забруднень

Піна дитячого мила наносилася широким пензлем на поверхню фарбового шару. Час експозиції піни на поверхні живопису: 40-50 секунд. Після чого бруд з піною знімався ватним тампоном, змоченим в теплій воді. Наприкінці заходу поверхня живопису витиралася насухо.

Висновки до четвертого розділу:

На основі досліджень була сформована програма реставраційних дій.

Були проведені комплексні консерваційно-реставраційні дії, а саме: склейка дощок основи ікон; з'єднання стиків рам на іконах “Благодатне небо”, “Св. Жони мироносиці”; проведено укріплення та відновлення втрачених частин фарбового шару та ґрунту; відновлено позолоту та емалі.

Після проведення реставраційних дій були зупинені руйнівні процеси, виправлено деформацію основи, відновлені втрачені частини, в результаті чого ікони отримали експозиційний вигляд.

Висновки

1. Огляд публікацій не виявив ґрунтовних досліджень про діяльність іконописного осередку в Переяславі. Більшість публікацій про Переяславських майстрів були виконані науковими працівниками Національного історико-етнографічного заповіднику «Переяслав». В публікаціях присутні розрізнені дані про іконописні та позолотні майстерні та окремих майстрів, що не дозволяють зробити узагальнюючий висновок про діяльність Переяславської майстерні та про техніко-технологічні особливості ікон.

2. Було встановлено, що в кінці XIX – початку XX століття розвиненою майстернею з виготовлення великого спектру виробів церковного вжитку та творів мистецтва була майстерня Вознесенського монастиря Переяслава. Одночасно з нею працювали інші майстерні: братів Трястовських поряд з Переяславом, окремі майстри іконописці і позолотники в місті Переяславі. Вироблялися іконостаси, кіоти, рами, ікони та ін. Деякі майстри Переяслава навчалися в іконописній школі Києво-Печерської Лаври.

На початку XX століття, серед майстрів Переяслава найбільш відомий іконописець та позолотник В. К. Руденко, який приймав участь в золоченні інтер'єру Володимирського собору в Києві.

3. Характерною особливістю ікон Переяславських майстерень є особлива конструкція основи, де кіот, рама, іконна дошка з'єднані між собою за допомогою

клею та цвяхами. Кіот та рама виготовлені за допомогою фрезувального станка з цільного масиву деревини соснової породи. В кіотах використані однакові елементи фурнітури (кільця, гачки, петлі, шурупи). Зовнішня поверхня кіотів покрита крейдяно-клейовим ґрунтом та зафарбована коричневою олійною фарбою, на лицьовій стороні рамки зі склом, що закриває ікону від пошкоджень, присутня позолочена облямівка, яка властива всім іконам даної майстерні.

4. Під час дослідження ікон в храмах Переяслава, вдалося знайти ікони-аналоги, що за своїми техніко-технологічними характеристиками відповідали іконам, що надійшли на кафедру РЕТМ ХДАДМ: аналогічна конструкція та лако-фарбове покриття кіотів, орнамент золотого тла, комбінація прозорої та не прозорої емалі, графіка німбів, фурнітура.

5. Завдяки візуальним дослідженням ікон – об'єктів реставрації було виявлено, що ікони мають схожі характеристики: олійний живопис в академічній манері, неовізантійська орнаментация; на іконах «Св. Жони мироносиці» та «Благодатне небо» ідентична конструкція основи; на іконі «Св. вел. Варвара» та «Св. Жони мироносиці» ідентичний орнамент золотого тла (частина тла без емалей); на всіх трьох іконах однакове лако-фарбове покриття кіотів.

Було виявлено, що ікона «Св. вел. Варвара» відрізняється від інших двох ікон, має характерні врізні пази в рамі, що характерно для ікон, які закріплюються в іконостас або у вертикальний кіот, що стоїть на підлозі. Інші дві ікони кріпилися на стіни за допомогою металевих кілець. Ікони «Св. Жони Мироносиці» та «Благодатне Небо» мали більше руйнацій, які виникли саме через особливості конструкції основи: розклеювання дощок, відшарування ґрунту з позолотою в місцях стиків дошки та в місцях де під ґрунтом були розташовані цвяхи. На іконах присутні незначні потертості позолоти.

В результаті приладових досліджень було встановлено, що ікони не мали реставраційних втручань, під фарбовим шаром виявлено малюнок олівцем, характер нанесення якого збігається на трьох іконах. На дерев'яному

позолоченому окладі ікони «Св. вел. Варвара» виявлено графіку яку виконано методом комбінації глянцевого та матового (твореного) золота. За результатами мікрохімічного аналізу був виявлений крейдяно-клейовий ґрунт.

6. Після проведення консерваційно-реставраційних робіт були зупинені руйнівні процеси; дошки основи були склеєні в єдиний щит; видалені забруднення; відновлено втрати ґрунту, фарбового шару, позолоти. Після завершення консерваційно-реставраційних робіт ікони отримали експозиційний вигляд.

Література

1. Андріанова О. Технологічні дослідження в структурі мистецтвознавчої експертизи. Український мистецтвознавчий дискурс: колективна монографія / За заг. ред. В. В. Карпова; НАКККІМ. Рига: Izdevniecība —BaltijaPublishing, 2020. С. 20–70.
2. Андріанова О. Б. Біскулова С. О. Живкова О. В. Тимченко Т. Р. Чуєва К. Є. Мистецтво. Студії. Освіта. Технологічні дослідження творів мистецтва з колекції Музею Ханенків. Київ: Видавництво «Фенікс», 2019. 40 с.
3. Богуш Т. Г. Становлення і розвиток іконописної збірки Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» Pereyaslavska. Наукові записки. Збірник наукових статей. Релігійне життя Переяславської землі (IX–XXI ст.) Випуск 1(3) Київ. «Міленіум» 2007. С. 17-20
4. Вельниковская Ю. Д. (2020). Реставрация рамы с мастичным декором и имитацией позолоты трёх видов к натюрморту конца XIX – начала XX веков. Current issues of cultural heritage in 2020. Collection of Scientific Articles. European Scientific e-Journal, 1 (1), Hlučín-Bobrovníky. С. 134-148.
5. Горин И.П., Суворов И.П., Черкасова З.В. Реставрация произведений станковой масляной живописи. Москва: «Искусство», 1977. С. 223.
6. Дедюхина В. С., Лелекова О. В. Проблемы реставрации резного позолоченного декора в интерьерах. Москва., 1976;

<http://restoration.rusmuseum.ru/rest-frame-metodika--02.htm>
7. Киселева А. Р. Научная экспертиза художественных произведений. Сборник статей. Отв. ред. Е. И. Белогина. Москва. ВХНРЦ, 2007. 64 с.

8. Ковальов. Е. З., Митківська Т. І. Мікологічне обстеження музейних пам'яток. Київ. ННДРЦУ, 2014. 240 с.

9. Колибенко О. В., Набок Л. М. Християнські старожитності Переяслава в контексті історико-культурної спадщини України. *Проблеми та досвід вивчення, захисту, збереження і використання архітектурної спадщини*. Матеріали Перших науково-практичних Софійських читань. Київ: Фенікс, 2003. С. 120-123.

10. Коптюх Ю. В., Калінович О. І. Острійська Покровська церква: особливості архітектури та іконопису. *Сторінки історії: збірник наукових праць*. Переяслав-Хмельницький: 2011. Вип. 32. С. 36–49.

11. Кравченко А. С. Уткина А. П. Ікона. Москва.: ВЕК Росии, 1993. 253 с.

12. Кудрявцев Е. В. Техника реставрации картин. Москва: В. Шевчук, 2002. 250 с.

13. Лопухіна О. В. Діяльність та художній напрям лаврської іконописної майстерні в ХІХ – поч. ХХ сторіччя. *Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії і культури*: Зб. наукових праць. Київ: 1999. Вип. 2. С. 11-17.

14. Набок Л. М. Малярня Вознесенського монастиря та переяславські іконописці Л. Набок. *Могиянські читання*. Київ: Фенікс, 2006. С. 375–380.

15. Набок Л. М. Матеріали до словника ремісників м. Переяслава. Персоналії. Переяславіка: *Наукові записки Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»*, 2012. Вип. 6(8). С. 176–186.

16. Недович Н. Д. Позолотные работы при реставрации памятников архитектуры Москва: 1987. 46 с.

17. Матвеева Т. А. Изготовление художественных изделий из дерева. Москва: Высшая школа. 1992. 223 с.

18. Моисеевич В. М. Работа мастера позолотчика. Москва: Госстройиздат, 1957. 32 с.
19. Остронос Г. Переяславська іконописна майстерня II половини XX ст. Переяславська земля і духовний світ людини. Збірник наукових праць / Під ред. І. П. Стогнія. Київ: Переяслав-Хмельницький, 1998. С. 266-268.
20. Пархоменко В. Очерк истории Переяславско-Бориспольской епархии (1733 – 1785 гг.). Полтава: 1908. С. 98.
21. Попова О. С. Византийские и древнерусские миниатюры. Москва.: Индрик, 2003. 336 с.
22. Реставрация икон. Методические рекомендации. Москва: ВХНРЦ им. Академика И. Э. Грабаря, 1993 226 с.
23. Реставрация станковой темперной живописи. Москва.: Изобразительное искусство, 1986. 160 с.
24. Романов А. М., Юровецкая А. В. Отчёт о научно-исследовательской работе по теме «Исследование произведений станковой масляной живописи на деревянной основе и разработка рекомендаций по их реставрации, консервации и хранению». Москва. ГосНИИР, 2012.95 с.
<https://tomskmuseum.ru/content/editor/Metod%20otdel/Restavraciya%20mus%20predmetov/Issledovanie-problem-na-derevyanno-osnove.pdf>
25. Савельев Ю. Р. Византийская стилистика в русской архитектуре XIX начала XX вв . «Три искусства» № 2. Санкт-Петербург: 1999. С. 19-21
26. Савельев Ю. Р. Искусство историзма и государственный заказ. Москва: Совпадени, 2008. С. 400.
27. Тарасенко В. М., Петрова А. И. Конструирование и производство плетеной мебели. Москва. Лісова промисловість, 1983. 224 с.

28. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи / Под ред. Ю.И. Гренберга. Москва.: Изобразительное искусство, 1987. 392 с.

29. Ткаченко Н. В., Прокопенко К. М. Переяславський Іконописець Василь Корнійович Руденко та його роботи у фондovій колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”. *Наукові записки НІЕЗ “Переяслав”*. Випуск 12 (14), 2017. 474–480 с.

30. Ткаченко Н. В. Переяславський Вознесенський монастир. *Православ'я в Україні: Збірник матеріалів VI Міжнародної наукової конференції, присвяченої 1000-літтю духовних зв'язків України з Афоном (1016-2016) та 25-літтю Помісного Собору Української Православної Церкви (1-3 листопада 1991 р.)*. Київ: Київська православна богословська академія, 2016. С. 472-484

31. Федосеева Т. С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства. Москва: РИО ГосНИИР, 1999. 120 с.

32. Шиденко В.А. Избранные труды по истории Киево-Печерской лавры. Київ: НКПІКЗ, Фенікс, 2008. 256 с.

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

№	Назва етапів дипломної роботи	Строк виконання етапів роботи
1	Дослідження творів	З 1 вересня до 12 вересня 2023 р.
2	Пошук аналогів. Виїзне дослідження в Переяслав.	13 - 15 вересня 2023 р.
3	Реставрація ікони “Жінки мироносиці”.	З 15 вересня до 15 жовтня 2023 р.
4	Реставрація ікони “Св. муч. Варвара”.	З 15 жовтня до 30 жовтня 2023 р.
5	Реставрація ікони “Благодатне небо”	З 1 листопада до 20 листопада 2023 р.
4	Підготовка дипломної записки	З 15 листопада - 10 грудня 2023 р.

Студент:

Керівник роботи:

Додаток 2.

Список ілюстрацій

Іл. 1. Фото Вознесенського монастиря в місті Переяслав поч. XX століття.

Іл. 2. Невідомий автор. “Спас Вседержитель”, кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 3. Невідомий автор. “Спас Вседержитель” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 4. Невідомий автор. “Спас Вседержитель” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 5. Невідомий автор. “Спас Вседержитель” (зворотня сторона), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 6. Невідомий автор. “Спас Вседержитель” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 7. Невідомий автор. “Спас Вседержитель” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 8. Невідомий автор. “Трійця новозавітна”, кін. XIX - поч. XX ст., 97х72 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 9. Невідомий автор. “Трійця новозавітна” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 97х72 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 10. Невідомий автор. “Трійця новозавітна” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 97х72 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 11. Невідомий автор. “Трійця новозавітна” (зворотня сторона), кін. XIX - поч. XX ст., 97х72 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 12. Невідомий автор. “Трійця новозавітна” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 97х72 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 13. Невідомий автор. “Богородиця Скоропослушниця”, кін. XIX - поч. XX ст., 79х64 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 14. Невідомий автор. “Богородиця Скоропослушниця” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 79х64 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 15. Невідомий автор. “Богородиця Скоропослушниця” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 79х64 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 16. Невідомий автор. “Богородиця Скоропослушниця” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 79х64 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 17. Невідомий автор. “Богородиця Скоропослушниця” (зворотня сторона), кін. XIX - поч. XX ст., 79х64 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 18. Невідомий автор. “Трійця новозавітна”, кін. XIX - поч. XX ст., 50х40 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 19. Невідомий автор. “Цар над царями”, кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 20. Невідомий автор. “Цар над царями”, кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 21. Невідомий автор. “Цар над царями” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 22. Невідомий автор. “Цар над царями” (бічна сторона кіоту), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 23. Невідомий автор. “Цар над царями” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 24. Невідомий автор. “Цар над царями” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 25. Невідомий автор. “Достойно єсть”, кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 26. Невідомий автор. “Достойно єсть” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 27. Невідомий автор. “Успіння Богородиці”, кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 28. Невідомий автор. “Успіння Богородиці” та “Цар над царями”, кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 29. Невідомий автор. “Єпископ Єфрем Переяславський”, кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 30. Невідомий автор. “Єпископ Єфрем Переяславський” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 31. Невідомий автор. “Іоанн Богослов”, кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 32. Невідомий автор. “Іоанн Богослов”, кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 33. Невідомий автор. “Іоанн Богослов” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 34. Невідомий автор. “Іоанн Богослов” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 35. Невідомий автор. “Іоанн Богослов” (зворотня сторона), кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 36. Невідомий автор. “Іоанн Богослов” (бічна сторона кіоту), кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 37. Невідомий автор. “Трійця новозавітна” кін. XIX - поч. XX ст., 62х42 см., дошка, олія, золото. Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”, м. Переяслав, Київська обл.

Іл. 38. Невідомий автор. “Трійця новозавітна” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 62х42 см., дошка, олія, золото. Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”, м. Переяслав, Київська обл.

Іл. 39. Невідомий автор. “Микола Чудотворець” кін. XIX - поч. XX ст., 28.5х23 см., дошка, олія, золото. Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”, м. Переяслав, Київська обл.

Іл. 40. Невідомий автор. “Казанська Божа Матір” кін. XIX - поч. XX ст., 28.5х23 см., дошка, олія, золото. Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”, м. Переяслав, Київська обл.

Іл. 41. Невідомий автор. “Св. Пр. Антоній Печерський”, кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Національний заповідник “Києво-Печерська Лавра”, м. Київ.

Іл. 42. Невідомий автор. “Св. Пр. Феодосій Печерський”, кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Національний заповідник “Києво-Печерська Лавра”, м. Київ.

Іл. 43. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці”, кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 44. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 45. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 46. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 47. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 48. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 49. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (зворотня сторона), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 50. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (бічна сторона кіоту до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 51. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент відновлення ґрунта), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 52. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (процес склеювання основи), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 53. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (дослідження в ультрафіолетових променях), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 54. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 55. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 56. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрамент після реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 57. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (після реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 58. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент після реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 59. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 60. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 61. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 62. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 63. Невідомий автор. “Благодатне небо” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 64. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (зворотня сторона), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 65. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 66. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (дослідження в ультрафіолетових променях), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 67. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (дослідження в ультрафіолетових променях), кін. XIX - поч. XX ст., 118x70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 68. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 118x70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 69. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (мікроскопічні дослідження), кін. XIX - поч. XX ст., 118x70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 70. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (мікроскопічні дослідження), кін. XIX - поч. XX ст., 118x70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 71. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (процес склеювання основи), кін. XIX - поч. XX ст., 118x70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 72. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (зворотня сторона після реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 118x70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 73. Невідомий автор. “Благодатне небо” (до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 74. Невідомий автор. “Благодатне небо” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 75. Невідомий автор. “Благодатне небо” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 76. Невідомий автор. “Благодатне небо” (мікроскопічні дослідження), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 77. Невідомий автор. “Благодатне небо” (мікроскопічні дослідження), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 78. Невідомий автор. “Благодатне небо” (мікроскопічні дослідження), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 79. Невідомий автор. “Благодатне небо” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 80. Невідомий автор. “Благодатне небо” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 81. Невідомий автор. “Благодатне небо” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 82. Невідомий автор. “Благодатне небо” (рентгенологічне дослідження), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 83. Невідомий автор. “Благодатне небо” (рентгенологічне дослідження), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 84. Невідомий автор. “Благодатне небо” (взяття проби ґрунта), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 85. Невідомий автор. “Благодатне небо” (мікрохімічний аналіз ґрунта), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 86. Невідомий автор. “Благодатне небо” (мікрохімічний аналіз ґрунта), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 87. Невідомий автор. “Благодатне небо” (мікрохімічний аналіз ґрунта), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 88. Невідомий автор. “Благодатне небо” (дослідження в ультрафіолетових променях), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 89. Невідомий автор. “Благодатне небо” (процес укріплення фарбового шару), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 90. Невідомий автор. “Благодатне небо” (процес укріплення фарбового шару), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 91. Невідомий автор. “Благодатне небо” (процес видалення цвяхів), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 92. Невідомий автор. “Благодатне небо” (процес роз’єднання елементів основи), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 93. Невідомий автор. “Благодатне небо” (процес склеювання основи), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 94. Невідомий автор. “Благодатне небо” (процес склеювання основи), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 95. Невідомий автор. “Благодатне небо” (відновлення ґрунта), кін. ХІХ - поч. ХХ ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Додаток 3

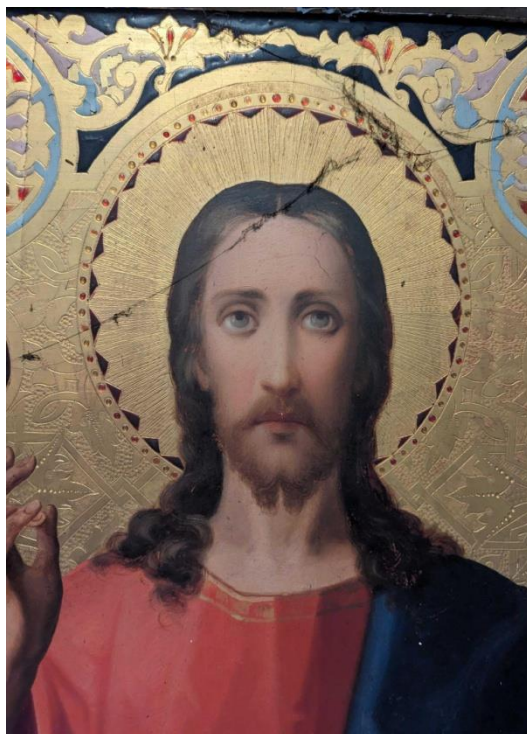
Ілюстрації



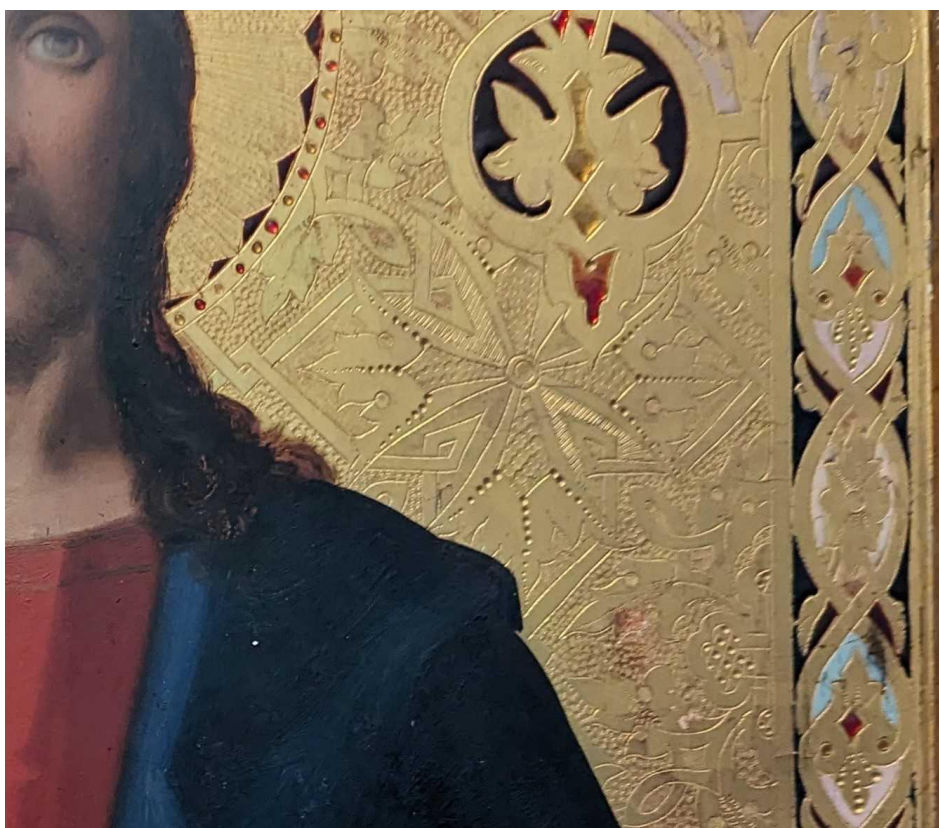
Іл. 1. Невідомий автор. Вознесенський монастир у Переяславі. Загальний вигляд, початок 20 ст.



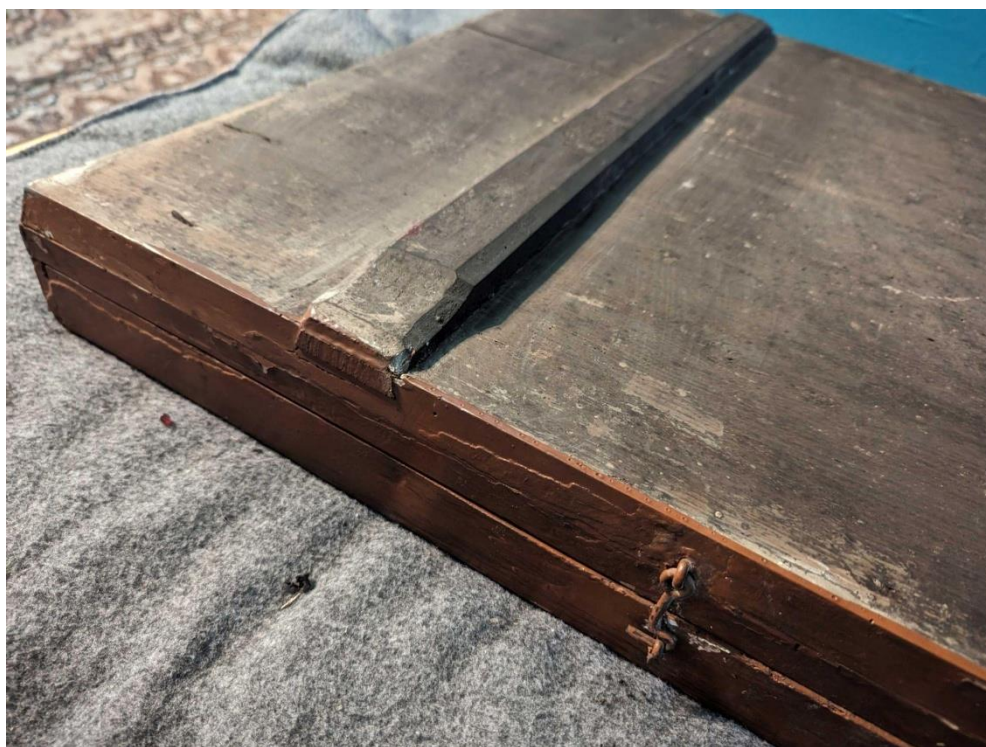
Іл. 2. Невідомий автор. “Спас Вседержитель”, кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



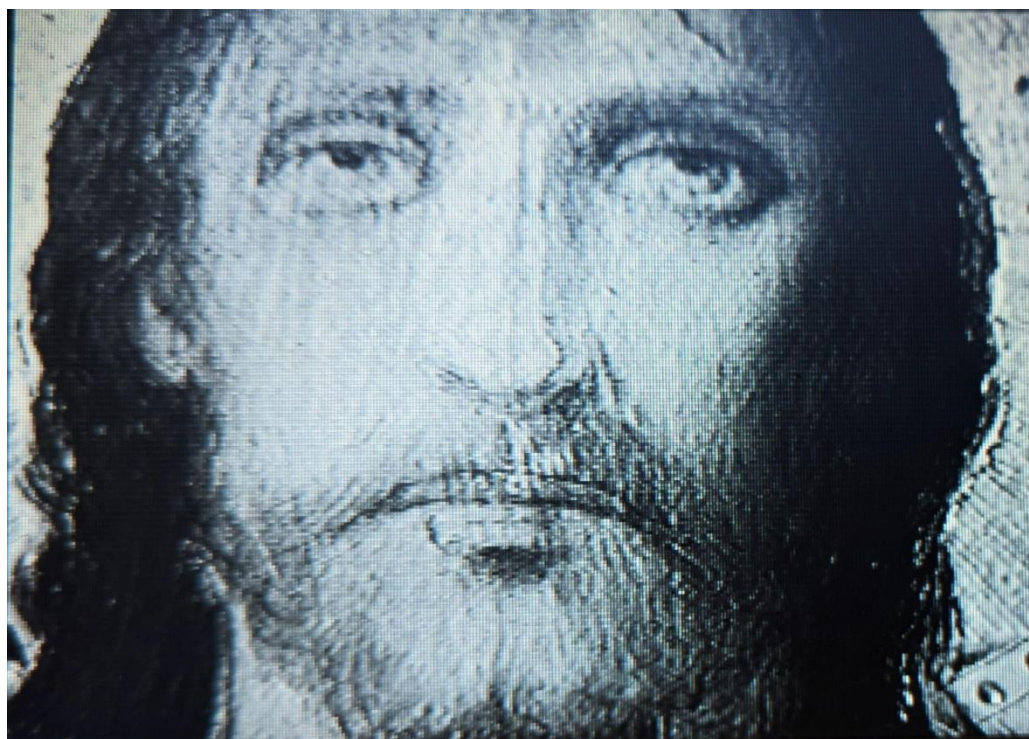
Іл. 3. Невідомий автор. “Спас Вседержитель” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 4. Невідомий автор. “Спас Вседержитель” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 5. Невідомий автор. “Спас Вседержитель” (зворотня сторона), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



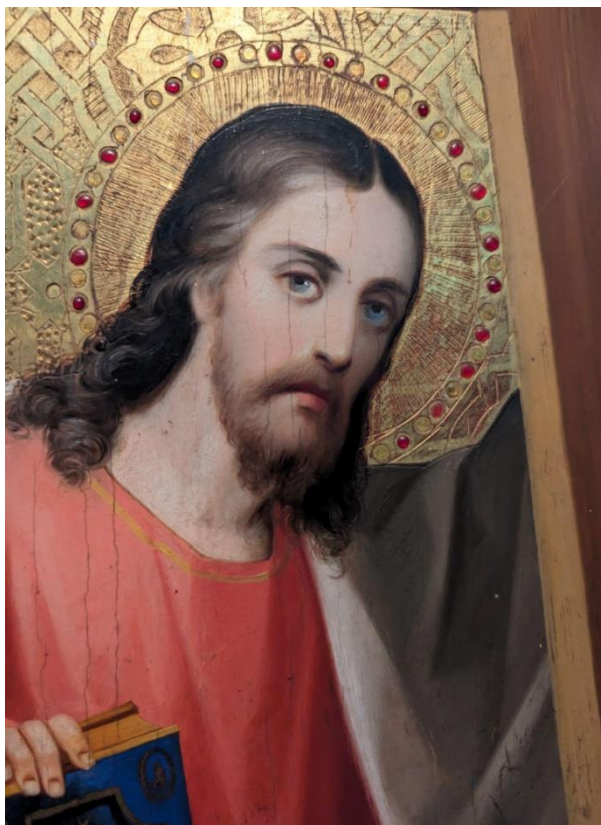
Іл. 6. Невідомий автор. “Спас Вседержитель” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



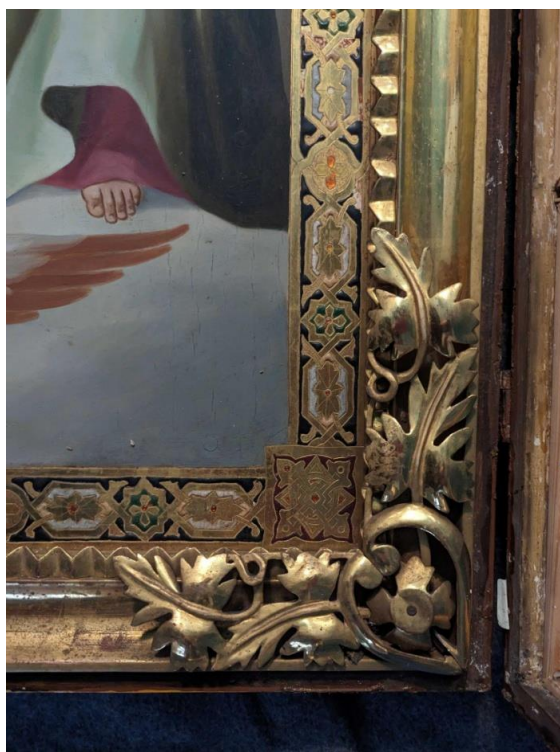
Іл. 7. Невідомий автор. “Спас Вседержитель” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 8. Невідомий автор. “Трійця новозавітна”, кін. XIX - поч. XX ст., 97х72 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



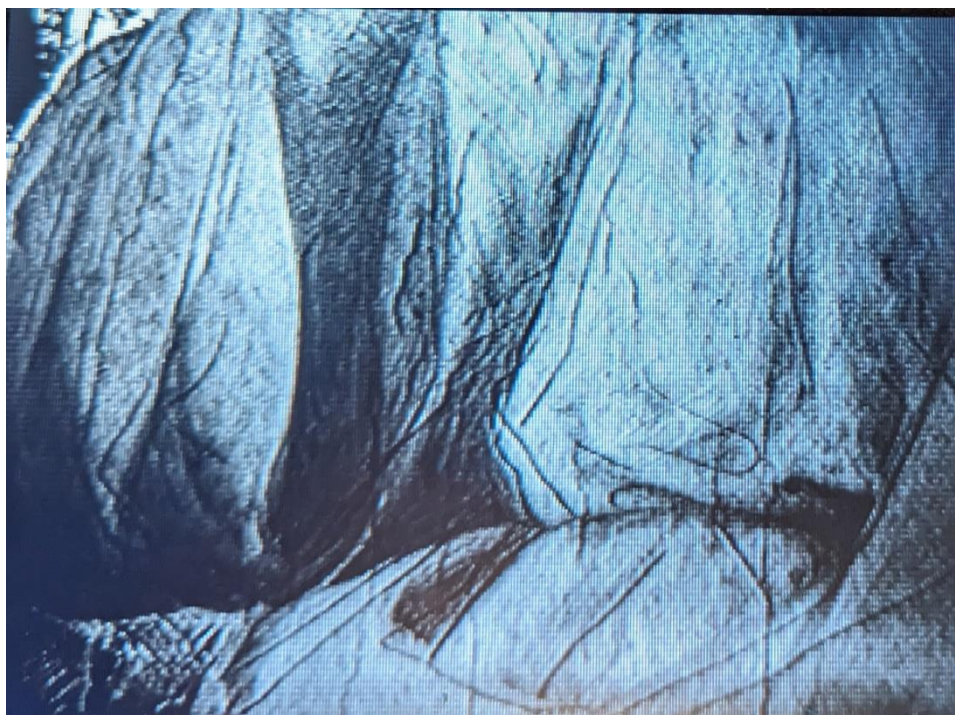
Іл. 9. Невідомий автор. “Трійця новозавітна” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 97х72 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 10. Невідомий автор. “Трійця новозавітна” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 97х72 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



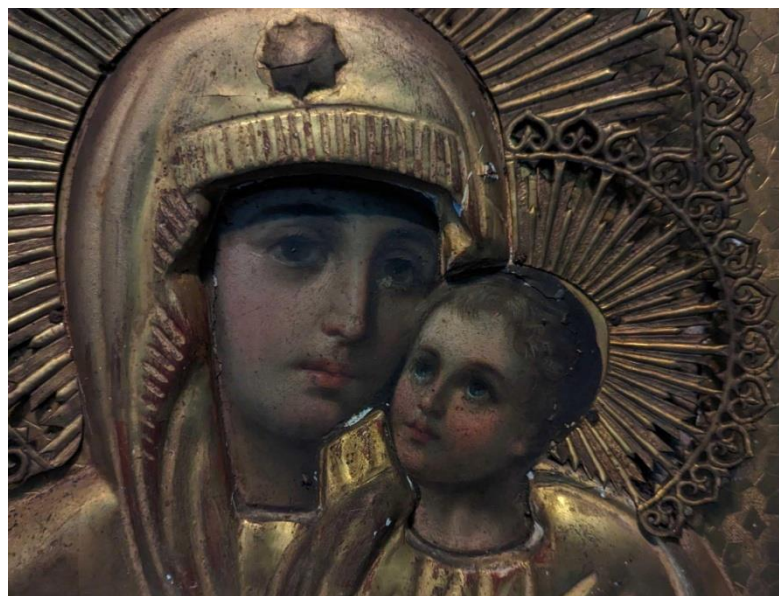
Іл. 11. Невідомий автор. “Трійця новозавітна” (зворотня сторона), кін. XIX - поч. XX ст., 97х72 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



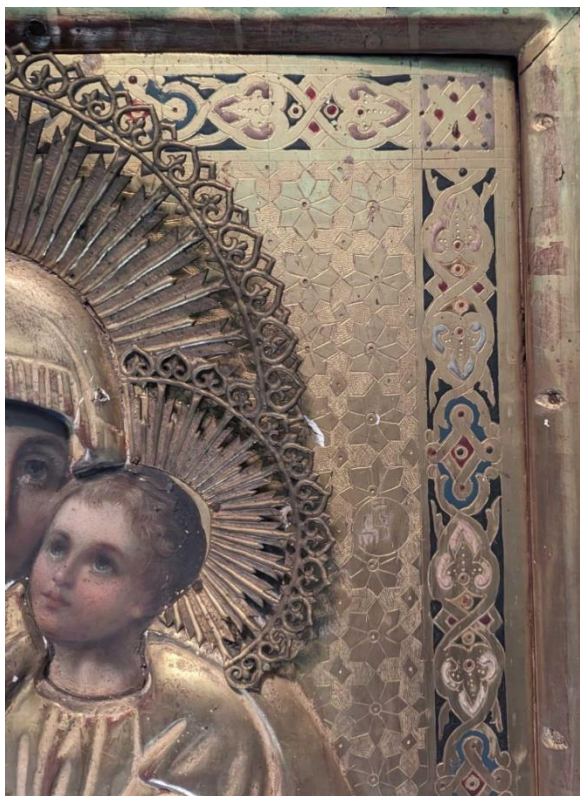
Іл. 12. Невідомий автор. “Трійця новозавітна” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 97х72 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



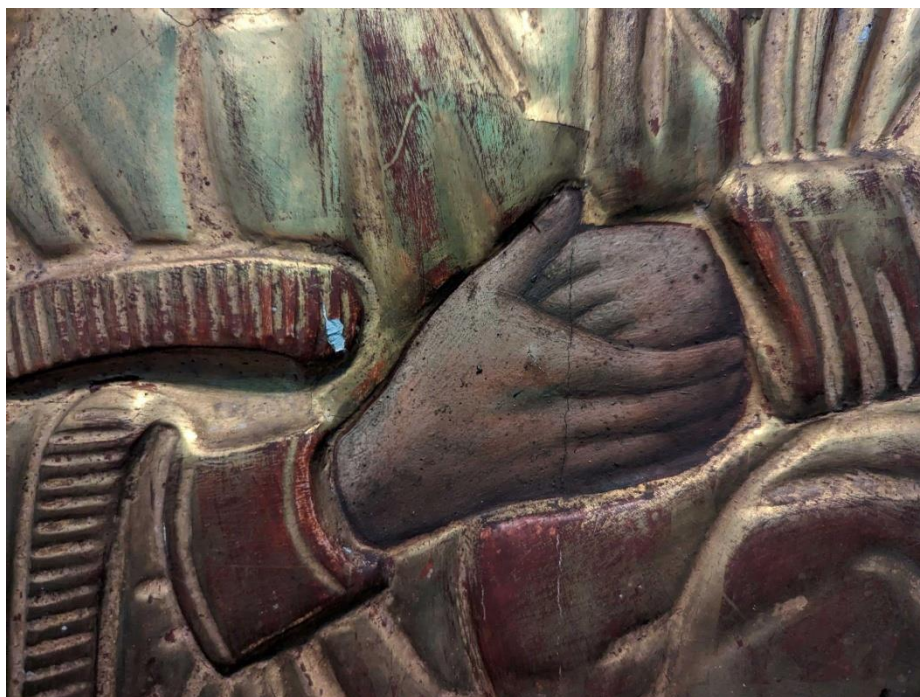
Іл. 13. Невідомий автор. “Богородиця Скоропослушниця”, кін. XIX - поч. XX ст., 79х64 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 14. Невідомий автор. “Богородиця Скоропослушниця” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 79х64 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 15. Невідомий автор. “Богородиця Скоропослушниця” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 79х64 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 16. Невідомий автор. “Богородиця Скоропослушниця” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 79х64 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 17. Невідомий автор. “Богородиця Скоропослушниця” (зворотня сторона), кін. XIX - поч. XX ст., 79х64 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 18. Невідомий автор. “Трійця новозавітна”, кін. XIX - поч. XX ст., 50х40 см., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 19. Невідомий автор. “Цар над царями”, кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Свято-Троїцький храм, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 20. Невідомий автор. “Цар над царями”, кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



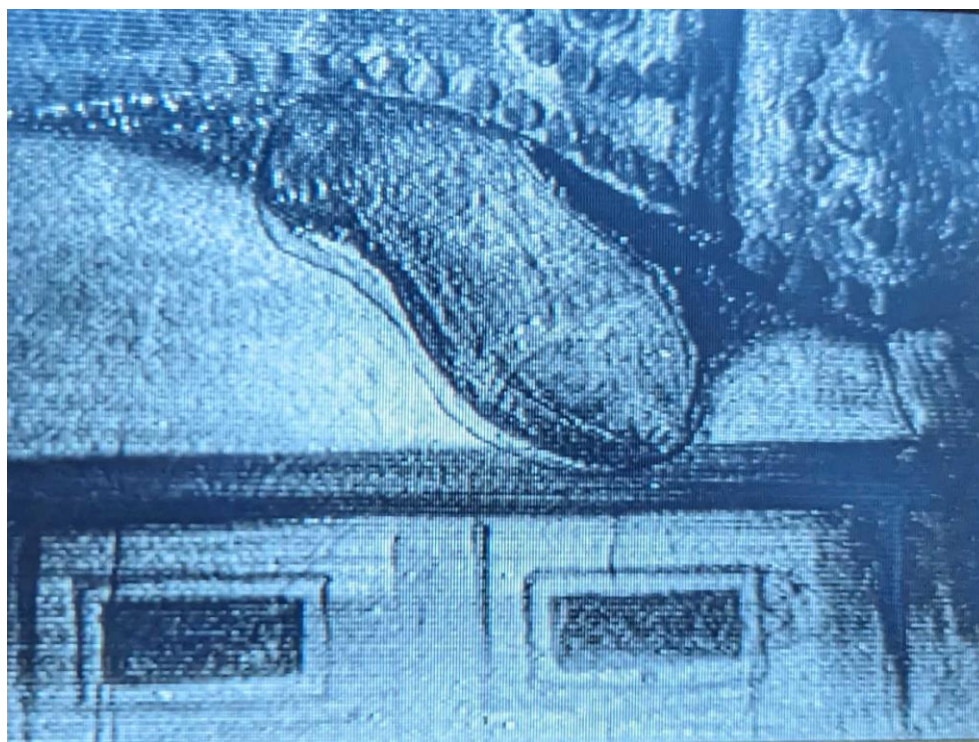
Іл. 21. Невідомий автор. “Цар над царями” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор,, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 22. Невідомий автор. “Цар над царями” (бічна сторона кіоту), кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор,, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



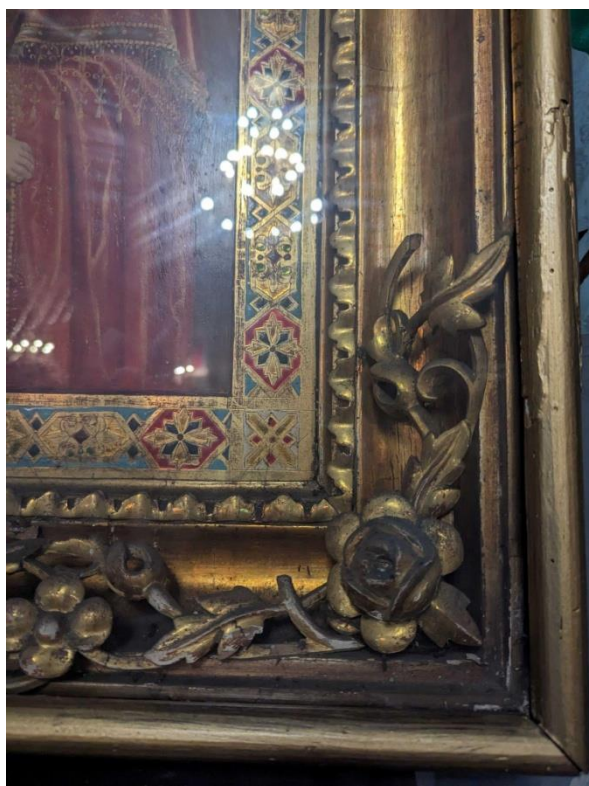
Іл. 23. Невідомий автор. “Цар над царами” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. ХІХ - поч. ХХ ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 24. Невідомий автор. “Цар над царами” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. ХІХ - поч. ХХ ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 25. Невідомий автор. “Достойно єсть”, кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



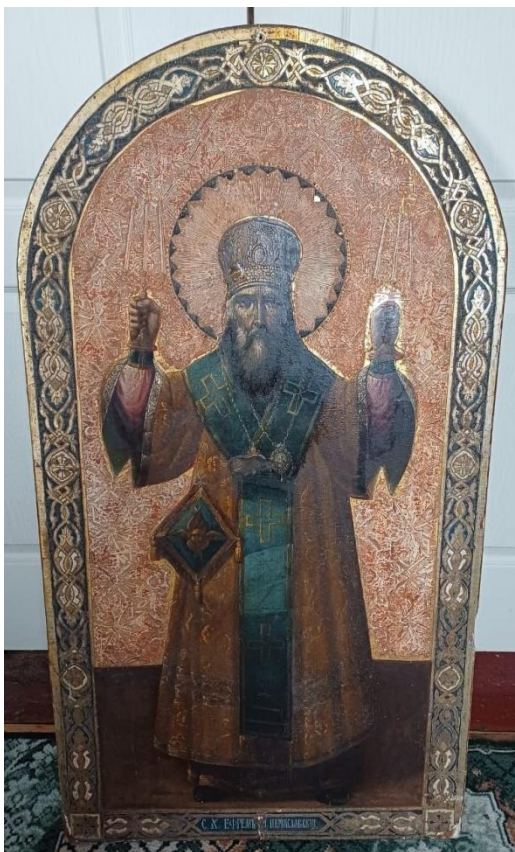
Іл. 26. Невідомий автор. “Достойно єсть” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 27. Невідомий автор. “Успіння Богородиці”, кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 28. Невідомий автор. “Успіння Богородиці” та “Цар над царями”, кін. XIX - поч. XX ст., 80х60 см., дошка, олія, золото. Свято-Успенський собор, м. Переяслав, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



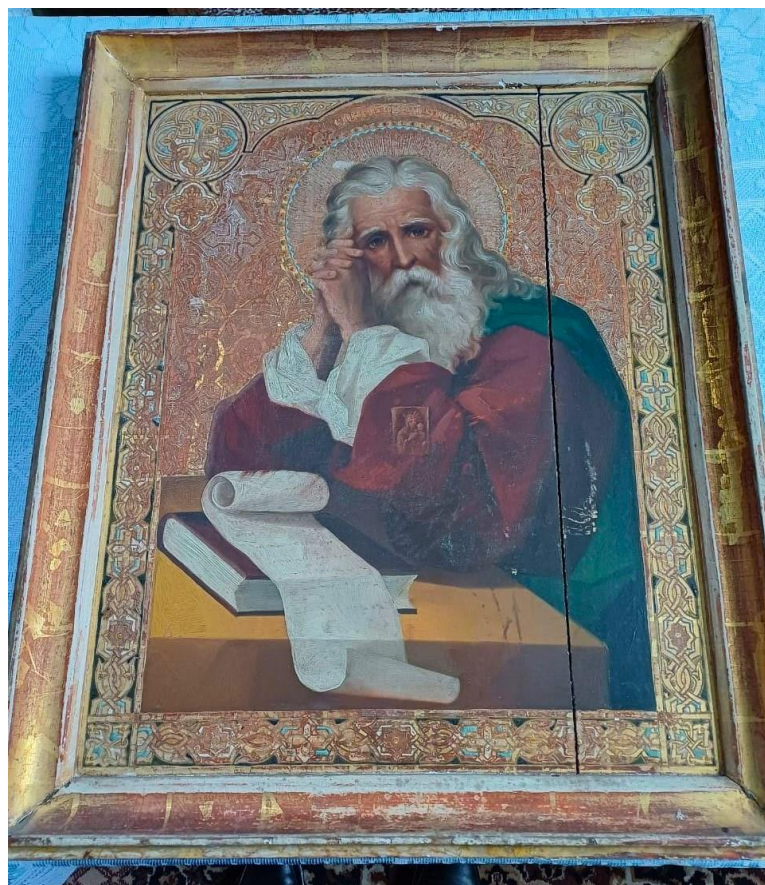
Іл. 29. Невідомий автор. “Єпископ Єфрем Переяславський”, кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



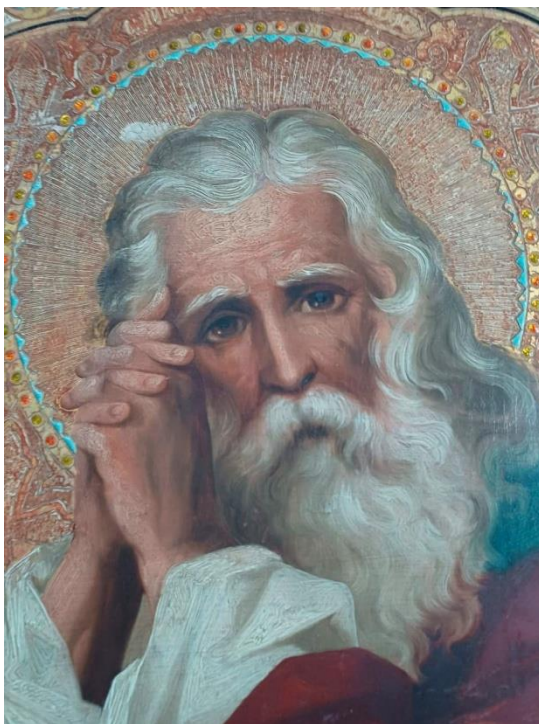
Іл. 30. Невідомий автор. “Єпископ Єфрем Переяславський” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



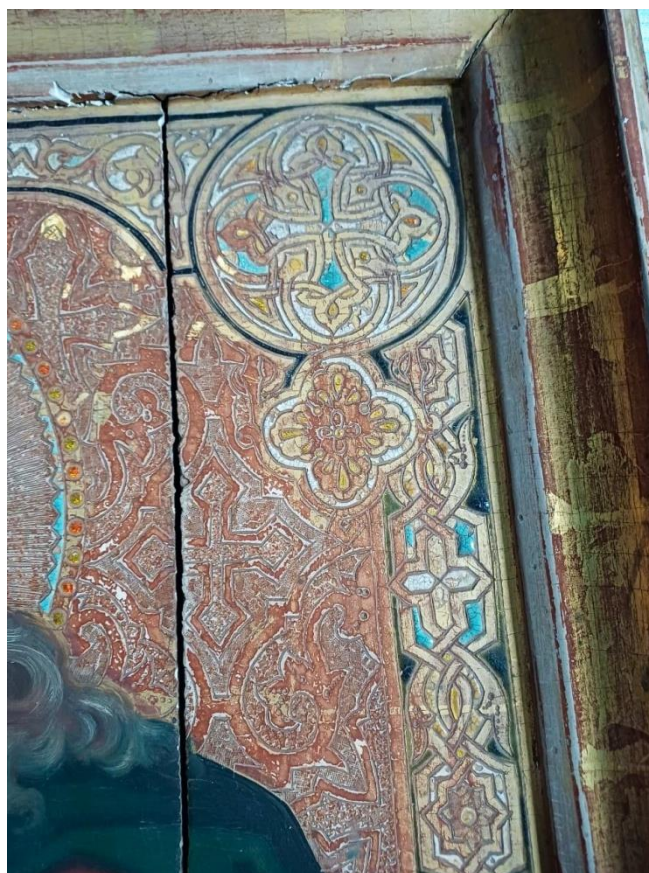
Іл. 31. Невідомий автор. “Єпископ Єфрем Переяславський” (зворотня сторона), кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 32. Невідомий автор. “Іоанн Богослов”, кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 33. Невідомий автор. “Іоанн Богослов” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 34. Невідомий автор. “Іоанн Богослов” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 35. Невідомий автор. “Іоанн Богослов” (зворотня сторона), кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



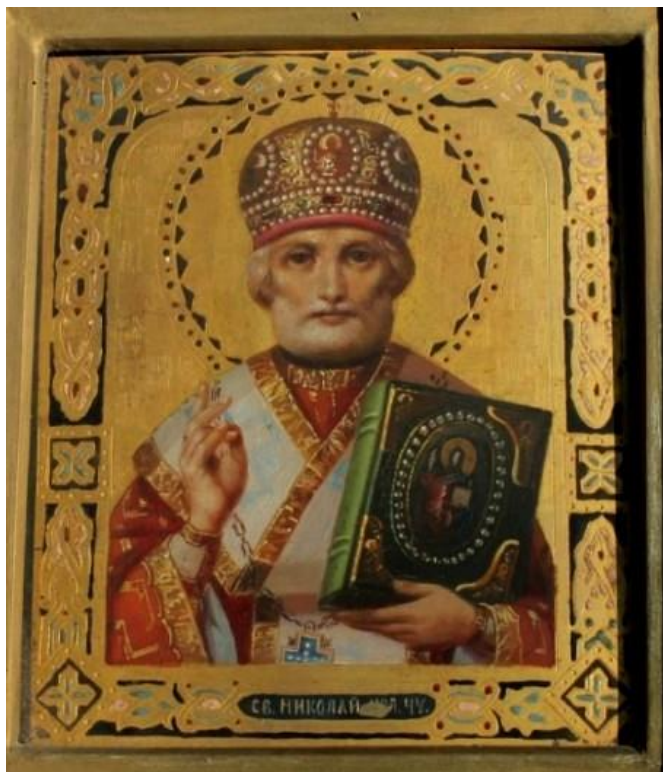
Іл. 36. Невідомий автор. “Іоанн Богослов” (бічна сторона кіюту), кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Храм Іоанна Богослова, с. Гайшин, Переяславський район, Київська обл. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 37. Невідомий автор. “Трійця новозавітна” кін. XIX - поч. XX ст., 62х42 см., дошка, олія, золото. Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”, м. Переяслав, Київська обл.



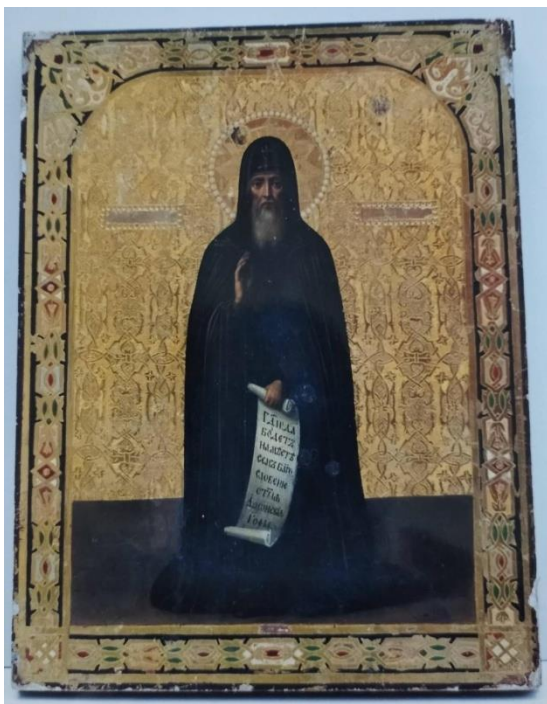
Іл. 38. Невідомий автор. “Трійця новозавітна” (фрагмент), кін. XIX - поч. XX ст., 62х42 см., дошка, олія, золото. Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”, м. Переяслав, Київська обл.



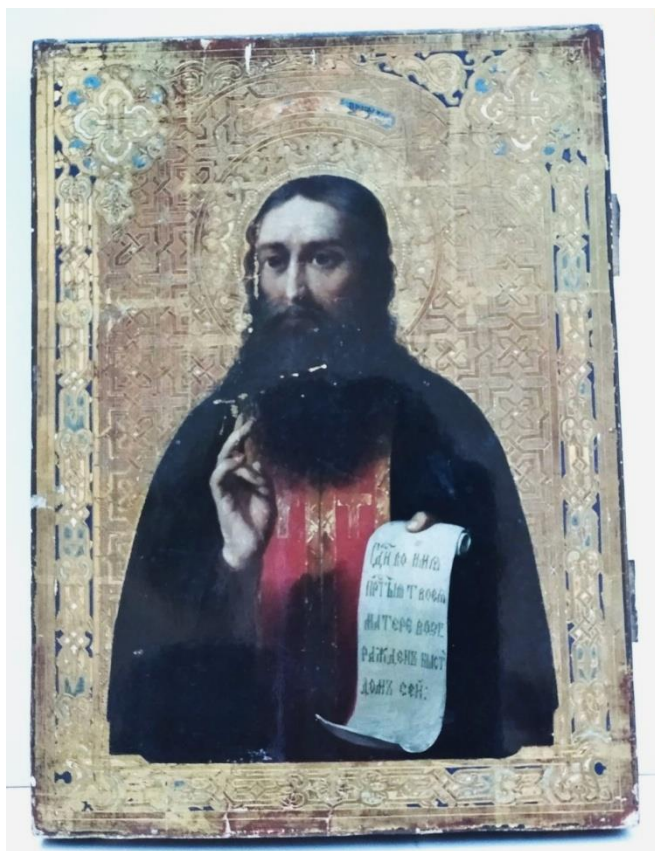
Іл. 39. Невідомий автор. “Микола Чудотворець” кін. XIX - поч. XX ст., 28.5x23 см., дошка, олія, золото. Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”, м. Переяслав, Київська обл.



Іл. 40. Невідомий автор. “Казанська Божа Матір” кін. XIX - поч. XX ст., 28.5x23 см., дошка, олія, золото. Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”, м. Переяслав, Київська обл.



Іл. 41. Невідомий автор. “Св. Пр. Антоній Печерський”, кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Національний заповідник “Кисво-Печерська Лавра”, м. Київ.



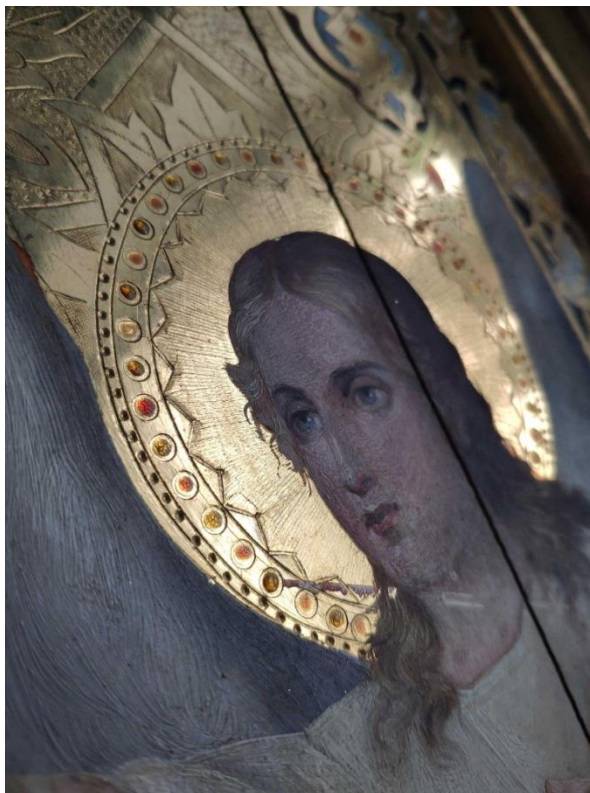
Іл. 42. Невідомий автор. “Св. Пр. Феодосій Печерський”, кін. XIX - поч. XX ст., дошка, олія, золото. Національний заповідник “Кисво-Печерська Лавра”, м. Київ.



Іл. 43. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці”, кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



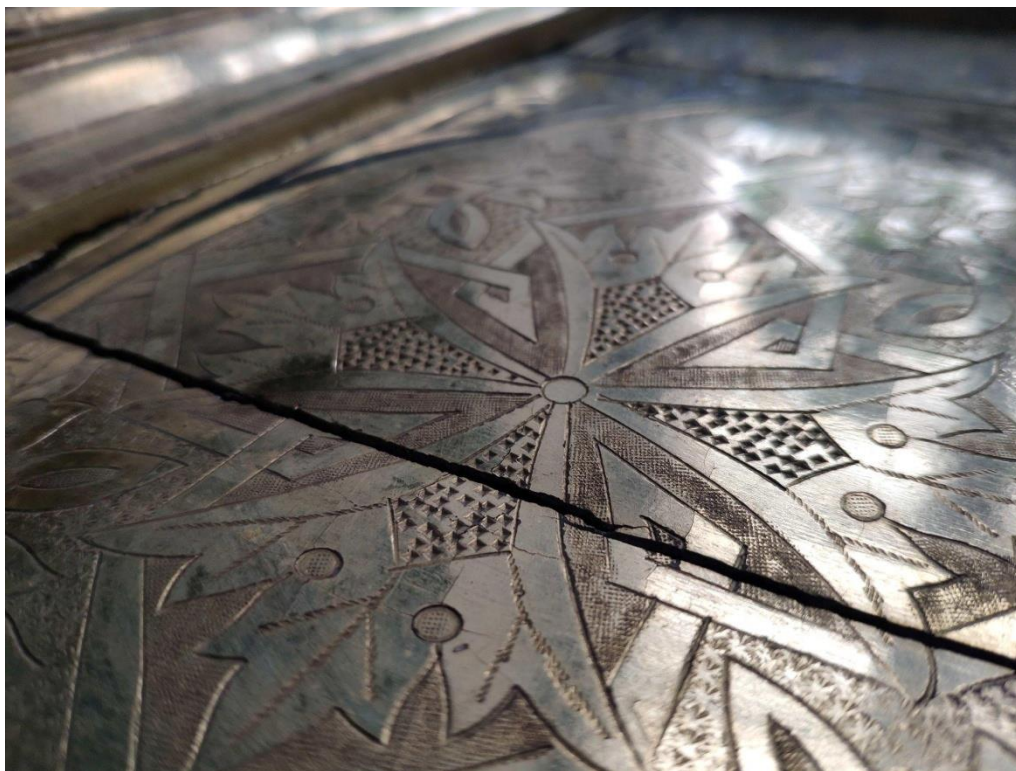
Іл. 44. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 45. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 46. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 47. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 48. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 49. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (зворотня сторона), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 50. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (бічна сторона кіоту до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 51. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент відновлення ґрунта), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 52. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (процес склеювання основи), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 53. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (дослідження в ультрафіолетових променях), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



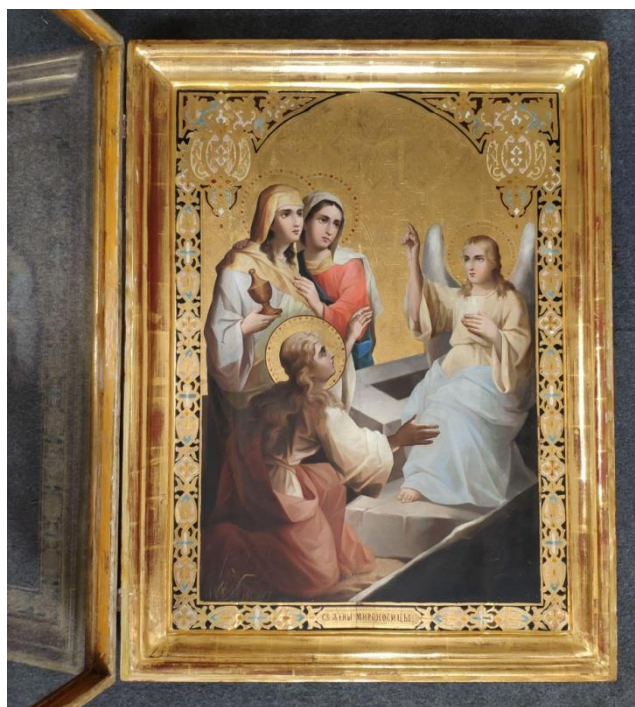
Іл. 54. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 55. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 56. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрамент після реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



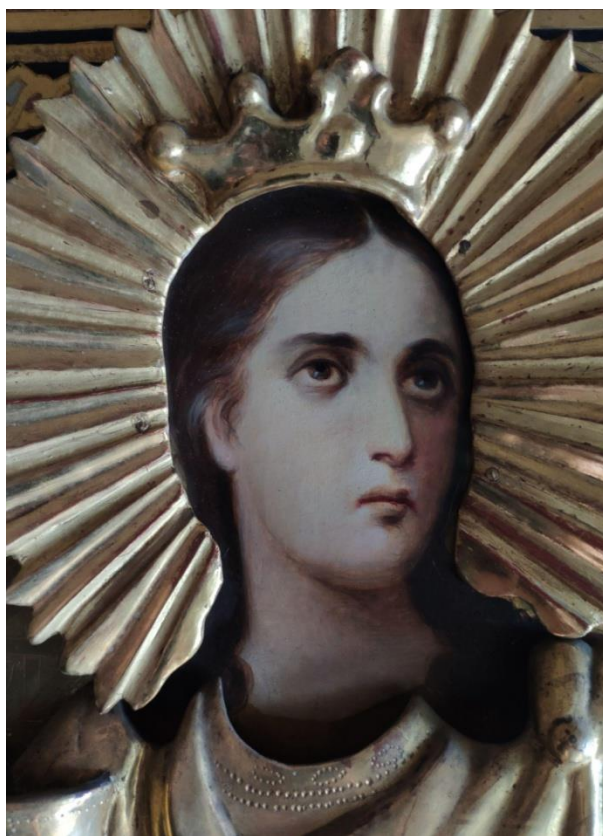
Іл. 57. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (після реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 58. Невідомий автор. “Св. Жони мироносиці” (фрагмент після реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 89х68 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



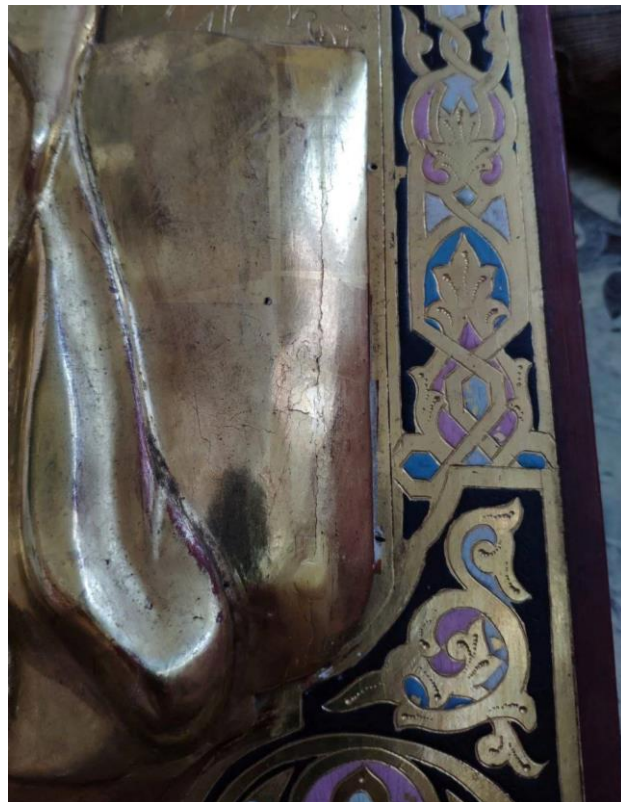
Іл. 59. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 60. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 61. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 62. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 63. Невідомий автор. “Благодатне небо” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



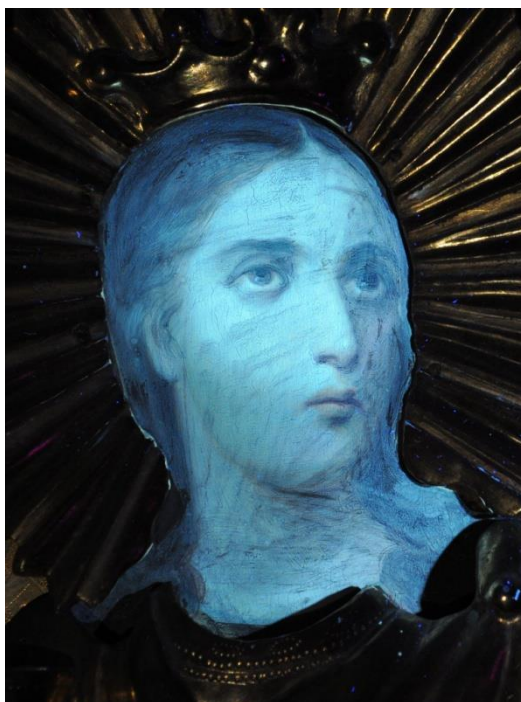
Іл. 64. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (зворотня сторона), кін. XIX - поч. XX ст., 118x70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



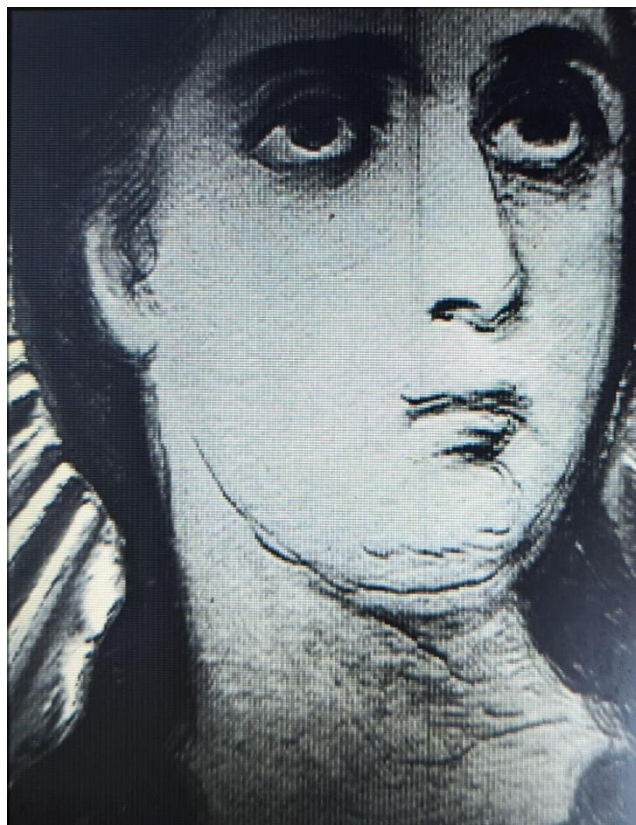
Іл. 65. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 118x70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 66. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (дослідження в ультрафіолетових променях), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



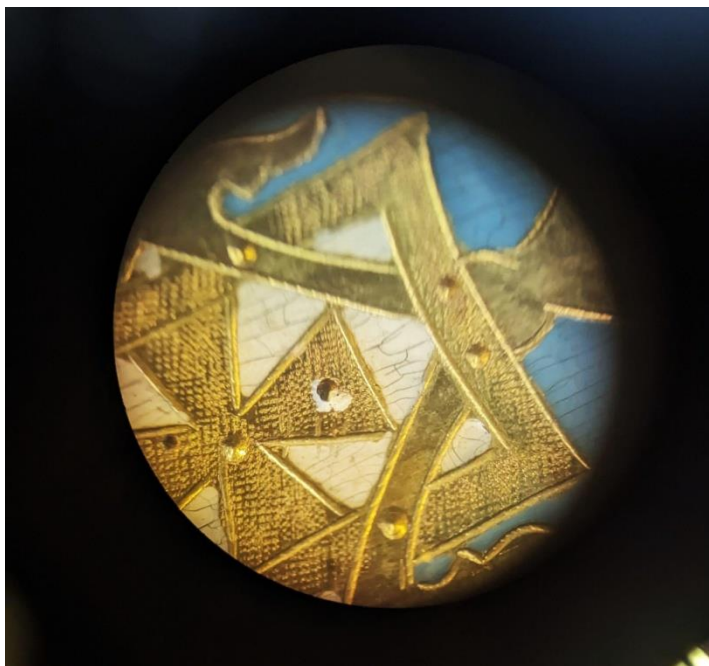
Іл. 67. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (дослідження в ультрафіолетових променях), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



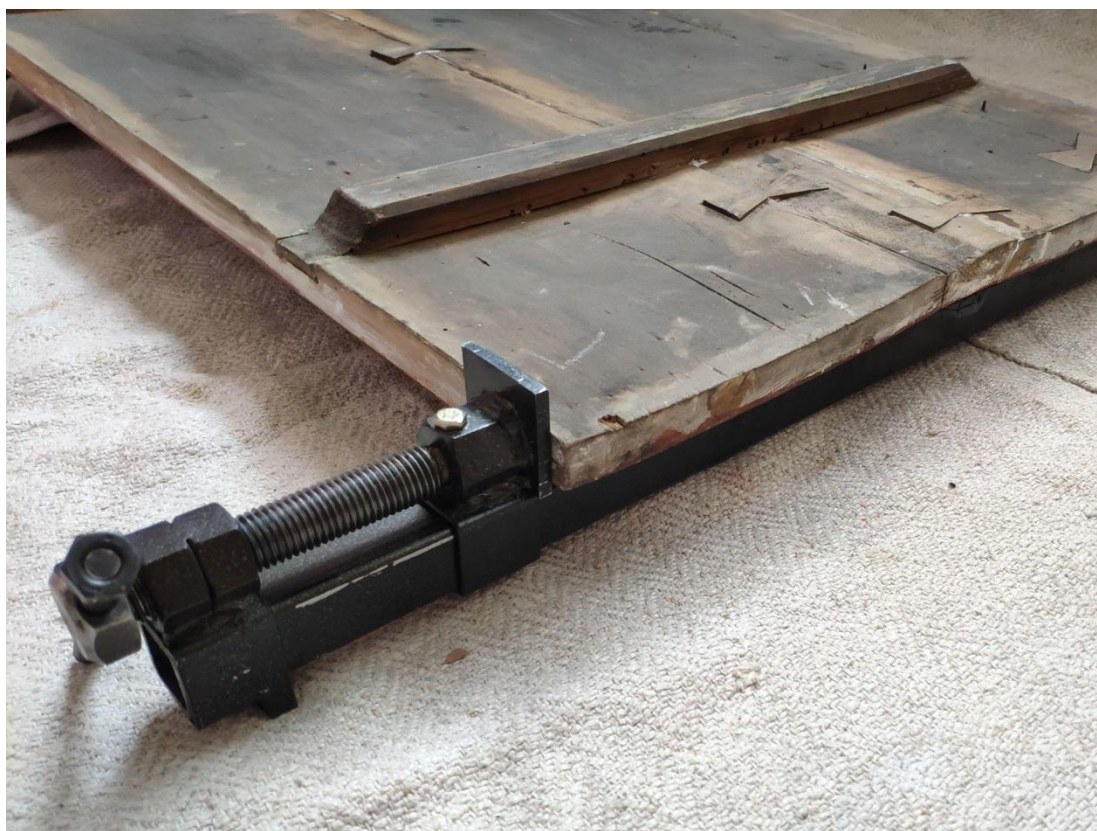
Іл. 68. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 69. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (мікроскопічні дослідження), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 70. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (мікроскопічні дослідження), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 71. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (процес склеювання основи), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 72. Невідомий автор. “Св. вел. Варвара” (зворотня сторона після реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 118х70 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



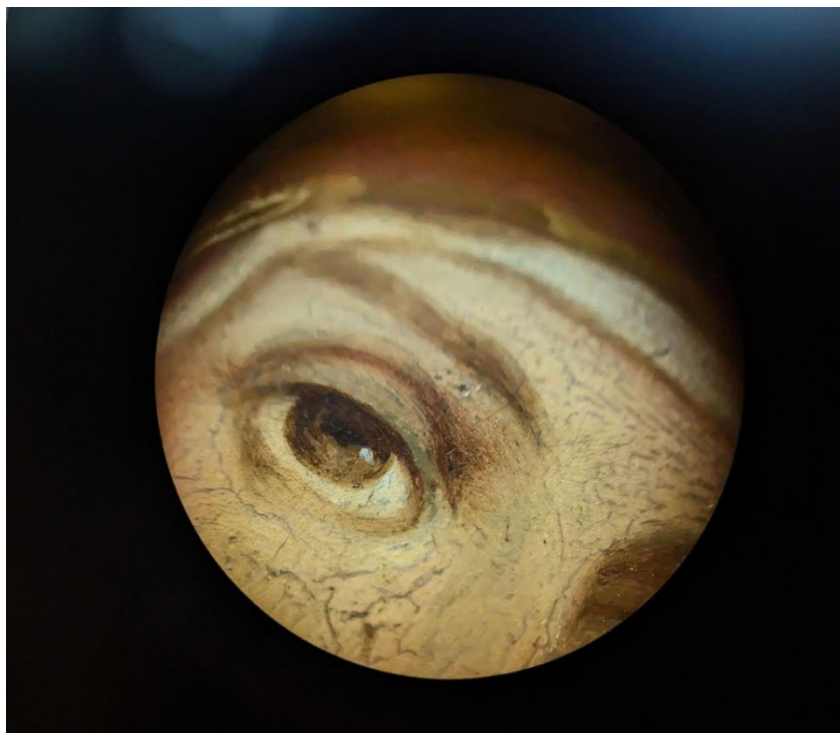
Іл. 73. Невідомий автор. “Благодатне небо” (до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



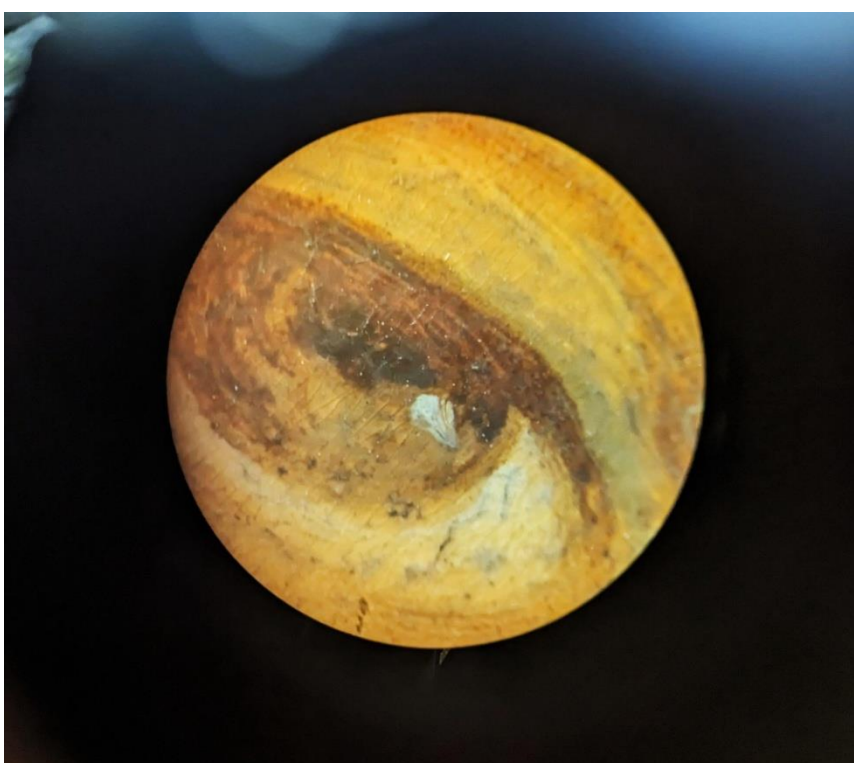
Іл. 74. Невідомий автор. “Благодатне небо” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



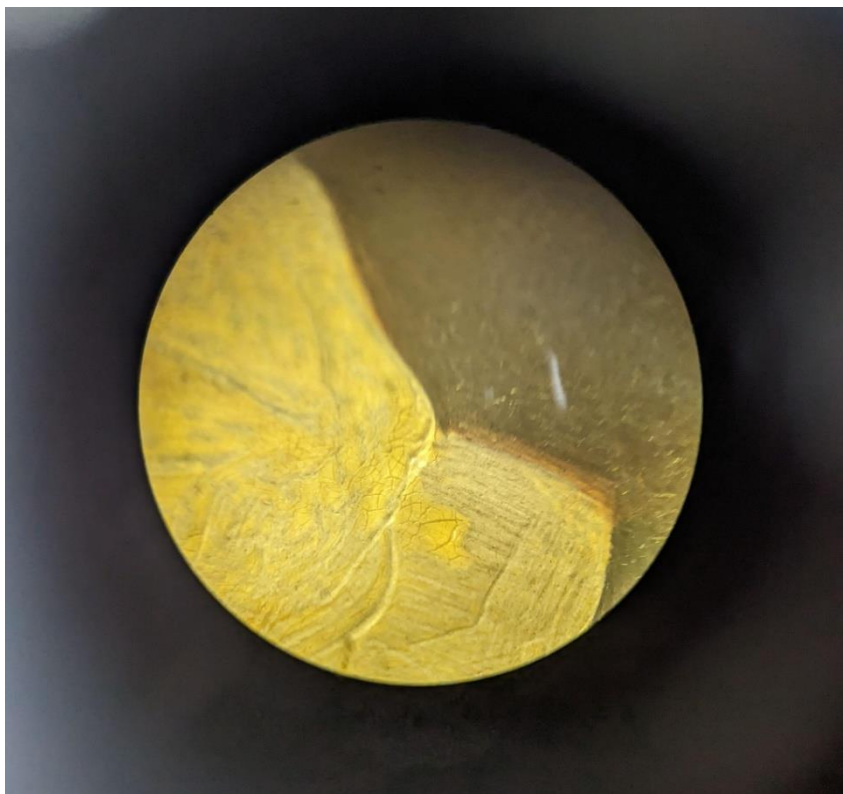
Іл. 75. Невідомий автор. “Благодатне небо” (фрагмент до реставрації), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 76. Невідомий автор. “Благодатне небо” (мікроскопічні дослідження), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



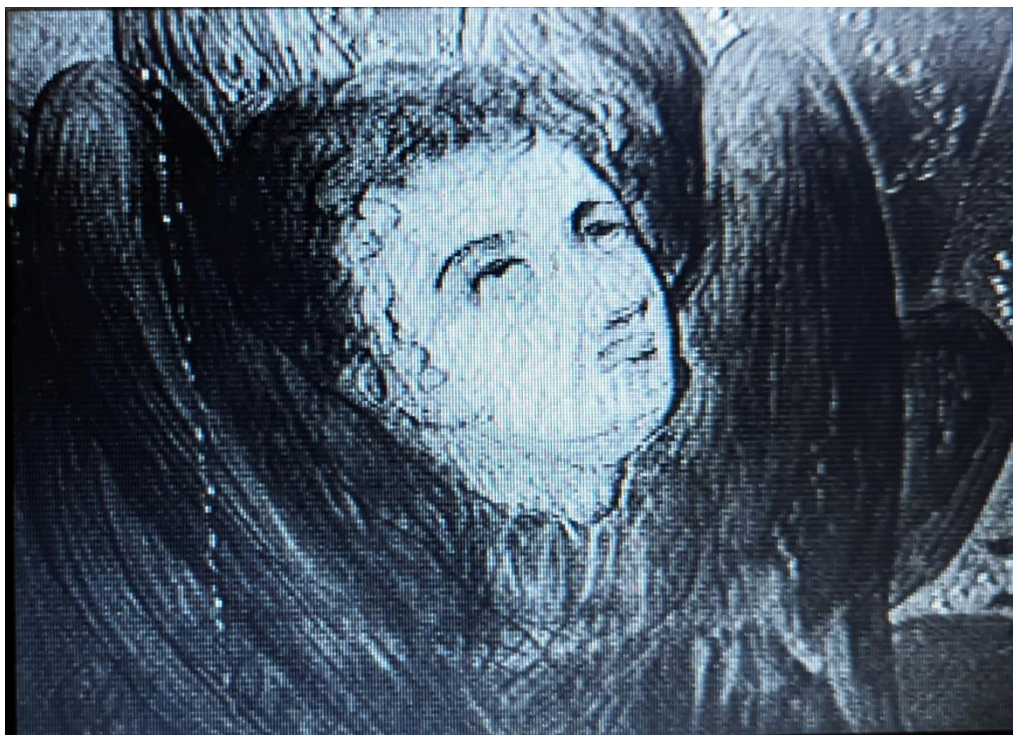
Іл. 77. Невідомий автор. “Благодатне небо” (мікроскопічні дослідження), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 78. Невідомий автор. “Благодатне небо” (мікроскопічні дослідження), кін. ХІХ - поч. ХХ ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 79. Невідомий автор. “Благодатне небо” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. ХІХ - поч. ХХ ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



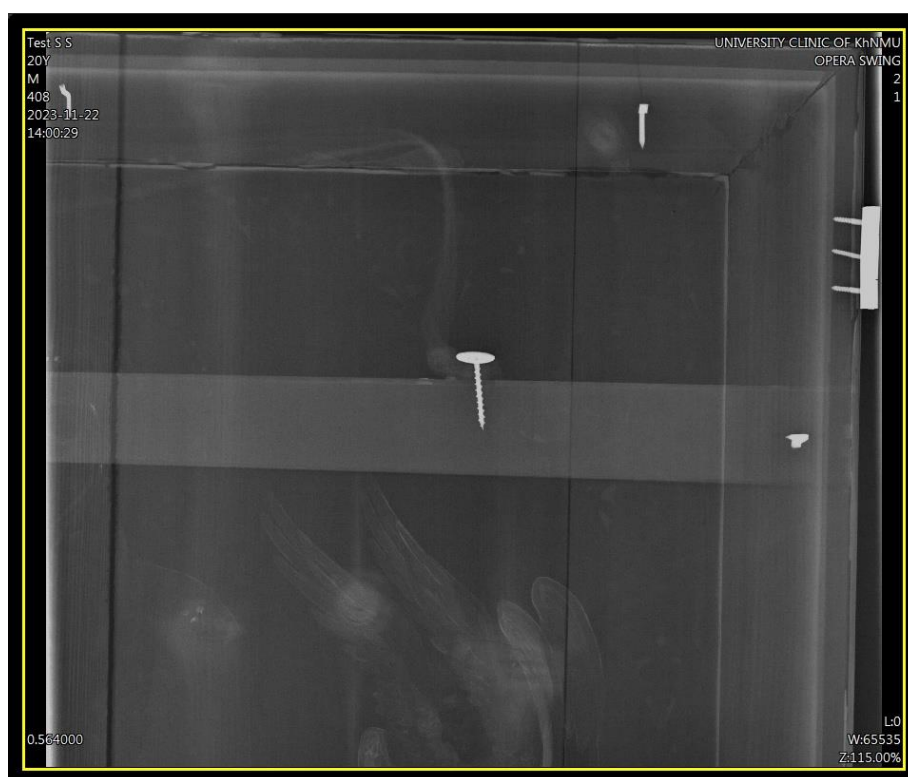
Іл. 80. Невідомий автор. “Благодатне небо” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 81. Невідомий автор. “Благодатне небо” (дослідження в інфрачервоних променях), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 82. Невідомий автор. “Благодатне небо” (рентгенологічне дослідження), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

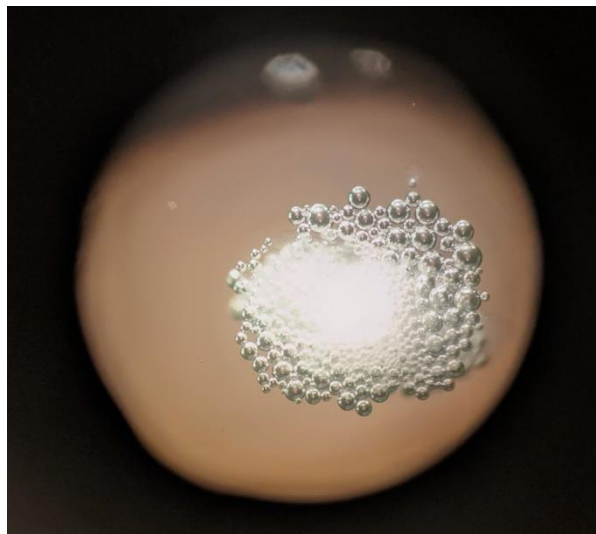


Іл. 83. Невідомий автор. “Благодатне небо” (рентгенологічне дослідження), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 84.



Іл. 85.



Іл. 86.



Іл. 87.



Іл. 84. Невідомий автор. “Благодатне небо” (взяття проби ґрунта), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 85. Невідомий автор. “Благодатне небо” (мікрохімічний аналіз ґрунта), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 86. Невідомий автор. “Благодатне небо” (мікрохімічний аналіз ґрунта), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Іл. 87. Невідомий автор. “Благодатне небо” (мікрохімічний аналіз ґрунта), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



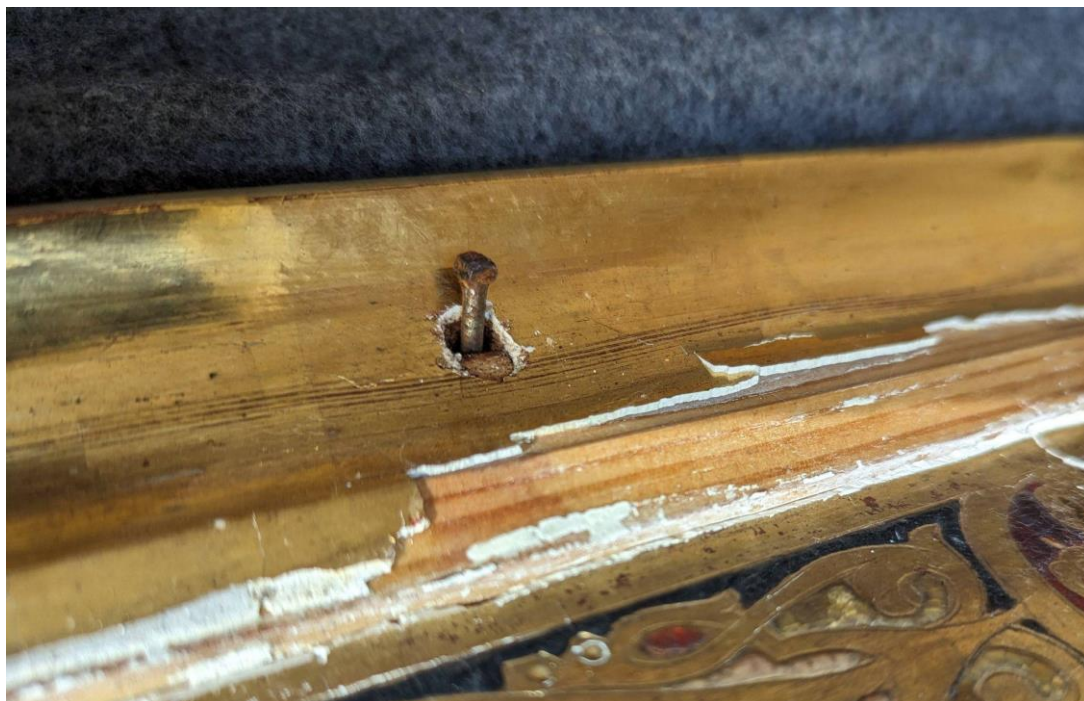
Іл. 88. Невідомий автор. “Благодатне небо” (дослідження в ультрафіолетових променях), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 89. Невідомий автор. “Благодатне небо” (процес укріплення фарбового шару), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 90. Невідомий автор. “Благодатне небо” (процес укріплення фарбового шару), кін. ХІХ - поч. ХХ ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



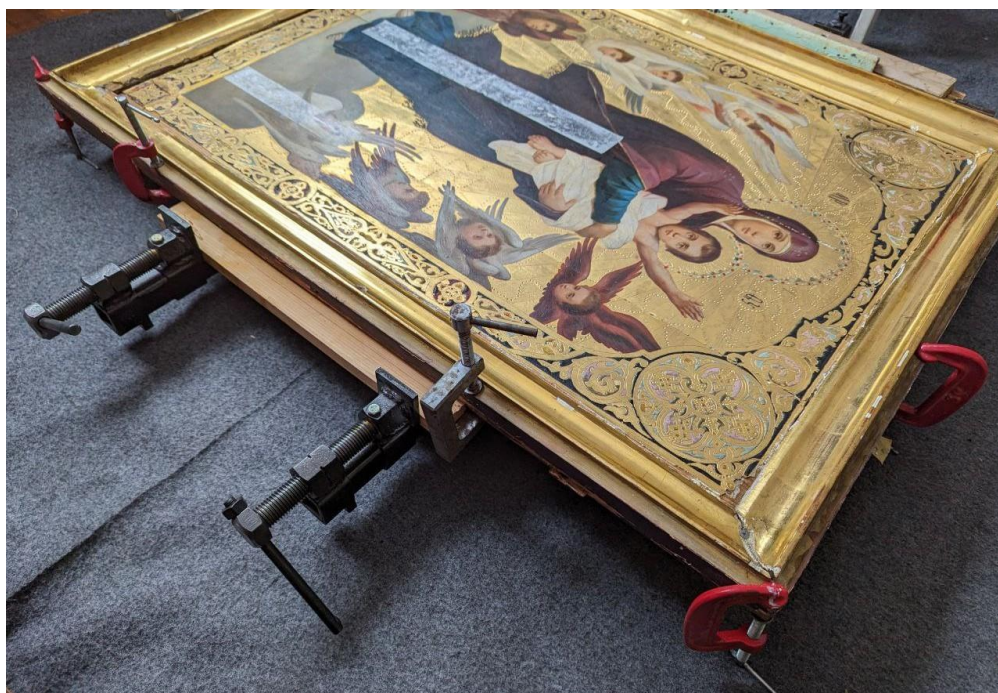
Іл. 91. Невідомий автор. “Благодатне небо” (процес видалення цвяхів), кін. ХІХ - поч. ХХ ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 92. Невідомий автор. “Благодатне небо” (процес роз’єднання елементів основи), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 93. Невідомий автор. “Благодатне небо” (процес склеювання основи), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 94. Невідомий автор. “Благодатне небо” (процес склеювання основи), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.



Іл. 95. Невідомий автор. “Благодатне небо” (відновлення ґрунта), кін. XIX - поч. XX ст., 95/73 см., дошка, олія, золото. Приватна колекція, м. Харків. Фото Я. О. Радченка.

Додаток 4. Паспорти реставрації ікон «Св. Жони мироносиці», «Св. вел. Варвара», «Благодатне небо» кін. XIX – поч. XX ст.

Рік надходження 2023	Вид 1 пам - ка	№ за книгою надходження №
		Інвентарний № пам'ятника

Міністерство культури та інформаційної політики України
ПАСПОРТ РЕСТАВРАЦІЇ ПАМ'ЯТНИКА ІСТОРІЇ І КУЛЬТУРИ
(рухомого)

Харківська державна академія дизайну і мистецтв
назва закладу, який проводить реставрацію
Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва
назва відділу

ТИПОЛОГІЧНА ПРИНАЛЕЖНІСТЬ ПАМ'ЯТНИКА

Вид пам'ятника Визначення характеру п-ка	Пам'ятники образотв, мистецтва	Пам'ятники прикладного і декор, мистецтва	Археологічні пам'ятники	документальні пам'ятники	інші пам'ятники історії та культури
	(1)	2	3	4	5
обвести кругом цифрове зображення виду					

Місце постійного зберігання, власник п-ка

ДАНІ КАТАЛОГА про пам'ятник		примітки, уточнення
Назва	Святі Жони мироносиці	
Автор	невідомий	
час створення	кін. XIX ст.	
матеріал, основа	Олійна фарба, золото, дошка	
техніка виконання	Багатошарова	
розміри	68x89 см.,	

Підстава для проведення реставраційних заходів Підставою для реставраційних робіт стало звернення власника ікони.

Назва роботи : «Св. Жони мироносиці»
Олія, золочення, дошка, розмір 68/89 см
Основа:

Соснова дошка розміром 63/85 см. складається з чотирьох різнорозмірних дошок. Розміри дошок з ліва на право (з тильної сторони відповідно): 13 см., 19 см., 19 см., 11 см. Частини щита з'єднані двома наскрізними зустрічними врізними шпугами, які виступають над поверхнею дошки на 2.2 см. (ширина шпонок – 4.3 см., глибина пазу – 1, 5 см).

Стан збереженості основи та кіоту: на зворотній стороні ікони між розклеєними дошками присутні щілини розміром 3 мм. . Щит ікони деформований, таким чином, що дошки між собою не на одному рівні. На поверхні присутні плями жовтого та синього кольору, вірогідно, емалевої фарби. Присутня пізня некваліфікована склейка рами по кутах. Локальні відшарування левкасу як на рамі так і бокових частинах так званого кіоту. Найбільше постраждала нижня частина твору, на яку більше впливає волога. Присутні механічні пошкодження зовнішніх сторін кіоту.

Лицьова сторона: живопис виконаний у дусі академізму. Емалевий орнамент у неовізантійському стилі.

Ікона написана олійними фарбами на золотому тлі з використанням великої кількості сусального золота і оздоблене різьбою по левкасу та емальованим орнаментом. Через потерті місця на золотій поверхні рами проглядається полімент червоно-коричневого кольору та чіткі края листового золота висотою - 7 см. Німби фігур прикрашені прозорою емаллю у вигляді колоподібних крапель жовтого та червоного кольорів. В нижній частині ікони на золотому тлі присутній напис темно-коричневою фарбою: “СВ. ЖЕНЫ МИРОНОСИЦЫ”.

На золотому тлі орнамент розфарбований:

Кольорами непрозорої емалі - чорного, темно-коричневого, синього, світло-рожевого, світло-блакитного, білого.

Кольорами прозорої емалі - червоного та жовтого.

Стан збереженості лицьової сторони: На позолоченій рамі в місцях з'єднання цвяхами до ікони та в місцях з'єднання торців присутні відшарування левкасу. В нижній частині ікони присутні локальні втрати левкасу на золотому тлі. Локальне відшарування левкасу з живописом в місцях роз'єднаних дощок основи. В щілинах між дошками проглядається паволока. Паволока присутня фрагментовано, тільки в місцях склейки дощок та рами. Скло відсутнє.

Реставраційних втручань чи поновлень не виявлено.

Лакове покриття нерівномірне. Шар лаку з жовтуватим відтінком. Лак має напливи.

Ікона з обох боків має шар пилових забруднень і кіптяви.

Рентгенографічні дослідження

Внаслідок нерозбірної конструкції ікон з кіотами “Благодатне небо” та “Св. Жони мироносиці” стало проблематичним роз'єднання складових частин без руйнівних наслідків. На відміну від ікони “Жінки мироносиці” на іконі “Благодатне небо” цвяхи додатково були забиті в шпуги через позолочену раму. Що ускладнювало роботу та піднімало питання про наявність прихованих під левкасом живопису додаткових цвяхів. Для зменшення кількості пошкоджень стало необхідним визначити кількість та місця розташування цвяхів, що з'єднують щит ікони з рамою-кіотом.

Було проведено рентгенологічне дослідження ікон, яке допомогло встановити розташування цвяхів, їх кількість та глибину положення. Чітко проглядається шпуга, структура деревини, Межі зображення читаються не дуже чітко. Фарбовий шар середньої товщини, місцями помітний в вигляді окремих мазків. Свинцеві білила автор не використовував. Слідів записів, поновлень, реставраційних втручань не спостерігається. Також під час дослідження було встановлено, що кільце на верхній частині кіоту прикріплене в деревину гвинтом. Прихованих цвяхів не було виявлено.

Дослідження в ультрафіолетовій області довжин хвиль

Дослідження проводилися за методикою візуального вивчення в ультрафіолетових променях з подальшою фотофіксацією видимої люмінесценції. Уся поверхня твору з лицьового боку має люмінесценцію різного ступеню сяйва.

Було виявлено, що ікона не мала реставраційних втручань. Лакова плівка тонка, що присутня тільки на місцях відкритих частин живопису за поодинокими випадками лак в незначній кількості заходить на позолоту. Люмінесценція рівномірна по всій площі живопису.

Дослідження твору в інфрачервоному випромінненні

Дослідження ікони в інфрачервоному променях виявили схожий результат з іконою «Благодатне небо». Виявлено чіткі лінії малюнку, що наносилися олівцем.

З тильної частини ікони було зафіксовано намальовану помітку олівцем у вигляді хрестика, що іноді зустрічається в інших досліджуваних іконах наприклад в іконі “Новозавітна трійця” з Троїцького храму.

Мікроскопічні дослідження

Мікроскопічні дослідження твору проводились за допомогою мікроскопу МБС-2 з кутом освітлення, що змінюється при збільшенні 3-х до 100 крат.

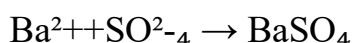
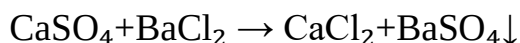
Було підтверджено, що по всій поверхні ікони знаходиться лакова плівка, а також пилові забруднення. За допомогою мікроскопу вдалося більш ретельно розглянути характер дрібно сітчастого кракелюру на тонкому живописі та на емалях. Було помічено не рівномірність нанесення шару лаку, місцями помічені затікання лаку. Також мікроскоп дозволив більш ретельно вивчити малюнок кракелюру, проаналізувати стан фарбового шару, дослідити лакову плівку. Мікроскопічні дослідження допомогли більш ретельно дослідити техніку живопису.

Мікрохімічний аналіз ґрунту.

Оскільки крейда є однією із найбільш поширених складових ґрунту, спочатку вирішили провести аналіз на наявність крейди у складі авторського ґрунту. Перевірка ґрунту на наявність у його складі карбонату кальцію (крейди)

CaCO₃. Для цього провели реакцію на взаємодію ґрунту із 10 % хлоридною кислотою. Кінчиком скальпелю була взята проба ґрунту в місці осипу фарбового шару. Проба розміщувалася на предметне скло, після чого на неї наносилася одна крапля 10 % хлоридної кислоти. Спостерігалася бурхлива реакція з виділенням газів без характерного запаху. Така реакція свідчить про наявність карбонатів у складі проби. Частина проби не реагувала з хлоридною кислотою.

Через те, що в природі поклади крейди сумісні з гіпсовими відкладеннями тому було вирішено перевірити пробу на наявність сульфату кальцію CaSO₄ (гіпсу). Для цього пробу ґрунту піддали дії хлоридною кислотою на предметному склі пробу піддали нагріванню над полум'ям спиртівки, вразі випаровування рідини додавали ще краплю хлоридної кислоти. Дана процедура повторювалася доки не утворилася прозорий розчин. Пробу нагріли до випаровування хлоридної кислоти. Сухий залишок розчинили у краплі дистильованої води, підігрівачи для кращого розчинення. До прозорого розчину, що утворився додали 1 краплю 1% хлориду барію BaCl₂, що призвело до утворення дрібнокристалічного осаду. Дана реакція свідчить про наявність сульфат аніонів у розчині.



Таким чином підтверджуємо наявність гіпсу у складі ґрунту. Суб'єктивне оцінювання пропорцій об'єму проби, яка не прореагувала на початку із хлоридною кислотою становить приблизно 10% від об'єму проби взятої для аналізу.

Висновок: Результати даного дослідження дозволяють стверджувати, що автентичний ґрунт за своїм основним складом є крейдіяно-клейовий із добавкою 10% гіпсу.

Дослідження на мікологічне забруднення.

Опис дослідження на мікологічне забруднення.

1. Визначення місця взяття проб.

Проби бралися з тильної сторони ікони, де за візуальними спостереженнями, ймовірно, розвивалися колонії мікроміцетів, а саме під верхньою шпугою (фото 1), та на нижній шпугі в її крайній лівій частині (фото 2).

2. Підготовка матеріалів для проведення дослідження.

Ватні палички, пробірки, чашки Петрі стерилізувалися протягом 30 хв. при 120° С.

3. Приготування поживного середовища.

Для культивування пліснявих грибів було обрано поживне середовище Чапека на основі агар-агару. суміш солей для середовища було модифіковано. Загальний склад суміші використали наступний: NaCl – 0,1 г; Na₂HPO₄ – 0,2 г; KNO₃ – 0,4 г; MgSO₄ – 0,1 г; FeSO₄ – кілька дрібних кристалів; сахароза – 7,5 г; агар агар – 3,75 г; вода дистильована – 0,25 мл.

В дистильованій воді розчинили складові поживного середовища. Даний розчин прокип'ятили 30 хв. та профільтрували через 8 шарів марлевого фільтру. Профільтрований розчин стерилізували кип'ятінням протягом 30 хв. Після стерилізації гарячий розчин розлили у чашки Петрі.

Ватною паличкою з легким притисканням потерли у місці визначеному для взяття проби. Потім зигзагоподібними рухами з легким притисканням палички до поверхні поживного середовища провели висівання проби.

Взяті проби культивували в термостаті за температури 38 °С протягом 2 тижнів.

Результати культивування:

1. Присутні характерні ознаки розвитку бактерій.

На поверхні поживного середовища утворився слиз жовтого кольору, що розвинувся в глиб поверхні агару. Під час мікроскопічного дослідження не було виявлено гіфових структур.(фото 3)

2. Точкове забруднення пліснявою.

У двох пробах були поодинокі колонії мікроміцетів, розміром 0.5-2 мм., що мали округлу структуру з мікроскопічними нитками – гіфами.

ПРОГРАМА ПРОВЕДЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНИХ РОБІТ

Програма складена на підставі Завдання на реставрацію, прийнятого

реставраційною радою кафедри РЕТМ від « 5 вересня » 2023 р.

назва колегіального органу, № протокола і дата

Складено план реставраційних заходів:

1. Укріплення фарбового шару та ґрунту.
2. Видалення цвяхів.
3. Часткове роз'єднання рами від щита ікони.
4. Склейка досок в єдиний щит
5. Поповнення втрат ґрунту.
6. Видалення поверхневих забруднень
7. Відновлення втрат позолоти.
8. Відновлення втрат фарбового шару.
9. Відновлення відсутніх елементів: скло, кільце для кріплення на стіну.

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	4	5
	Візуальні дослідження. Фотофіксація Рентгенографічні дослідження. Дослідження в ультрафіолетовому випромінненні Дослідження в інфрачервоному випромінненні Мікроскопічні дослідження Мікологічні дослідження Укріплення фарбового шару та ґрунту. Для кращого укріплення левкас пропитувався 4% глютиновим розчином за допомогою пензля та шляхом ін'єктування. На пропитаний фрагмент накладались профілактичні заклеювання. При проведенні заклеювання використовувався 4% глютиновий розчин, температура якого підтримувалась в межах 50-60 С. Видалення цвяхів. Для демонтажування цвяхів змочуємо місця навколо цвяхів спиртом. Спирт розм'якшує поверхню навколо цвяха та полегшує його виймання. Часткове роз'єднання рами від щита ікони. Щоб від'єднати щит ікони від рами на лицьовій стороні в місці стику рами та ікони канцелярським ножом було виконано надріз до основи, щоб запобігти руйнації ґрунту та позолоти під час роз'єднання. Після чого через щилину між дошками основи та рамою ножом виконувалося роз'єднання невеликих локальних місць, які ще трималися один з одним. Склейка досок в єдиний щит. Для склейки дощок використовувався 20% столярний клей. 20 г сухого столярного клею розчинялось гарячою водою (80 мл), розчин розм'якшувався і розпускався на паровій бані. Щит основи стискався ваймами та струбцинами. Відновлення втрат ґрунту. Підведення реставраційного ґрунту. Ґрунт в місцях втрат фарбового шару підводився за допомогою шпателя та маленького пензля. До складу ґрунту входив пластифікований 7% глютиновий клей та крейда. Ґрунт вирівнювався вологим пробковим деревом. Нанесення ізоляційного шару лаку. Розчин скипідару та дамарного лаку, у співвідношенні 1:1. Наносився марлевим тампоном.	5.09.2023 5.09.2023 6.09.2023 6.09.2023 7.09.2023 7.09.2023 10.09.2023 12.09.2023 14.09.23 16.09.23 18.09.23 23.09.23 – 1.10.23 3.10.23	

	Відновлення втрачених ділянок фарбового шару Відновлення фарбового шару проходило в манері авторського живопису. з використанням м'яких синтетичних пензлів різного розміру. Спочатку реставраційні вставки лисувалися тонким шаром умбри натуральної з додаванням марсу коричневого, після підсихання наносився другий шар більш пастозний. Третій етап - узагальнююче, уточнююче лисування. Відновлення позолоти Золочення проводилось на заздалегідь підготовлену поверхню. Левкас тонувався акварельними фарбами під колір авторського поліменту, суха поверхня полірувалась агатовим зубком. Після чого левкас вкривався тонким шаром шеллаку, після повного його висихання покривався тонким шаром мордану. Листи сусального золота накладались на майже висохлий шар мордану, який мав стан легкого відлипу.	6.10.18- 13.10.23 10.10.18-15.10.23	
--	---	---	--

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

№ п./п	Дата	Назва ілюстративного матеріалу; характер та умови виконання	Кількість зйомок	Місто зберігання та архівний №
1	5.09.2023	<u>Фотографії до реставрації:</u>		
2		<u>Фотографії в процесі реставрації:</u>		
3	15.10.2023	<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: видалені деформації основи, склеєні дошки основи, зміцнений фарбовий шар, видалені пилові забруднення, відновлені втрати ґрунту, фарбового шару та позолоти.

Картина набула експозиційного стану.

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

ЗАКЛЮЧЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ РАДИ (виписка з протоколу)

Реставраційна рада кафедри РЕТМ Протокол № _____ від _____ 2023р.
назва організації, № та дата протоколу

Зав. кафедри РЕТМ Шуліка В.В. _____ « _____ » 2023 р.
підпис

ВИКОНАВЦІ РОБІТ:

Завідувач каф. РЕТМ

канд. мист., доц. Шуліка В.В.

Магістрант 2 курсу навчання

Радченко Я. О.

СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЗА СТАНОМ ПАМ'ЯТНИКА ПІСЛЯ РЕСТАВРАЦІЇ

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

Рік надходження 2023	Вид 1 пам - ка	№ за книгою надходження №
		Інвентарний № пам'ятника

Міністерство культури та інформаційної політики України
ПАСПОРТ РЕСТАВРАЦІЇ ПАМ'ЯТНИКА ІСТОРІЇ І КУЛЬТУРИ
(рухомого)

Харківська державна академія дизайну і мистецтв
 назва закладу, який проводить реставрацію
Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва
 назва відділу

ТИПОЛОГІЧНА ПРИНАЛЕЖНІСТЬ ПАМ'ЯТНИКА

Вид пам'ятника Визначення характеру п-ка	Пам'ятники образотв, мистецтва	Пам'ятники прикладного і декор, мистецтва	Археологічні пам'ятники	документальні пам'ятники	інші пам'ятники історії та культури
	(1)	2	3	4	5
	обвести кругом цифрове зображення виду				

Місце постійного зберігання, власник п-ка

ДАНІ КАТАЛОГА про пам'ятник		примітки, уточнення
Назва	Св. вел. Варвара	
Автор		
час створення	Кін. XIX – поч. XX ст.	
матеріал, основа	Олійна фарба, золото, дошка.	
техніка виконання	Багатошарова	
розміри	118/70 см	

Підстава для проведення реставраційних заходів
 Підставою для реставраційних робіт стало звернення власника ікони.

**Назва роботи : «Св. вел. Варвара»
Олія, дошка, золото; розмір 118/70 см.**

Твір складається з кіоту, рами та ікони.

Рама в якій розміщено скло має досить тонку товщину - 15 мм. та має ширину 60 мм. периметр рами пофарбований коричневою олійною фарбою. Лицьова сторона позолочена. Внутрішня частина пофарбована тонким шаром водорозчинної фарби вохристого кольору. Торець, тобто тильна сторона, не пофарбована. На верхній планці присутнє залізне кільце діаметром 30 мм. Скло має ознаки, що відповідають часу створення ікони, в якому присутні в невеликій кількості розводи та пухирці повітря.

Розмір позолоченої рами 105/67 см. глибина 5.8 см. Рама ікони вкрита комбінованою позолотою, де присутня глянцева поверхня і матова. На позолоті присутні незначні потертості та подряпини. Бокові сторони рами пофарбовані у зеленуватий колір. На верхній планці по центру присутній один паз, формою нагадує вріз під шпугу. На нижній планці присутні два подібні, симетричні один до одного пази. Вірогідно дані пази використовувалися для фіксації твору у напольному кіоті чи іконостасі. З обох боків рами присутні залізні гачки, якими кріпиться рама до рамки зі склом.

Ікона розмірами 93/53.3 см., глибина - 2 см. Основа складається з трьох склеєних дощок, присутні дві врізних односторонні шпуги, що направлені зліва на право. В місцях з'єднання дощок врізані вставки "ластівчині хвости" у кількості 6 штук.

Фігура Св. Варвари зображена у повний зріст, в правій руці тримає кубок, у лівій свиток з написом: "ЧТУ СТУЮ ТРЦУ". Живопис виконаний у дусі академізму, емалевий орнамент у неовізантійському стилі. Олійний живопис присутній лише на обличчі та на руках. Одяг, німб та хмари виконані у вигляді дерев'яного різного позолоченого окладу, що кріпиться до основи гвіздками. Пошкодження при зберіганні і транспортуванні: основа має тріщину на місці склейки дощок. В нижній частині дерев'яного окладу

Фарбовий шар

Живопис виконаний в манері аля-пріма, тонкий, в тіньових місцях просвічується малюнок олівцем.

Пошкодження барвистого шару не виявлено.

Лакове покриття

Лакове покриття нерівномірне пожовтіле

Реставраційних втручань не виявлено.

Дослідження в ультрафіолетовому випромінненні

Дослідження в ультрафіолетовому діапазоні хвиль дали змогу виявити щільний шар лаку, що присутній тільки на місцях відкритих частин живопису. Під тонким живописним шаром присутній малюнок, виконаний олівцем. На позолоченому одязі виявлено чітку графіку що була створена комбінацією глянцевого золота та матового (твореного).

Дослідження в інфрачервоному випромінненні. Під час дослідження живописної частини обличчя виявлено чітку рівну вертикальну лінію олівцем, що вказувала іконописцю на вертикальну вісь ікони. Також чітко проглядається графіка моделювання малюнку обличчя у вигляді штрихів.

Мікроскопічні дослідження

Було підтверджено, що по всій поверхні ікони знаходиться лакова плівка, а також пилові забруднення. За допомогою мікроскопу вдалося більш ретельно розглянути характер дрібно сітчастого кракелюру на тонкому живописі та на емалях. Було помічено не рівномірність нанесення шару лаку, місцями помічені затікання лаку. Також мікроскоп дозволив більш ретельно вивчити малюнок кракелюру, проаналізувати стан фарбового шару, дослідити лакову плівку. Мікроскопічні дослідження допомогли більш ретельно дослідити техніку живопису.

ПРОГРАМА ПРОВЕДЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНИХ РОБІТ

Програма складена на підставі Завдання на реставрацію, прийнятого

реставраційною радою кафедри РЕТМ від « 5 вересня » 2023 р.

назва колегіального органа, № протокола і дата

План реставраційних заходів

- 1.Видалення цвяхів.
2. Склейка досок в єдиний щит.
- 3.Поповнення втрат ґрунту ікони, рами та кіоту.
4. Видалення поверхневих забруднень.
5. Склейка частин дерев'яного окладу.
6. Поповнення втрат позолоти.
8. Тонування реставраційних вставок на кіоті.

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	4	5
	Візуальні дослідження. Фотофіксація Дослідження в ультрафіолетовому випроміненні Дослідження в інфрачервоному випроміненні Мікроскопічні дослідження Локальне укріплення ґрунта. Укріплення виконувалось за допомогою глютинового клею 5% Склейка дощок основи Для склейки дощок використовувався 20% столярний клей. 20 г. сухого столярного клею заливалось холодною водою (80 мл), настоювалось і розпускалось на паровій бані. Клей наносять жорстким пензлем на поверхню, що склеюється та вставку. Товщина шару клею повинна бути не надто товстим, щоб дошки щільно прилягли одна до одної.. Через чотири-шість хвилин після змащування дошки стискають ваймами. У стислому стані дошки витримують не менше 10 годин [22; С. 38]. Після цього їх тримають у вільному стані від однієї до двох діб для стабілізації клейового шва. На ділянках, де спостерігались здуття фарбового шару клей вводився за допомогою шприца. Фарбовий шар пропарювався 2-4 хв. через фторопластову плівку реставраційною праскою, нагрітою до 60°. Після пропарювання ділянка, що укріплюється укладалась за допомогою фторопластового шпателя і повністю висувувалась. Видалення поверхневих забруднень Видалення пилових забруднень на іконі проводились із застосуванням ватного тампона, дитячого мила та теплої води. Склейка частин дерев'яного окладу Склейка частини дерев'яного окладу проводилась на клей ПВА (В3), для щільного притискання фрагмент окладу притискався двома забитими цвяхами маленького розміру в левкас. Поповнення втрат ґрунту ікони, рами та кіоту Поповнення втрат ґрунту проводилось за допомогою реставраційного ґрунту складом: 8% розчину глютинового клею та дрібнодисперсної крейди. Ґрунт наносився круглим синтетичним пензлем.	5.09.2023 5.09.2023 5.09.2023 5.09.23 15.10.2023 16.10.2023 18.10.23 19.10.23 23.10.23	

	Вирівнювання ґрунту до авторського рівня живопису виконувалось за допомогою ватного тампона, наждачного паперу та пробки. Таким ґрунтом заповнювалися втрати на іконі, рамі та кіюті. Відновлення втрат позолоти Заздалегідь підготовлена поверхня реставраційного ґрунту покривалася акварельною фарбою кольором авторського полімента, висушена поверхня полірувалась агатовим зубком. Після чого левкас вкривався тонким шаром шеллаку, після повного його висихання - тонким шаром мордану. Листи сусального золота накладалися на майже висохлий шар мордану (у стані легкого відлипу). По закінченню золото притамповувалось ватним тампоном. Тонування реставраційних вставок на кіюті. Відшліфований ґрунт вкрився коричневою акварельною фарбою за допомогою синтетичних пензлів. після висихання на поверхню кіюта наносився шеллак. На кіютах Переяславської майстерні присутня позолочена облямівка на лицьових сторонах кіютної рамки. Тому в першу чергу поповнювалися втрати позолоти. Позолота наносилася на мордан, після просихання, позолота на кіюті вкривалася 3% шеллаком та тонувалася олійними фарбами. Після чого олійними фарбами щільним шаром поповнювалися втрати фарбового шару. бічні частини кіюту з вирівнюванням лінії позолоченої облямівки.	25.10.23 29.10.23	
--	---	---------------------------------	--

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

№ п./п	Дата	Назва ілюстративного матеріалу; характер та умови виконання	Кількість зйомок	Місто зберігання та архівний №
1	5.09.2023	<u>Фотографії до реставрації:</u>		
2		<u>Фотографії в процесі реставрації:</u>		
3	30.10.2023	<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 дошки основи, зміцнений фарбовий шар, видалені пилові забруднення, відновлені втрати ґрунту, фарбового шару та позолоти. В результаті проведених робіт ікона набула експозиційного вигляду.

ЗАКЛЮЧЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ РАДИ (виписка з протоколу)

Реставраційна рада кафедри РЕТМ Протокол № від 2023 р.
назва організації, № та дата протоколу

Зав. кафедри РЕТМ Шуліка В.В. _____ « _____ » 2023 р.

Підпис

ВИКОНАВЦІ РОБІТ:

Завідувач каф. РЕТМ

канд. мист., доц. Шуліка В.В.

Магістрант 2 курсу навчання

Радченко Я. О.

СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЗА СТАНОМ ПАМ'ЯТНИКА ПІСЛЯ РЕСТАВРАЦІЇ

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

Рік надходження 2023	Вид 1 пам - ка	№ за книгою надходження №
		Інвентарний № пам'ятника

Міністерство культури та інформаційної політики України
ПАСПОРТ РЕСТАВРАЦІЇ ПАМ'ЯТНИКА ІСТОРІЇ І КУЛЬТУРИ
(рухомого)

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

назва закладу, який проводить реставрацію

Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва

назва відділу

ТИПОЛОГІЧНА ПРИНАЛЕЖНІСТЬ ПАМ'ЯТНИКА

Вид пам'ятника Визначення характеру п-ка	Пам'ятники образотв, мистецтва	Пам'ятники прикладного і декор, мистецтва	Археологічні пам'ятники	документальні пам'ятники	інші пам'ятники історії та культури
	(1)	2	3	4	5
обвести кругом цифрове зображення виду					

Місце постійного зберігання, власник п-ка

ДАНІ КАТАЛОГА про пам'ятник		примітки, уточнення
Назва	Благодатне небо	
Автор	невідомий	
час створення	кін. XIX – поч. XX ст.	
матеріал, основа	Олійна фарба, золото, дошка	
техніка виконання	Багатошарова	
розміри	95/73 см	

Підстава для проведення реставраційних заходів Підставою для реставраційних робіт стало звернення власника ікони.

Назва роботи : «Благодатне небо» (за В.М. Васнецовим (1848-1926))
Олія, золочення, дошка, розмір 95/73 см.

Загальний розмір - 95/73 см., глибина - 8.2 см.

Розмір щита основи ікони - 95/73 см., глибина - 1.7 см

Конструктивно ікона виконана подібно іконі “Жінки мироносиці”, Ікона, рама та кіот не є розбірною конструкцією. Дерев’яна основа щита ікони складається із чотирьох дощок скріплених двома врізними зустрічними шпугами. Шпуга врізається в основу на глибину 8 мм. По периметру ікони цвяхами (кованими та штампованими) прикріплена рама, до якої прикріплена ще рамка із склом, що разом утворює своєрідний кіот. Позолочена рама та зовнішня частина кіоту це одне ціле, що зроблене з одного дерев’яного профілю . Висота профілю - 35 мм. аналогічно іконі “Жінки мироносиці”.

Стан збереженості основи та кіоту: на іконі присутні щілини між розклеєними дошками розміром 3 мм, в яких проглядається паволока. Паволока присутня фрагментовано, тільки в місцях склейки дощок та рами. Тильна сторона оброблена морилкою, на поверхні присутні плями жовтого та синього кольору, вірогідно, емалевої фарби. Відшарування також спостерігаються в місцях роз’єднаних дощок основи. По периметру кіота присутні втрати, потертості та подряпини лакофарбового покриття і левкасу. Скло присутнє.

З лівої сторони присутні петлі, що прикріплені шурупами довжиною 15 мм та діаметром 2 мм. З правої сторони кіоту присутній залізний гачок. У верхній частині на торці ікони розташоване залізне кільце діаметром 35 мм. По зовнішній поверхні кіот пролевкашений та пофарбований коричневою олійною фарбою. Порода деревини ймовірно сосна. Кайма на рамі зі склом та внутрішня рама, що безпосередньо прикріплена до ікони позолочена сусальним золотом.

Лицьова сторона: Живопис виконаний у дусі академізму. Емалевий орнамент у неовізантійському стилі.

Ікона написана олійними фарбами на золотому тлі з використанням великої кількості сусального золота, оздоблене різьбою по левкасу та емальованим орнаментом. Через потерті місця на золотій поверхні рами, аналогічно іконі “Жони мироносиці” проглядається полімент червоно-коричневого кольору та чіткі края листового золота, висота листа - 7 см. Німби фігур прикрашені прозорою червоного та непрозорою світло блакитною кольору емаллю у вигляді колоподібних крапель. Обабіч лику Богородиці присутній напис коричневою фарбою: “МР”, “ФУ”.

На золотому тлі орнамент розфарбований:

Кольорами непрозорої емалі - чорного, світло-рожевого, світло-блакитного.

Кольорами прозорої емалі - червоного, жовтого, темно-коричневого, сіро-блакитного.

Стан збереженості лицьової сторони: в місцях стиків елементів рами присутні втрати ґрунта, На позолоченій рамі в місцях розташування цвяхів під ґрунтом присутні підняття та відшарування ґрунта. В місцях розходження дощок основи локальні відшарування ґрунту, в даних місцях живописний шар має значні тріщини.

Рентгенографічні дослідження

Внаслідок нерозбірної конструкції ікон з кіотами “Благодатне небо” та “Жінки мироносиці” стало проблематичним роз’єднання складових частин без руйнівних наслідків. На відміну від ікони “Жінки мироносиці” на іконі “Благодатне небо” цвяхи додатково були забиті в шпуги через позолочену раму. Що ускладнювало роботу та піднімало питання про наявність прихованих під левкасом живопису додаткових цвяхів. Для зменшення кількості пошкоджень стало необхідним визначити кількість та місця розташування цвяхів, що з’єднують щит ікони з рамою-кіотом.

Було проведено рентгенологічне дослідження ікон, яке допомогло встановити розташування цвяхів, їх кількість та глибину положення. Чітко проглядається шпуга, структура деревини, Межі зображення читаються не дуже чітко. Фарбовий шар середньої товщини, місцями помітний в вигляді окремих

мазків. Свинцеві білила автор не використовував. Слідів записів, поновлень, реставраційних втручань не спостерігається. Також під час дослідження було встановлено, що кільце на верхній частині кіоту прикріплене в деревину гвинтом. Прихованих цвяхів не було виявлено.

Дослідження в ультрафіолетовому випромінненні

Дослідження проводилися за методикою візуального вивчення в ультрафіолетових променях з подальшою фотофіксацією видимої люмінесценції. Уся поверхня твору з лицьового боку має люмінесценцію різного ступеню сяйва.

Було виявлено, що ікона не мала реставраційних втручань. Лакова плівка тонка, що присутня тільки на місцях відкритих частин живопису за поодинокими випадками лак в незначній кількості заходить на позолоту. Люмінесценція рівномірна по всій площі живопису.

Дослідження твору в інфрачервоному випромінненні

Дослідження ікони в інфрачервоному променях виявили схожий результат з іконою «Благодатне небо». Виявлено чіткі лінії малюнку, що наносилися олівцем.

Мікроскопічні дослідження

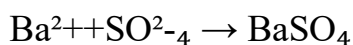
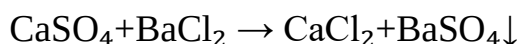
Мікроскопічні дослідження твору проводились за допомогою мікроскопу МБС-2 з кутом освітлення, що змінюється при збільшенні 3-х до 100 крат.

Було підтверджено, що по всій поверхні ікони знаходиться лакова плівка, а також пилові забруднення. За допомогою мікроскопу вдалося більш ретельно розглянути характер дрібно сітчастого кракелюру на тонкому живописі та на емалях. Було помічено не рівномірність нанесення шару лаку, місцями помічені затікання лаку. Також мікроскоп дозволив більш ретельно вивчити малюнок кракелюру, проаналізувати стан фарбового шару, дослідити лакову плівку. Мікроскопічні дослідження допомогли більш ретельно дослідити техніку живопису.

Мікрохімічний аналіз ґрунту.

Оскільки крейда є однією із найбільш поширених складових ґрунту, спочатку вирішили провести аналіз на наявність крейди у складі авторського ґрунту. Перевірка ґрунту на наявність у його складі карбонату кальцію (крейди) CaCO_3 . Для цього провели реакцію на взаємодію ґрунту із 10 % хлоридною кислотою. Кінчиком скальпелю була взята проба ґрунту в місці осипу фарбового шару. Проба розміщувалася на предметне скло, після чого на неї наносилася одна крапля 10 % хлоридної кислоти. Спостерігалася бурхлива реакція з виділенням газів без характерного запаху. Така реакція свідчить про наявність карбонатів у складі проби. Частина проби не реагувала з хлоридною кислотою.

Через те, що в природі поклади крейди сумісні з гіпсовими відкладеннями тому було вирішено перевірити пробу на наявність сульфату кальцію CaSO_4 (гіпсу). Для цього пробу ґрунту піддали дії хлоридною кислотою на предметному склі пробу піддали нагріванню над полум'ям спиртівки, вразі випаровування рідини додавали ще краплю хлоридної кислоти. Дана процедура повторювалася доки не утворилася прозорий розчин. Пробу нагріли до випаровування хлоридної кислоти. Сухий залишок розчинили у краплі дистильованої води, підігріваючи для кращого розчинення. До прозорого розчину, що утворився додали 1 краплю 1% хлориду барію BaCl_2 , що призвело до утворення дрібнокристалічного осаду. Дана реакція свідчить про наявність сульфат аніонів у розчині.



Таким чином підтверджуємо наявність гіпсу у складі ґрунту. Суб'єктивне оцінювання пропорцій об'єму проби, яка не прореагувала на початку із хлоридною кислотою становить приблизно 10% від об'єму проби взятої для аналізу.

Висновок: Результати даного дослідження дозволяють стверджувати, що автентичний ґрунт за своїм основним складом є крейдяно-клейовий із добавкою 10% гіпсу.

Дослідження на мікологічне забруднення.

Опис дослідження на мікологічне забруднення.

1. Визначення місця взяття проб.

Проби бралися з тильної сторони ікони, де за візуальними спостереженнями, ймовірно, розвивалися колонії мікроміцетів, а саме під верхньою шпугою (фото 1), та на нижній шпугі в її крайній лівій частині (фото 2).

2. Підготовка матеріалів для проведення дослідження.

Ватні палички, пробірки, чашки Петрі стерилізувалися протягом 30 хв. при 120о С.

3. Приготування поживного середовища.

Для культивування пліснявих грибів було обрано поживне середовище Чапека на основі агар-агару. суміш солей для середовища було модифіковано. Загальний склад суміші використали наступний: NaCl – 0,1 г; Na₂HPO₄ – 0,2 г; KNO₃ – 0,4 г; MgSO₄ – 0,1 г; FeSO₄ – кілька дрібних кристалів; сахароза – 7,5 г; агар агар – 3,75 г; вода дистильована – 0,25 мл.

В дистильованій воді розчинили складові поживного середовища. Даний розчин прокип'ятили 30 хв. та профільтрували через 8 шарів марлевого фільтру. Профільтрований розчин стерилізували кип'ятінням протягом 30 хв. Після стерилізації гарячий розчин розлили у чашки Петрі.

Ватною паличкою з легким притисканням потерли у місці визначеному для взяття проби. Потім зигзагоподібними рухами з легким притисканням палички до поверхні поживного середовища провели висівання проби.

Взяті проби культивували в термостаті за температури 38 о С протягом 2 тижнів.

Результати культивування:

1. Присутні характерні ознаки розвитку бактерій.

На поверхні поживного середовища утворився слиз жовтого кольору, що розвинувся в глиб поверхні агару. Під час мікроскопічного дослідження не було виявлено гіфових структур.(фото 3)

2. Точкове забруднення пліснявою.

У двох пробах були поодинокі колонії мікроміцетів, розміром 0.5-2 мм., що мали округлу структуру з мікроскопічними нитками – гіфами.

ПРОГРАМА ПРОВЕДЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНИХ РОБІТ

Програма складена на підставі Завдання на реставрацію, прийнятого
реставраційною радою кафедри РЕТМ від « 5 вересня » 2023 р.

назва колегіального органу, № протокола і дата

Складено план реставраційних заходів:

1. Укріплення фарбового шару та ґрунту.
- 2 Укріплення відшарувань позолоченого тла.
3. Видалення цвяхів.
4. Склейка дощок в єдиний щит
5. Відновлення втрат ґрунту.
6. Видалення поверхневих забруднень.

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	4	5
	Візуальні дослідження. Фотофіксація Рентгенографічні дослідження. Дослідження в ультрафіолетовому випромінненні Дослідження в інфрачервоному випромінненні Мікроскопічні дослідження Мікологічні дослідження . Укріплення фарбового шару та ґрунту На ділянку, що укріплюється і на поверхню цигаркового паперу наносився пензлем теплий 5% глютиновий клей з медом. Фарбовий шар пропарювався 2-4 хв. через фторопластову плівку праскою, нагрітою до 60°. Частини фарбового шару вирівнювалися фторопластовим шпателем. Потім проводилось висушування праскою через тканину. Укріплення відшарувань позолоченого тла 1. Клей БФ-2 розбавляється спиртом - рефлікантом або сирцем міцністю не нижче 90 °С (на одну частину клею береться дві частини спирту). 2. Клей наливається в шприц об'ємом 2,5 см³, яким проходять уздовж всіх тріщин, обережно видавлюючи клей. Операцію повторюють до тих пір поки дерево не припинить вбирати клей. 3. Через 5-10 хвилин цю операцію повторюють але з більш міцним розчином клею (1:1). Для кращого приклеювання позолота притискається сухим тампоном з вати. Надлишки клею видаляють з поверхні м'яким тампоном, трохи змоченим у спирті. Закріплена поверхня повинна сохнути протягом доби. Видалення цвяхів Кіот кріпився до щита ікони цвяхами, які були забиті в кожену дошку через позолочену раму. Щоб з'єднати дошки основи в цільний щит, потрібно було від'єднати тільки дві дошки від кіоту. Через конструкцію, що була не розбірна, використовувався руйнівний спосіб видалення цвяхів в тих місцях де було відшарування ґрунту над капелюшком цвяха. Гострим кінцем леза канцелярського ножа в місці прихованого гвіздка видалялась відшарована ділянка ґрунту. Капелюшок гвіздка вивільнявся від залишків ґрунту та частини деревини яка могла йому перешкоджати вийти. Для демонтажу цвяхів змочуємо місця навколо цвяхів спиртом. Спирт розм'якшує поверхню навколо цвяха та полегшує	5.09.2023 5.09.2023 6.09.2023 6.09.2023 7.09.2023 7.09.2023 10.09.2023 1.11.2023 3.11..23 5.11.23	

	його виймання. Виймався цвях плоскогубцями колоподібними рухами. Там де не було відшарування, застосовувався реноватор (електричний прилад). За допомогою пласкої насадки реноватора проводилося врзання між рамою та дошкою ікони. Таким чином рама від'єднувалась, а цвях зрізався. Деякі цвяхи, над якими не було відшарування ґрунту з позолотою і була можливість, від'єднувались полотном по металу, яким через щилину між іконою і рамою перепилювався цвях. Склейка досок в єдиний щит Для склейки дощок використовувався 20% столярний клей. 20г сухого столярного клею заливалось гарячою водою (80 мл), настоювалась і розпускалась на паровій бані. Клей наносять жорстким пензлем на поверхню, що склеюється та вставку. Товщина шару клею повинна бути не надто товтим, щоб дошки щільно прилягли одна до одної. Через чотири-шість хвилин після змащування дошки стискають ваймами. У стислом стані дошки витримують не менше 10 годин [22;170]. Після цього їх тримають у вільному стані від однієї до двох діб для стабілізації клейового шва. Відновлення втрат ґрунту ікони, рами та кіоту. Відновлення втрат ґрунту проводилось за допомогою реставраційного ґрунту складом: 8% розчину глютинового клею та дрібнодисперсної крейди. Ґрунт наносився круглим синтетичним пензлем. Вирівнювання ґрунту до авторського рівня живопису виконувалось за допомогою ватного тампона, наждачного паперу та пробки. Таким ґрунтом заповнювалися втрати на іконі, рамі та кіоті. Видалення поверхневих забруднень Піна дитячого мила наносилася широким пензлем на поверхню фарбового шару. Час експозиції піни на поверхні живопису: 40-50 секунд. Після чого бруд з піною знімався ватним тампоном, змоченим в теплій воді. Наприкінці заходу поверхня живопису витиралася насухо.	7.11.23 10.11.23- 16.11.23 20.11.23	
--	--	--	--

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

№ п./п	Дата	Назва ілюстративного матеріалу; характер та умови виконання	Кількість зйомок	Місто зберігання та архівний №
1	5.09.2023	<u>Фотографії до реставрації:</u>		
2		<u>Фотографії в процесі реставрації:</u>		
3	20.11.23	<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 дошки основи, зміцнений фарбовий шар, видалені пилові забруднення, відновлені втрати ґрунту, фарбового шару та позолоти. В результаті проведених робіт ікона набула експозиційного вигляду.

ЗАКЛЮЧЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ РАДИ (виписка з протоколу)

Реставраційна рада кафедри РЕТМ Протокол № _____ від _____ 2023 р.
назва організації, № та дата протоколу

Зав. кафедри РЕТМ Шуліка В.В. _____ « _____ » 2023 р.
підпис

ВИКОНАВЦІ РОБІТ:

Завідувач каф. РЕТМ

канд. мист., доц. Шуліка В.В.

Магістрант 2 курсу навчання

Радченко Я. О.

СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЗА СТАНОМ ПАМ'ЯТНИКА ПІСЛЯ РЕСТАВРАЦІЇ

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

