

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ТЕРЕХОВ Максим Олегович

УДК 75.025.4:75.046.3:27-312.47

**ЗАПИСИ ЯК ФАКТОР ЗБЕРІГАННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ ТВОРІВ
ЖИВОПИСУ**

Спеціальність (023) – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація

Дисертація на здобуття вченого ступеня

доктора філософії

Науковий керівник:

кандидат технічних наук, доцент

Долуда Анатолій Олександрович

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання чужих ідей, результатів і текстів мають посилання на відповідне джерело
_____ М.О. Терехов.

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Терехов М.О. Записи як фактор зберігання автентичності творів живопису. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю (023) – «образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2021.

Актуальність теми. Дисертацію присвячено дослідженню та виявленню класифікаційних ознак різночасового іконопису Слобожанщини XVII–XXI ст., на єдиній основі та розробці методів його розшарування, що сприяє проведенню його атрибуції.

В Україні на цей час не існує достовірної методики атрибуції іконопису з різночасовим живописом. Здебільшого дослідження творів з декількома зображеннями відбувається за рахунок зняття верхнього шару й знищення, щоб дістатися до авторського, більш цінного, на думку дослідника, твору. Трапляються ікони, що побутують на території Слобожанщини, з різночасовим живописом, де верхній шар створено на такому самому високому художньому рівні, що й нижнє зображення, яке має художню та історичну значимість. Виявлено десятки ікон з різночасовим живописом, у яких верхній шар досить високого художнього рівня. Ікони з різночасовим живописом потребують класифікації для обрання методу їхньої реставрації.

Єдиним шляхом збереження всіх різночасових шарів живопису є застосування розшарування, а не знищення верхнього зображення. У цей час кілька європейських країн, такі як Польща, Франція, Італія, займаються створенням методик з реставрації творів різночасового живопису.

Єдиним неруйнуючим методом дослідження різночасового іконопису є рентгенографування. Рентгенограма не дає відомості про авторський почерк майстра, малюнок, фактуру ґрунту та живопису, основу, а також про ті зміни,

які відбуваються із часом або в результаті реставраційних утручань. Цього виду дослідження недостатньо для проведення достовірної атрибуції, він не в змозі виявити приналежності твору до певної школи чи автора, стилістичних та колористичних особливостей нижнього зображення, різновиду запису, техніки виконання нижнього живопису, технологічних особливостей кожного шару (наявність прошарків захисного покриття між різновіковими шарами живопису, збереження первісного живопису).

В Україні цій проблемі не приділялось значної уваги, тому її недостатньо вивчено.

Результатом дослідження є створення методу атрибуції іконопису з різночасовим живописом шляхом його відділення від більш раннього, перенесення верхнього зображення на нову основу й проведення атрибуції вже двох творів відомими методами дослідження, які дозволяють зберегти всі різночасові зображення. Розроблений метод з використанням адгезивної плівки ПВБ дозволяє проводити розшарування живопису в техніках олії та темпері. Крім того, він дає можливість виконати відшарування не тільки окремих фрагментів, але й цілісних творів. Створення методу розшарування різночасового живопису є запорукою збереження таких творів й уведення їх у науковий обіг. Розроблено класифікацію іконопису з різночасовим живописом за такими ознаками: різновидом залежно від школи; сюжетом верхнього живопису та авторського; видом прошарку; призначенням запису; різновидом техніки виконання та датуванням різночасового живопису, які допомагають обрати метод реставрації твору.

Об'єкт дослідження є іконопис з різночасовим живописом, що побутував на території Слобожанщини XVII–XXI століття.

Предмет дослідження є особливості поширення та реставрації творів іконопису XVII–XXI століть, які побутували на території Слобідської України що дозволяють виконати їх атрибуцію.

Методика дослідження включає візуальне обстеження творів неозброєним оком та із застосуванням портативного мікроскопа, огляд і фотографування в ультрафіолетових, інфрачервоних променях та рентгенографію. Отриману інформацію зіставлено з даними з опублікованих та архівних джерел. Окрім того, застосовано методи порівняльного аналізу для встановлення іноземних впливів на техніко-технологічному рівні.

Основу джерельної бази становлять ікони з колекції Харківського художнього музею, Чугуївського музею ім. І. Рєпіна, Одеського художнього музею, Національного художнього музею України, Сумського художнього музею ім. Н. Онацького, ікони, які перебувають у Преображенському храмі сел. Лідне Харківської обл. та ін. З архівних матеріалів – паспорти реставрації творів іконопису, що зберігаються в Харківському художньому музеї, на кафедрі реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Джерельна база радянського періоду яка зазначена у дисертації є необхідною та несе повну уяву о проблематиці досліджуємої теми.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше розкрито нові іконописні зображення, які увійшли до наукового мистецтвознавчого обігу. Розроблено класифікаційні ознаки іконопису XVII–XXI століть, що побутує на території Слобожанщини, для обрання методу його реставрації. Для розшарування багат шарового живопису створено метод з використанням адгезивної плівки ПВБ, на який отримано два патенти на винахід. Упроваджено розроблений метод у реставрації ікон «Двоє святих», «Цар усіх царів», «Святий Миколай», «Богородиця Троєручиця».

Робота складається зі вступу, п'яти розділів, переліку використаних джерел і додатків (альбом ілюстрацій).

У **першому розділі** викладено результати аналізу фахової літератури, наведено джерела й обґрунтовано методи дослідження.

Другий розділ присвячено аналізу наявних методів розшарування різночасових зображень на творах живопису з ґрунтовим прошарком між ними. Існуючі способи не дозволяють виконати розшарування живопису цілісного твору, а тільки фрагментарно й, крім того, з одним видом прошарку. Здійснити достовірно атрибуцію більш раннього твору, який є під шаром запису, не можливо без його розшарування. У літературі не існує відомостей щодо аналізу та поширення творів іконопису з різночасовим живописом.

Третій розділ присвячено створенню загального підходу для проведення атрибуції творів з різночасовим живописом, зокрема

- 1) розробленню методу розшарування різночасового живопису шляхом відділення верхнього шару від нижнього й перенесення його на нову основу;
- 2) проведенню атрибуції нижнього і верхнього зображення відомими методами дослідження.

Створено загальний підхід дослідження іконопису, який полягає в застосуванні розшарування та відомих техніко-технологічних і візуальних методів, що дозволяють зробити висновок про наявність багатошарового живопису.

Розроблений спосіб дозволяє зберегти й атрибутувати невідомі твори та увести їх до наукового обігу.

Четвертий розділ присвячено впровадженню розробленого запатентованого методу для проведення атрибуції іконопису з різночасовим живописом. Створену технологію успішно застосовано під час розшарування трьох ікон: «Двоє святих», «Цар усіх царів», «Святий Миколай», «Богородиця Троєручиця». Їхня відмінність полягає в тому, що пам'ятки різні за форматом та технікою виконання живопису, значною кількістю часу між записом й авторським зображенням, є відмітними особливості матеріалу прошарку між різновіковими пластами живопису, що відрізняються розмірами розшарування (фрагментарно або в цілому). Створена технологія доводить при цьому свою

універсальність і практичність у розшаруванні творів з багат шаровим живописом. Відкриття нижнього живопису дає змогу провести його атрибуцію відомими методами дослідження.

П'ятий розділ присвячено дослідженню ікон із записами XVII–XXI ст., які побутують на території Слобожанщини, та виявленню їхніх класифікаційних ознак, заснованих на таких показниках, як різновиду залежно від школи, сюжету між верхнім живописом та авторським, виду прошарку, призначенню запису, різновиду техніки та датування різночасового живопису, а також на встановленні чинників, що спричиняють появу записів.

Ключові слова: різночасовий живопис, мистецтво, реставрація, консервація, іконопис, іконостас, іконографія, художні особливості, запис, поновлення, побутування, Слобожанщина, методика реставрації, розшарування.

SUMMARY

Terekhov M.O. Records as a factor in preserving the authenticity of paintings.
- Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty (023) "Fine Arts, Decorative Arts, Restoration" - Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2021 Actuality of theme. The dissertation is devoted to the research and identification of classification features of different-time iconography of Slobozhanshchyna of the XVII-XXI centuries, on a single basis and development of methods of its stratification, which contributes to its attribution.

In most cases, the study of works with multiple images is due to the removal of the upper and destruction, which would get to the author's, more valuable, according to the researcher of the work. There are icons with different time paintings that exist in the Slobozhanshchyna, where the upper painting is created at the same

high artistic level as the lower image, which has artistic and historical significance. Dozens of icons with paintings of different times were found, where the upper painting is of a fairly high artistic level. Icons with different-time paintings need to be classified in order to choose the method of their restoration. Currently, several European countries such as Poland, Belarus, Italy and Russia, which are engaged in creating methods for the restoration of works of different time.

The only non-destructive method of studying timeless icon painting is the radiograph. The radiograph provides information about the author's handwriting, drawing, texture of the soil and painting, the basis, as well as about the changes that occur over time or as a result of restoration interventions. This type of research is not enough to carry out reliable attribution, it is not able to identify the work of a particular school or author, stylistic and color features of the lower image, type of recording, techniques of lower painting, technological features of each layer (the presence of layers of protective coating between different layers

In Ukraine, this problem has not been paid much attention, so it is insufficiently studied. images on a new basis and their attribution of two works by known research methods, which allows you to save all different time images. The developed method with the use of PVB adhesive film allows to carry out the stratification of painting in oil and tempera techniques. In addition, it allows you to peel off not only individual fragments, but also complete works. The creation of a method of stratification of different-time painting is a guarantee for the preservation of such works and their introduction into scientific circulation. Creating a classification of icon painting with different time painting on the following grounds: variety by school; the plot between the upper painting and the author's; type of layer; the purpose of the record; variety of techniques and dating of different-time painting, which help to choose the method of restoration of the work. Restoration of iconography works of the XVII-XXI centuries of workshops that existed in Sloboda Ukraine. The information obtained was compared with data from published and archival sources. In addition, the methods of comparative analysis were used to

establish foreign influences at the technical and technological level. Repin, Odessa Art Museum, National Art Museum of Ukraine, Sumy Art Museum. N. Onatsky, icons that are in the Transfiguration Church in the village. Ledne Kharkiv region etc. From archival materials - passports of restoration of icon paintings, stored in the Kharkiv Art Museum, at the Department of Restoration and Examination of Works of Art of the Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Список публікацій за темою дисертації:

Публікація статті в іноземному виданні SCOPUS:

1. Tekhov M., Doluda A., Kovalova M., Antonenkova N. Icon-painting with time transgressive layers in Sloboda Ukraine in the centuries. *International Journal of Conservation Science*. 2021.V.12. №3. pp. 467-476.

Фахові видання України:

2. Терехов М.О. Побутування іконопису XVII – XX століття на території слобідської України. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. №35 (5). С. 69-75.

3. Терехов М.О., Долуда А. О. Метод розшарування як можливість проведення атрибуції різночасового живопису. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. №37 (3). С. 61-68.

4. Терехов М. Карпів В. Досвід збереження різночасового монументального малярства. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. №58 (1). С. 81-86.

Публікації в наукових конференціях:

5. Терехов М.О. Реставрація ікони «Замилування Божої Матері». полотно, олія, кінець XIX ст. *Пам'яткознавчі погляди молодих вчених XXI ст.* (Харків, 2016 р.) Харків, 2016. С.127-130.

6. Терехов М.О. Дослідження процесу розшарування різночасового живопису на досвіді ікони «Св. Миколай» кінця XVIII століття. Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції,

інновації : наукові доповіді X Міжнар. Наук.- практ. конференції (24-27 травня., Київ). Київ, 2016. С. 329-331.

7. Терехов М.О. Методика хімічного розшарування різночасового темперного живопису з проміжним шаром ґрунта. *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття. Присвячена 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова* (Харків, 13 жовтня 2016р.) Харків, 2016р. С.151-153.

8. Долуда А.О., Терехов М.О., Шишко Д.А. Методика хімічного розшарування різночасового живопису з проміжним шаром ґрунта. *XVIII Міжнародні Моголянські читання: матеріали Міжнародної наукової конференції* (Київ, 5-6 грудня 2016 р.) Київ, 2016р. С.193-198.

9. Терехов М.О. Методика хімічного розшарування різночасового живопису з проміжним шаром ґрунта. *VII Міжнародний форум «Дизайн освіта 2017»*(Харків, 9-12 жовтня 2017р.) Харків, 2017р. С.331-335.

10. Долуда А.О., Терехов М.О. Дослідження розшарування різночасового живопису. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації: наукові доповіді XI Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 11-14 вересня 2018р.). Київ, 2018. Ч.2 .С.165-170.

11. Долуда А.О., Терехов М.О., Лінь Бінь. Атрибуція та реставрація ікони Вибрані Святі. *Актуальні питання мистецтвознавства мистецької освіти: сучасність і перспективи: наукові доповіді Міжнародна науково-практична конференція* (Харків, 18-19 жовтня 2018 р.). Харків, 2018. С.18-22.

12. Doluda A., Terekhov M. Experience of separation of multi-temporal painting. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу та студентів ХДАДМ, за підсумками роботи 2017-2018 навчального року* (Харків, 25 травня 2018р.). Харків, 2018р. С.18-22.

Патенти:

1. Спосіб реставрації різночасового живопису: пат. 04642 Україна. №128081; заявл. 26.04.2018; опубл 27.08.2018. Бюл. №16 – 6с.

2. Спосіб виготовлення адгезивної плівки для реставрації різночасового живопису: пат. 04642 Україна №128082; заявл. 26.04.2018; опубл 27.08.2018. Бюл. №16 – 6с.

Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір:

1. Методика розшарування різночасового живопису з використанням адгезивної плівки ПВБ: а. с. 82999 Україна. №82250 заявл. 14.08.2018; опубл 12.10.2018.

Участь у наукових конкурсах:

1. Всеукраїнський конкурс студентських наукових робіт з дизайну, образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації. Тема наукової праці: «Розробка параметрів процесу розшарування різночасового живопису» Студент: Деригуз Н.В. Науковий викладач: Терехов М.О. Диплом: 2 місце. Ужгород 22-23.03.2018 р.

2. Всеукраїнський конкурс наукових робіт на вручення президентської стипендії. Серія праць: «Розробка методики розшарування різночасового живопису» Автор: Терехов М.О. Диплом: 2 місце. Президія національної академії наук України 13 лютого 2019 р.

3. Міжнародна академія рейтингових технологій і соціології «Золота Фортуна». Диплом Терехов Максим Олегович 2020 р.

Зміст

Анотації	2
Перелік умовних скорочень	16
Вступ	18
1. Розділ 1. Історіографія й джерельна база	24
1.1 Заснування наукової реставрації в Україні.....	25
1.2 Історіографія.....	26
1.3 Джерела дослідження.....	29
1.4 Методи дослідження.....	29
1.5 Проблеми побутування різночасового багат шарового живопису.....	32
1.6 Записи як фактор збереження.....	34
1.7 Іконопис із застосуванням металів	41
1.8.1 Розвиток підходів в атрибуції творів з різночасовим живописом.....	42
1.8.2 Історія формування методів дослідження творів.....	45
1.8.3 Досвід атрибуції живопису.....	48
Висновки до розділу 1.....	51
Розділ 2: Сучасний стан технології реставрації творів з різночасовим живописом	52
2.1 Існуючі методики з видалення записів.....	53
2.2 Формування методів реставрації творів з багат шаровим живописом....	57
2.3 Сучасний стан розроблення методик для розшарування різночасового живопису.....	69

2.3.1	Метод, заснований на силі поверхневого натягу високовідсоткового клею.....	69
2.3.2	Метод з використання додаткового обладнання.....	73
2.3.3	Хімічний метод розшарування.....	73
2.3.4	Хімічний метод з використанням розчину ДМФ.....	73
2.3.5	Хімічний метод з використанням вакуумної камери.....	74
2.3.6	Хімічний метод з використанням пасти із ДМФ з полівінілацетатом...	75
2.3.7	Хімічний метод з використанням клею при одночасному розм'якшенні фарбового шару.....	76
2.3.8	Метод відшарування на основі плівки полівінілбутиралу (ПВБ).....	78
	Висновки до розділу 2.....	85
Розділ 3: Створення загального підходу для проведення атрибуції творів з багатошаровим живописом		
		85
3.1	Атрибуція творів мистецтва.....	85
3.2	Експертиза творів мистецтва.....	87
3.3	Дослідження творів із застосуванням приладів.....	90
3.4	Визначення ознак неавтентичності творів темперного живопису.....	94
3.5	Розроблення методу розшарування творів з багатошаровим живописом	98
3.6	План експериментальних досліджень.....	100
3.6.1	Дослід на рівномірність товщини плівки ПВБ.....	101
3.6.2	Експериментальне дослідження пластичності плівки ПВБ.....	102
3.6.3	Експериментальне дослідження адгезії плівки ПВБ методом ґратчастих надрізів.....	104
3.6.4	Види прошарку між шарами різночасового живопису.....	107

3.7 Розроблений метод розшарування різночасового живопису.....	107
3.7.1 Виготовлення плівки ПВБ.....	107
3.7.2 Відшарування запису.....	108
3.7.3. Монтаж запису на нову основу.....	110
3.8 Перевага й цінність розробленого методу.....	113
Висновки до розділу 3	111
Розділ 4: Апробація розробленого методу розшарування різночасового живопису.....	112
4.1 Упровадження розробленої методики в реставрацію ікон з багат шаровим живописом та їхня атрибуція.....	112
4.2 Ікона «Св. Миколай Чудотворець».....	112
4.3 Ікона «Спас Цар царів».....	114
4.4 Ікона «Вибрані святі».....	117
4.5 Ікона «Богоматір Троєручиця».....	122
Висновки до розділу 4	123
Розділ 5: Виявлення іконопису з різночасовим живописом.....	123
5.1 Побутування ікон із записами на території Слобожанщини.....	123
5.2 Класифікаційні ознаки ікон із записами.....	127
5.2.1 Класифікаційні ознаки ікон за розмірами, загальною кількістю, досліджуваних та виявлених із записами творів.....	128
5.3 Ікони, що побутують на території Слобожанщини, із суцільними записами	129

5.3.1 Ікони, що побутують на території Слобожанщини, з несучільними записами.....	147
5.4 Причини появи ікон із записами.....	159
Висновки до розділу 5	162
Загальні висновки.....	164
Список використаних джерел.....	166
Додаток А. Аналітичні таблиці.....	184
Додаток Б. Ілюстрації	199
Додаток В. Список опублікованих праць за темою дисертації. Апробація результатів дослідження.....	231

Перелік умовних скорочень

ВХНРЦ ім. І. Грабаря – Всеросійський художній науково-реставраційний центр, м. Москва, РФ.

ДБФ – дибутилфталат $C_6H_4(CO_2C_4H_9)_2$

ДМФ – диметилформамід $(CH_3)_2NC(O)H$

обл. – область

ПВА – полівінілацетат $(C_4H_6O_2)_n$

ПВБ – полівінілбутираль $(C_8H_{14}O_2)_n$

ПВС – полівініловий спирт $(C_2H_4O)_n$

пер. – перший

пол. – половина

сер. – середина

ст. – століття

ІЧ – інфрачервоне випромінювання

р. – рік

рр. – роки

РЕТМ – кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва

кін. – кінець

м. – місто

УФВ – ультрафіолетове випромінювання

УНР ЦКОПСІМУ – Українська народна республіка Центральний комітет охорони пам'яток старовини і мистецтва в Україні.

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ASTM – Американське товариство з випробування матеріалів

ВА 2-ЕГА – сополімер вінілацетату з 2-етилгексилакрилатом

ISO – Міжнародна організація зі стандартизації

ВСТУП

Постановка проблеми. Здебільшого при атрибуції творів з різночасовими шарами живопису, щоб дістатися до авторського та, на думку власника, ціннішого твору, відбувається видалення верхнього. На території Слобожанщини трапляються ікони з різночасовими зображеннями, де верхній живопис створено на такому самому високому, а іноді й більш професійному художньому рівні, що й нижнє зображення, яке має значення для історії мистецтва.

На території України існувало багато іконописних майстерень у різних регіонах країни. Вони відрізнялися як професійним художнім рівнем, так і технікою виконання. На території регіону Слобожанщини працювали художні та іконописні майстерні. Самостійних художників, які утримували власні майстерні та учнів, можна вважати засновниками невеликих художніх шкіл.

Іконопис Слобожанщини розподіляється за двома напрямками. Перший – це твори, які належать майстерням Слобожанщини, а також твори, які належать іншим школам, але побутують в цьому регіоні.

На території Слобожанщини існує велика кількість іконопису не тільки цього регіону, а також усіх регіонів Російської імперії. Вони відрізняються між собою як професійним художнім рівнем, так і технікою виконання. Основною задачею наукової роботи це виявлення з цього масиву іконопису найбільшу кількість ікон які побутували на території Слобожанщини.

Пізній запис, який приховує більш ранній живопис, зазвичай являє собою художні ремісничі вироби, що, як правило, видаляють реставратори. Однак у деяких випадках пізній запис, розташований зверху авторського живопису, сам є високохудожнім витвором мистецтва. Пізні записи є відображенням етапів життя творів, тобто побутування, що сприяє дослідженню їхньої історії.

Установлено, що поширені в Слобідській Україні пам'ятки іконопису з одним або кількома шарами різночасового живопису, які належать головним

чином до Чугуївської, Борисівської, Холуйської, Чернігівської, Палехської, Мстьорської, Ветківської, Московської, Волинської, Липованської, Сузунської шкіл іконопису та живопису невідомих майстрів.

На сьогоднішній день питанню розповсюдження, побутування та атрибуції ікон на території Слобожанщини не приділялось значної уваги. Для атрибуції іконопису необхідно застосовувати повний аналіз використаних методик і перш за все повинен бути доступ до цього зображення, але записи не змогу це здійснити.

В Україні до сьогодні дослідники не приділяли належної уваги питанням атрибуції та розподілу за певними ознаками іконопису з різночасовим живописом. Для проведення комплексної атрибуції антикваріату експерти використовують відомі методи, такі як техніко-технологічні й візуальні. Візуальні засоби дослідження включають: визначення колориту зображення, композиційного рішення, техніки колориту, стилю й манери створення пам'ятки, а також віднесення до певного автора або ж іконописної школи. В атрибуції пам'яток мистецтва використовують ті засоби для дослідження, які відомі в цей час. Техніко-технологічні засоби передбачають дослідження із застосуванням приладів, а саме: УФ, ІЧ, рентген тощо, що можуть підтвердити технологію створення пам'ятки.

Для атрибуції всіх шарів різночасового живопису необхідно застосовувати методику його розшарування, а не просто видалення верхнього пласту.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами: це дослідження було виконано відповідно до плану підготовки наукових кадрів ХДАДМ, а також як частина держбюджетної теми: «Образотворче мистецтво XVII–XXI століть: реставрація, атрибуція та експертиза» (реєстраційний № 0117 U001519).

Об'єкт дослідження – іконопис XVII–XXI століття, що побутував на території Слобожанщини.

Предмет дослідження – особливості поширення та реставрації творів іконопису XVII–XXI століть, які побутували на території Слобідської України що дозволяють виконати їх атрибуцію.

Теоретичні значення: розроблено наукові підходи до атрибуції іконопису з різночасовим живописом.

Межі дослідження: географічні межі окреслені місцем походження досліджуваних пам'яток й охоплюють територію Слобожанщини.

Хронологічні межі: перша половина XVII ст. – початок XXI століть.

Мета дослідження – виявлення на єдиній основі класифікаційних ознак різночасового іконопису, який побутує на території Слобожанщини XVII–XXI ст., та розроблення методів його розшарування, що сприяють проведенню достовірної атрибуції.

Завдання:

1. Аналіз відомих методів реставрації творів з різночасовим живописом.
2. Виявлення й дослідження творів з різночасовим живописом, аналіз способів, які впливають на їхню атрибуцію.
3. Розроблення класифікаційних ознак іконопису XVII–XXI ст., який із часом поновлювався.
4. Установлення й класифікація причин виникнення записів на іконах, які побутують на території Слобожанщини.
5. Розроблення методики розшарування для творів з багат шаровим живописом із застосуванням адгезивної плівки з ПВБ.
6. Упровадження розробленої методики в практику реставрації творів з різночасовим живописом.

Методика дослідження: відповідно до мети й завдань роботи використано сукупність дослідницьких методів сучасної теорії пізнання,

загальнонаукових методів, що базуються на них, а також спеціальних методів, притаманних мистецтвознавству. В роботі для виявлення іконопису із записами використано візуальні методи та техніко-технологічні за допомоги спеціальних приладів такі, як: USB-мікроскоп, макрофотозйомки, дослідження в невидимих зонах спектру (інфрачервоної та ультрафіолетовій), а також рентгенографічні дослідження.

Особистий внесок здобувача полягає у виявленні, класифікації та розробленні методики розшарування багат шарового іконопису XVII–XXI століть, який побутує на території Слобожанщини. Результати отримані здобувачем, а саме: постановка проблематики дослідження, вибір об'єктів та здійснення їх дослідження, пошук історіографії та джерельної бази, формулювання висновків.

Усі результати досліджень автор отримав самостійно.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що **вперше**:

- виявлено нові іконографічні зображення, що увійшли до наукового мистецтвознавчого обігу;
- розроблено класифікаційні ознаки іконопису XVII–XXI століть, який побутував на території Слобожанщини, для обрання методу його реставрації;
- створено метод з використанням адгезивної плівки ПВБ для розшарування багат шарового живопису, на який отримано два патенти на винахід;
- упроваджено розроблений метод у реставрацію ікон «Двоє святих», «Цар усіх царів», «Святий Миколай», «Богородиця Троєручиця».

Уточнено:

- виявлення іконопису із записами XVII–XXI століть на території Слобожанщини;

- розробка класифікаційних ознак іконопису з різночасовим живописом для обирання його методу реставрації.

Набуло подальшого розвитку:

- розробка та впровадження методу розшарування у іконопис з різночасовим живописом.

Практичне значення отриманих результатів: Отримані результати теоретичного дослідження можуть бути використані при виявленні творів іконопису з різночасовим живописом XVII–XXI століть, який побутує на території Слобожанщини. Також результати практичних досліджень можуть використовуватись для розвитку наукової реставрації – а саме для проведення достовірної атрибуції іконопису із записами, шляхом його розшарування.

Апробація результатів досліджень. Основні тези та висновки дисертації були апробовані на 8 наукових конференціях: Пам'яткознавчі погляди молодих вчених XXI ст. (Харків, 2016 р.), Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації : наукові доповіді X Міжнар. Наук.- практ. конференції (24-27 травня., Київ), Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття. Присвячена 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова (Харків, 13 жовтня 2016р.), XVIII Міжнародні Могилянські читання: матеріали Міжнародної наукової конференції (Київ, 5-6 грудня 2016 р.), VII Міжнародний форум «Дизайн освіта 2017»(Харків, 9-12 жовтня 2017р.), Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу та студентів ХДАДМ, за підсумками роботи 2017-2018 навчального року (Харків, 25 травня 2018р.), Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації: наукові доповіді XI Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 11-14 вересня 2018р.), Актуальні питання мистецтвознавства мистецької освіти: сучасність і перспективи: наукові доповіді Міжнародна науково-практична конференція (Харків, 18-19 жовтня 2018 р.).

Публікації. Основні результати дисертації були оприлюднені у 15 наукових публікаціях, з яких 1 - належить до пошукової інтернет платформи Web of Science, 3 - включених до переліку наукових фахових видань України; 8 - у збірниках матеріалів наукових конференцій; 2 - патентах на винахід та 1 - свідоцтві на авторське право.

Структура дисертації. Дисертація складається з анотації (українською та англійською мовами) зі списком публікацій за темою дисертації, вступу, п'яти розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг дисертації – 238 сторінки, з яких основного тексту – 155 сторінки. Список використаних джерел містить 153 позицій.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ Й ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1.1 Заснування наукової реставрації в Україні

Ще на початку ХХ століття такий учений, як М. Біляшівський, активно досліджував питання відновлення історико-культурних пам'яток, адже, на його думку, пам'ятки не можна розглядати виняково як твори стародавньої матеріальної культури, це складний комплекс духовних і матеріальних цінностей, що існував і впливав на розвиток культури українського народу протягом багатьох століть [148; 8, с.17; 9, с.48-51].

Українська революція 1917–1921 рр. дала значний імпульс державотворчим процесам в Україні. У нерозривному зв'язку із завданнями державного й культурного будівництва вирішувалися питання охорони й збереження історико-культурної спадщини. «Наш обов'язок, – зазначав відомий діяч пам'яткоохоронного руху М. Біляшівський, – перш за все зробити вагомими ці дорогоцінні залишки, убезпечити їх від загибелі й шляхом детального дослідження виробити на основі історичних підвалин форми самостійної національної культури в різних галузях народного й державного життя» [8, с.17; 9, с.48-51].

Переконливим свідченням того, якої ваги надавали завданням збереження пам'яток історії та культури лідери національно-визвольного руху, провідні діячі Української Центральної Ради, стало створення 28 липня 1917 р. державного пам'яткоохоронного органу – відділу охорони пам'яток старовини й музеїв у структурі Генерального секретарства народної освіти.

Своїм зверненням «До громадян Української Народної Республіки» від 19 листопада 1917 року відділ прагнув привернути увагу широких народних мас до нагальних потреб збереження пам'яток старовини від пограбування й руйнувань, необхідності передачі цінних паперів, книг, картин, старих меблів до музеїв, «де вони стануть у великій пригоді для нашої освіти, для науки й культури..., де будуть служити для всього народу». Поряд з державними

інституціями продовжували діяти громадські організації, які в більшості своїй співпрацювали з державними установами.

У 1917 році 12 травня відбулися установчі збори Центрального комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва в Україні (ЦКОПСІМУ), серед дійсних членів якого були відомі українські діячі. Комітет мав статус громадської організації, проте з ним співпрацювали державні органи й інституції, зокрема відділ охорони пам'яток Секретарства (згодом Міністерства) народної освіти УНР ЦКОПСІМУ активно діяв до квітня 1918 р. [8, с.17; 9, с.48-51].

Одним з таких діячів був Михайло Бойчук. У 1912–1914 роках М. Бойчук відвідав Новгород, Ярослав (нині територія Польщі) та село Лемеші на Чернігівщині, де працював як реставратор. 1917 року бере участь у заснуванні Української академії мистецтв, стає професором майстерні монументального живопису. З 1924 року М. Бойчук – професор Київського художнього інституту. Заклав основи українського монументального мистецтва, майстри якого об'єдналися в Асоціацію революційних митців України. Михайло Бойчук – засновник наукової реставрації в Україні [87; 88]. Формування наукових принципів реставрації за час незалежності України досліджено у роботах Т. Тимченко, яка виклала результати дослідження статті: Київська школа реставрації станкового малярства (1920 - 1930 рр.) [108, с.48-71], а також дослідженню розвитку музейної справи, викладено у роботах реставраторів-мистецтвознавців В. Шуліки [128, с.119-126], І. Марченко [70, с.171-178].

Історія розвитку української національної реставраційної справи невід'ємна від драматичної, а часто й трагічної історії нашої культури. Започаткована митцями-новаторами «бойчукістами» в стінах Національного музею Львова на початку ХХ століття, яких у 1937-му було розстріляно як ворогів народу. У 1938 році в Києві виникли Центральні державні науково-дослідні реставраційні майстерні (тепер Національний науково-дослідний

реставраційний центр України) [108; 113-115]. Це була третя спроба створення всеукраїнської реставраційної установи у ХХ столітті, яка продовжила розвиток музейної реставрації й зайнялася підготовкою фахівців [105, с.169-173]. Усе ж нових кадрів, реставраторів, завжди катастрофічно не вистачало. У 60–70-х роках ХХ століття сформувався пріоритетний напрямок консервації та реставрації пам'яток [6; 7; 144; 148-149].

У 1917 р. було створено Товариство студіювання мистецтва, восени 1917 р. розпочав діяльність Тимчасовий комітет ушанування пам'яті українських воїнів, які загинули 26 липня 1917 р. [6; 7].

З початком формування наукової реставрації в Україні художники-реставратори займалися в цілому тільки консервацією та реставрацією верхнього зображення на іконі, а не розшаруванням творів з різночасовим живописом.

1.2 Історіографія

В радянській і сучасній українській літературі проблемі автентичності і меж реставраційного втручання в твори образотворчого мистецтва розглядали такі вчені: І. Грабарь [30], В. Філатов [117], Ю. Бобров [11], Долуда [38, с.26-29], В. Цитович [124, с.30-57], Т.Тимченко [103, с.217-224], О. Рішняк [84, с.24-32].

Особливості автентичності творів живопису Європи й Росії на основі власних досліджень значно розкрито у працях Ю. Гренберга, одна з таких наукових праць: «Технология станковой живописи. История и исследование» [31]. Автор досліджував технологію створення іконопису, почитаючи з основи твору, провів ретельні дослідження ґрунтів іконопису західної та східної Європи, а також фарбового шару та лакового покриття. За результатами наукових досліджень Ю. Гренберг розробив методичні рекомендації для реставрації творів мистецтв, які використовуються у сучасності [4; 11; 15-17; 24].

Питання сучасної атрибуції та експертизи творів мистецтва представлені в роботах Т. Тимченко [103, с.217-224], А. Долуди [38, с.26-29], С. Оляніної [73-77]. Сучасні вчені є авторами наукових праць та патентів з атрибуції, експертизи та реставрації іконопису. А. Долуда є першим автором патентів на винахід в Україні з реставрації різночасового іконопису: №128081 «Спосіб реставрації різночасового живопису» й №128082 «Спосіб виготовлення адгезивної плівки для реставрації різночасового живопису» [89-90]. Розроблена технологія дозволяє достовірно атрибуувати та зберегти усі зображення іконопису з різночасовим живописом. А також А. Долуда є автором методик в Україні з визначенням автентичності антикваріату. Результати викладені в одних з його наукових праць: «Класифікація об'єктів судової мистецтвознавчої експертизи» [40, с.22-24], а також «Підробки в антикваріаті» [38, с.26-29]. А. Долуда виконує роботи за державним фінансуванням, одна з яких: «Розробка методики з дослідження об'єктів живопису» [85].

Методи реставрації і підходи до атрибуції творів живопису розглядаються в роботах таких науковців, як: В. Шуліки [128, с.119-126; 129, с.49-59], А. Почекви [53, с.50-52], С. Таранушенка [94-96], В. Цитовича [123, с.181-183; 124, с.30-57]. Наукові праці художника-реставратора В. Шуліки направлені на дослідження іконопису Слобожанської України, технологію їх створення та реставрацію. Результати дослідження В. Шуліки викладені у наукових публікаціях та монографії, таких як: «Чугуївська ікона XIX – початку XX століття» та «Слобода Борисівка кінця XIX – початку XX століть» [128, с.119-126; 129, с.49-59; 109]. Значний вклад у вивчення іконостасів України вніс мистецтвознавець С. Таранушенко, праці якого присвячені дослідженню іконостасів Слобожанщини та центральної України [94-96].

Заслуговують на увагу праці В. Цитовича, який досліджував твори з різночасовим живописом. Вчений одним із перших запропонував цікаву і перспективну технологію дослідження творів з різночасовим живописом, а

саме «віртуальну атрибуцію», при цьому зберігаючи усі шари твору. В. Цитович запропонував зберігати пізні нашарування на творах, оскільки вони є відображенням історії технології різних часів і художніх смаків іконопису. «Запропонована технологія В. Цитовичем передбачає умовне «проникнення» крізь шари перемалювання за допомогою спеціальних лабораторних досліджень без порушення структури пам'ятки. Сучасні комп'ютерні технології надають додаткові можливості. Віртуальне розкриття часто йде в парі з консерваційними заходами щодо пам'ятки [124, с.30-57].

Також В. Цитович, у якості прикладу, наводить дипломну роботу студентки кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА Л. Ігнатенко (1999–2000 рр., керівники М. Титов, Т. Тимченко). В роботі проведено комплексне дослідження ікони «Христос-Вседержитель» (др.пол. XVII – сер. XVIII ст.) з Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, на основі якого виконано реконструкцію первісного шару ікони (XVII ст.) поза пам'яткою, у вигляді кресленника.» [122; 124, с.30-57].

Результати спроб розробки методики реставрації творів з різночасовим станковим живописом викладені у наукових працях художника-реставратора А. Почевки [81, с.309-312; 82, с.282-287]. Реставратор займався дослідженням різночасового іконопису західної України та розробкою способів його реставрації.

Таким чином незважаючи на те, що багато праць присвячено питанням атрибуції та збереженням ікон з різночасовим живописом, тому, запропоновано не видаляти, а зберігати записи. В результаті були спроби розробляти такі технології атрибуції. Щодо ікон Слобожани таких праць не виявлено, до цього часу не існує технології що дозволяє достовірно атрибутивати і зберігати різночасовий живопис шляхом його розшарування.

1.3. Джерела дослідження

Основу джерельної бази становлять ікони XVII–поч. XXI ст., на дерев'яній основі з колекцій Харківського художнього музею [119], Чугуївського музею ім. І. Рєпіна, Сумського художнього музею ім. Н. Онацького. Ікони, які перебувають у Преображенському храмі сел. Лідне Харківської обл., з храма Володимирської ікони Божої матері с. Кочеток, Свято-Покровського храма м. Чугуїв та ін.. А також іконопис який знаходився на реставрації на кафедрі реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

1.4 Методи дослідження

У ході візуального дослідження відібрано 500 ікон, подібних за іконографічними й матеріалознавчими ознаками. Ці зображення іконописних творів виявлено на території Слобожанщини, і датуються вони періодом від XVII до поч. XXI ст.

У дослідженні відбір творів здійснювали за такими критеріями:

- часом створення ікони;
- технікою виконання живопису;
- наявністю запису;
- різновидом запису;
- різновидом прошарку між різночасовим живописом.

Визначали наявність записів на іконах уже відомими способами проведення комплексної атрибуції, яку поділяють на два етапи. Першим етапом у дослідженні творів іконопису є проведення візуального аналізу, а саме: на його підставі виявляють основні характеристики в організації іконографічної й живописної структури твори, тут же визначають стилістичні особливості ікони, а також особливості використовуваних матеріалів.

Спираючись на зібраний візуальний матеріал, у подальшому вивчають іконопис за допомогою техніко-технологічних досліджень. Результати, отримані в ході техніко-технологічного дослідження, підтверджують або ж спростовують попередні дані.

Комплексний техніко-технологічний аналіз уключає такі дослідження: 1) візуальні дослідження; 2) візуальні дослідження за допомогою бінокулярного мікроскопа; 3) дослідження в УФ-діапазоні спектра; 4) дослідження в ІЧ-діапазоні спектра; 5) рентгенографічне дослідження; 6) мікрохімічні дослідження.

Найбільш ефективним техніко-технологічним дослідженням з виявлення записів на творах є рентген. Він дає можливість без руйнувань визначити вид запису і їхню кількість, але не дозволяє з'ясувати техніки виконання й художнього рівня твору.

Для проведення переконливої атрибуції необхідно зняти верхнє зображення шляхом його розшарування для дослідження нижнього. Для цього необхідно створити методику з розшарування різночасового живопису.

В основу методу входить реставрація живопису з використанням методики розшарування різночасового живопису шляхом накладення фрагментів адгезивної плівки з подальшим формуванням її збільшеного розміру й цілісності за допомогою методу Петтенкофера, який дає можливість розшарувати великі за площею зображення як фрагментарно, так і в цілому, розм'якшуючи всі види ґрунтів, розшарувати станковий, олійний і темперний живопис, що дозволяє аналізувати багат шаровий живопис без механічних пошкоджень.

Одним з основних етапів цього методу є виготовлення адгезивної плівки ПВБ. Її використовують як тимчасову основу для розшарованого живопису. Як клей застосовано ПВБ. Найважливіші його властивості – це можливість

відлити прозорі плівки будь-яких форм, товщини й розмірів. Прозорість плівки допомагає більш точно контролювати процес відділення одного живопису від іншого, при цьому зменшити втрати верхнього шару.

В аналогових методах не було розкрито впливу параметрів плівки на якість і здатність задовільно проводити розшарування, а саме не з'ясовано такі властивості, як:

- рівномірності товщини плівки;
- пластичності;
- адгезії.

Установлено, що оптимальними ознаками для створення плівки ПВБ є рівномірність її товщини й гладкість, що забезпечується при висушуванні готового розчину в закритій ємності з невеликим доступом повітря при тривалому випаровуванні спирту.

Установлено оптимальні властивості плівки ПВБ, які забезпечують утримання на собі ваги відокремленого фарбового шару й ґрунту, а також дають змогу не деформувати відшарованого верхнього шару живопису. Така плівка повинна бути відповідною за товщиною (0,300 і 0,375 мм), виготовленою з 10% розчину ПВБ в етиловому 96% спирті, а для достатньої гнучкості має бути додано пластифікатор ДБФ зі співвідношенням 1%.

Створено оптимальну за товщиною, еластичністю й гладкістю адгезивну плівку ПВБ, яка дозволяє задовільно забезпечити розшарування різночасового станкового живопису.

Розроблено метод розшарування різночасового живопису, який дає можливість розшаровувати великі за площею зображення як фрагментарно, так і в цілому; розм'якшити всі види прошарків; розшаровувати станковий, а

так само олійний і темперний живопис; метод дозволяє проводити розшарування без механічних пошкоджень усіх зображень.

Розроблено загальний підхід для проведення атрибуції та експертизи творів іконопису з різночасовим живописом, який уключає такі етапи: розроблення способу розшарування різночасового живопису шляхом перенесення його на нову основу та відкриття авторського шару для його подальшого вивчення.

1.5 Проблеми побутування різночасового багат шарового живопису

У кожному творі відкривається дух того часу, коли його було створено, відображаються поняття й реалії тієї епохи. У ньому зберігається неповторність й унікальність стилістичних і техніко-технологічних особливостей, характерних для різних періодів історії, народного побуту, звичаїв. Часто твори, такі як ікони й живопис на полотні, із часом піддавалися поновленню. Змінювалися смаки людей, або в результаті несприятливих умов твори частково руйнувалися, і виникала необхідність у їхньому поновленні. Як правило, реконструкції виконувалися як фрагментарно, так і в цілому, поверх одного зображення писалися нові, а на живопис наносився шар ґрунту або левкасу, але більшість записів зроблено по лаковій плівці, після чого наносився новий живопис відповідно до смаку й традицій свого часу.

Пізні записи, що приховують первісний живопис, як правило, є художніми ремісничими виробами, які зазвичай видаляються реставраторами. Однак у деяких випадках пізній запис сам є високохудожнім твором мистецтва, що лежить поверх первісного живопису. Найбільш пізні записи є відображенням етапів життя твору й дозволяють відновити його історію, тому іноді буває необхідно зберегти пізні записи або окремі фрагменти, що являють художню або історичну значимість [78; 98, с.69-75; 99, с.61-68].

Найголовніше для дослідника – відрізнити авторський живопис від запису. Ретельне обстеження поверхні живопису дає можливість (за

характером наявного кракелюру) визначити наявність і розміри записів. Техніко-технологічні особливості пропису також допомагають відрізнити авторський живопис від записів. Якщо запис зроблено досить пізно, то він узагалі не має кракелюру або має кракелюр зовсім іншого роду, який відрізняється від авторського живопису. Одним з поширених практичних способів дослідження записів є також проба на видалення за допомогою відповідних розчинників, яка робиться на невідповідальних ділянках. Окрім цього, хімічний склад пігменту й в'язива дають можливість точно визначити авторство твору. Питання про доцільність видалення записів з таких творів вирішується колегіально із залученням фахівців [117, с. 89; 118].

Наприклад, якщо втрати старого живописного шару були не настільки великі, то обновник мав можливість використовувати старий малюнок і композицію. Якщо захисне покриття на іконі, в основному це оліфа, у період свого побуту досить швидко темніло до такої міри, що зображення ставало повністю непомітним і втрачався початковий сюжет, то бувало, що на тій самій основі поверх захисного шару писали новий твір, іноді із зовсім іншим сюжетом і в іншій техніці виконання [67, с.150-165; 132, с.218-226].

Поновлялися твори в тих випадках, коли вони мали великі пошкодження: потемніння лакового покриття, нестачу матеріалу для наступного твору або просто при іконописних майстернях не було реставраторів. Це багато що пояснює: в іконописних школах працювали тільки художники-іконописці, а не реставратори, і тому в них не було мети відновити авторський живопис.

Прикладом такого відновлення невідомим майстром за рахунок значних втрат авторського живопису та потемніння лаку є «Холмська чудотворна ікона Богородиці» XI-XII ст., яку виконано в техніці темпері. Ікона має суцільний запис з повторною іконографією. Запис зроблено на досить високому рівні на поч. XX ст. олійними фарбами. На початку XXI ст. ікону передано на реставрацію у Волинській краєзнавчий музей м. Луцьк [126, с.372-377].

Реставратори знищили верхній живопис, який уже належав до культурної спадщини і якому приблизно сто років, щоб розкрити та дослідити авторське більш старе зображення. Таке ставлення до культурної спадщини України неприпустиме. Явний приклад, коли самі реставратори знищують пам'ятки мистецтва, а не зберігають їх. Зараз ікона з розкритим авторським зображенням перебуває в Музеї волинської ікони м. Луцьк [54].

Записи були досить високого художнього рівня та мали право на зберігання.

1.6 Записи як фактор збереження

Художники пізніх часів часто перетворювали сюжетні цикли ікон: на зміну старим сюжетам приходили більш актуальні або більш канонічні для нового періоду. Як зазначає З.Черкасова, записи робилися з різних причин. Зазвичай ними закривався авторський живопис при реставрації осипів та інших пошкоджень. Прагнучи добитися непомітного переходу від тонувань на авторському живопису, деякі реставратори прописували цілі фрагменти картини [84, с.41]. Це свідчить про низький художній рівень реставратора, який не в змозі підібрати правильний колір у місцях втрати авторського фарбового шару, при цьому не підозрюючи що цими діями вберігають авторський живопис.

Найчастіше записи наносилися на залевкашений або на лакове покриття авторського живопису. За результатами дослідження найбільша кількість ікон із записами, а саме: Чугуївської та Холуйської майстерень мають ґрунтовий прошарок між різночасовими шарами живопису. Ґрунтовий прошарок і верхній живопис слугують, як консервуючим фактором, захищаючи авторський живопис від негативного впливу навколишнього середовища.

На місцях потертостей фарбового шару ретуш часто замінювалася суцільною пропискою. Непоодинокі випадки, коли записи робили з метою приховати кракелюр або місця втрат поживклого лаку. Іноді вони робилися,

щоб відновити окремі ділянки картини, глибоко приховані під лаком, який вже розклався. Запис не слід ототожнювати з тонуванням, зробленим у межах втрати авторського фарбового шару. За своєю суттю ці два поняття абсолютно різні [27; 84, с.41].

Поява реставраційних вставок із заходом на авторський живопис не припустима в сучасній реставрації. Можливо, це робилося, щоб приховати часткове руйнування пам'ятки для підняття його цінності або значимості.

Поверх потемнілого покривного шару іконописці писали нове зображення, це відбувалось у випадку, коли зображення зовсім не простежувалось; як правило, воно збігалось за сюжетом, але відповідало вже новим естетичним вимогам, що висував час. В одних випадках поновлювач точно дотримувався пропорцій, принципів композиційної побудови першоджерельного зображення, в інших – повторював сюжет, уносячи виправлення в початкове зображення: міняв розміри й пропорції фігур, їхні пози, інші деталі. За іконописної традиції поновлювач зобов'язаний заново виконати напис, якщо він не був видимим і не читався чітко [84, с.41].

Поновлялись ікони в тих випадках, коли вони мали великі втрати. Якщо втрати старого шару були не настільки великими й поновлювач мав можливість використовувати старий малюнок і композицію, перелевкашування на іконі могло бути й частковим, нанесеним на найбільш зруйновані ділянки – вздовж тріщин по стику дощок, навколо найбільш значних втрат.

Доповнення й записи – це заново написані ділянки зображення, замість повністю втрачених деталей авторського живопису, по старому (авторському) ґрунту або по пізнім вставкам ґрунту [60].

Автор не зовсім точно дав пояснення («поповнення втраченого авторського живопису або його деталей»), у сучасній реставрації більш правильно такі випадки називати «реконструкцією».

Унаслідок потемніння захисного покриття втрачалася первісна яскравість кольору. Щоб повернути образу колишню виразність, ікону не завжди записували повністю, обмежувались іноді підкресленням окремих її ділянок; заново обводили контури зображення, прописували складки одягу, перефарбовували німби, фон і за традицією переписували написи. Трапляються ікони, фрагменти іконографії яких переписані під нерідний оклад. Прикладом таких записів є ікона Холуйської школи «Спас Вседержитель» сер. XIX ст. із частковим записом (табл. №12 ік. 2). Ліва рука зміщена більше до лівого краю ікони й крупніше написана. На відміну від авторського зображення, права рука змінена за формою, тримає сферу замість Євангеліє. Записи виконано на досить професійному рівні, імовірно, майстром П. Удовенковим, підпис якого міститься в правому куті ікони. Підпис не авторський, з'явився набагато пізніше від авторського зображення. Зроблено запис по лаковій плівці олійними фарбами.

У цьому випадку можна говорити про наявність часткових записів або прописів на іконі.

Протягом побутування ікони, яка потемніла, її живопис утрачав свою функціональну значимість, тому власник звертався до місцевих художників з метою поновити або навести фарбовий колорит ікони. Не завжди це збігалось з художнім рівнем ікони й художника-поновлювача. Потемніння лакової плівки на іконах – одна з головних причин виникнення записів.

Історія реставрації знає чимало випадків, коли ікону записували або прописували за бажанням і смаком власника, а не через її погану збереженість. Цю проблему детально описано в роботах І. Горіна, И. Грабаря, Ю. Гренберга [27; 30; 31]. Повністю прописували лики, фігури, одяг, записували окремі деталі картини або переписували зовсім нові, спотворюючи тим самим авторську композицію. Нерідко трапляються твори, на яких автор, змінюючи композицію, міг сам переписати окремі деталі, при цьому він міг унести зміни й через кілька років після її написання.

Прикладом подібного доповнення або ж переписування є виявлена нами ікона «Св. Георгій» Сузунської школи із суцільним записом (табл. № 2 ік. 4). Ікона «Св. Георгій з обраними святими» теж належить до цієї іконописної майстерні. Авторський живопис, на якому зображено на повний зріст святого, досить добре зберігся, але поверхня живопису згодом сильно потемніла, відповідно власник ікони вирішив зберегти нижнє зображення й уже на запису вніс свої зміни в іконографію шляхом додавання інших святих. На запису нанесено у верхній частині маленьке зображення Св. Георгія, у нижній — відомих святих, зважаючи на яких можна припускати, що це були члени його сім'ї, ікона називається «сімейною». Змінився смак власника ікони, і загубилося її функціональне призначення: власник не хотів утратити нижнє зображення, при цьому, написавши на ньому нове, додав деякі корективи в авторську іконографію.

У всіх випадках можливе видалення пізніших нашарувань і повернення пам'ятці вигляду, близького до первісного. Однак у реставраційній практиці трапляються такі ікони, що перед поновленням піддавалися промиванню, від чого фарбовий шар значною мірою втрачався (нерідко можна спостерігати зміну кольору, нестійкі до лугів пігменти й характерні втрати у вигляді дрібних подряпин і смуг — сліди механічної обробки поверхні хвощем, пемзою, ножем). Після промивання в цьому випадку ікону проклеювали, втрати ґрунтували, записували всю поверхню, покривали оліфою, яка у свою чергу, темнішала, й ікону записували ще не один раз.

Найчастіше це відбувалось, коли власник темної ікони віддавав її в руки до некваліфікованого реставратора або ж художника. В основному це трапляється в релігійних закладах, у яких парафіяни пропонують свою допомогу в поновленні та відновленні первинного вигляду святині, навіть не розуміючи, як це зробити, і не усвідомлюючи, що творять недобру справу (табл. № 10).

Однак, на думку В. Філатова, у деяких випадках пізній запис сам є високохудожнім твором мистецтва, що лежить поверх первісного живопису. Так, авторський живопис XIV століття ікони «Трійця Старозавітна», що перебуває в Успенському соборі Московського Кремля, приховано під записом на цей же сюжет, виконаний у 1700 році відомим іконописцем Оружейної палати Тихоном Філатьєвим. У Державній Третьяковській галереї зберігається ікона «Трійця» XIV століття, але під її живописом знаходиться ще одне, більш давнє поясне зображення Христа. У деяких випадках при пізніх поновленнях ікони на них робили написи, що повідомляють про історію твору, його легенду [116-118]. Написи часом містять дати створення ікони або її перепису. Найбільш пізні записи є відображенням етапів життя твору й дозволяють документувати його історію. [117 с.103-104].

Новгородську ікону «Нікола поясний із житієм у дванадцяти клеймах» XIV ст. звільнено з-під двох шарів суцільних записів. Крім цього, було кілька шарів часткових записів з прошарками оліфи, а також перелевкашене орнаментальне рельєфне тло XVIII століття. Рельєфний орнамент на тлі середника в його верхніх шарах віддалявся за допомогою бормашини. У нижній частині нижнього ряду клейм збережено ґрунт із записом (можливо, XVII–XVIII століть). Зняття записів проводив М. Перцев і Петрова Е. у реставраційних майстернях Російського музею [78; 79].

Іноді запис видаляється частково, деякі його фрагменти залишаються й прекрасно гармоніюють із загальним колоритом твору. Однак на таке здатний тільки дуже талановитий художник-реставратор. Один з найвідоміших прикладів часткового збереження записів – ікона «Богоматір Володимирська» XII ст. із зібрання Третьяковської галереї. Від початкового її живопису збереглися лише лики Марії й немовляти, волосся на його лобі, частина правої руки й кисть лівої, фрагменти одягу. Ікону було прописано чотири рази: у першій половині XIII ст., на початку X ст., у 1514 році, під час робіт із прикрашання Успенського собору Московського Кремля в 1895-1896 роках

реставраторами О. Чириковим і М. Дикаревим. Незначні зміни проводилися також у 1566 р. й у XVIII і XIX ст. При поновленні ікони велика частина стародавнього живопису не збереглася. У 1919 році розкрита Г. Чириковим під наглядом І. Грабаря, О. Анісімова й О. Грищенка в Комісії. На іконі були збережені фрагменти різночасових поновлень. Схему із зазначенням реставраційних фрагментів живопису виконав І. Баранов [35].

Ще один приклад часткового збереження записів – ікона «Богоматір Смоленська» кінець XIV ст. (Новгород). Пробне розкриття показало, що авторський живопис під час поновлень безжально промито лугом. Виявлено значні пошкодження фарбового шару оригіналу на одязі Богоматері й Спаса. Записи, близькі за кольором до авторського живопису, лежать без прошарку оліфи безпосередньо на оригіналі. За рішенням реставраційної ради залишено записи на зображеннях одягу. Пробне й часткове розкриття проводив М. Перцев, повністю розкрила ікону І. Яригіна.

Таким чином, нанесення нового шару живопису на ікону зумовлено такою причиною, як потемніння лакового покриття, що призводить до втрати функціональності ікони та значної втрати авторського живопису.

У тих випадках, коли під одними живописними шарами виявляються інші, бажано застосовувати відшарування – тільки таким шляхом можливо зберегти й розкрити всі шари живопису. На жаль, у реставраційному досвіді досить пізно почали займатися збереженням різночасових шарів на іконах. Їхній появі передували методи незворотного видалення пізніх зображень. Змити верхній живопис набагато простіше й швидше, ніж його зберегти.

Щоб правильно обрати спосіб відшарування записів і доповнень, потрібно перш за все визначити рід в'язива у фарбах, склад пігменту й ступінь старіння. За родом сполучників запис може бути темперним, олійним і рідше клейовим. Не часто трапляються записи з такими видами в'язива, як: камеді,

бальзами, відвар пшеничних зерен для кіноварі, ультрамарину й деяких інших. Визначають сполучники за зразком, який беруть з твору [27; 33; 72; 117, с.98].

При підборі розчинників ураховують здатність до набухання, розм'якшення й розчинення не тільки в'язива конкретного шару запису, але й шарів оліфи, олійного лаку, ґрунту, що містяться між різночасовими шарами живопису. В'язива темперного живопису набухають найважче й вимагають найбільш активних розчинників. Однак застосовувати їх треба дуже обережно, оскільки в нижньому (автентичному) шарі можуть виявитися легкорозчинні ділянки. Зовсім не піддаються розм'якшенню органічними розчинниками записи, виконані клейовими фарбами. Такі записи досить рідко трапляються. Для їхнього розм'якшення використовується компрес з органічних розчинників, розбавлених водою, або з дистильованої води [61; 62; 68, с.206-226].

Найбільш важкою для розм'якшення є фарба охра. Зазвичай цей запис кладеться товстим шаром з надлишком в'язива (жовтка). Стійкість її до розчинників обумовлена, імовірно, глиноземом, що міститься у фарбі. Тому для розшарування використовуються складні комплекси розчинників з додаванням деякої кількості води. Проте тонкі часткові записи та лесування, виконані коричневою фарбою типу умбри або темною охрою, у місцях, де потерлося авторське вохріння, зазвичай розм'якшуються дуже легко, оголюючи ґрунт. Ультрамарин і кіновар затирали зазвичай не на яєчному жовтку, а на водорозчинних клеях, які легко розм'якшуються, наприклад на гуміарабіку. Починаючи із XVII століття в живописі широко застосовують органічні фарби, терті на камеді, бальзами та олійні лаки. Деякі із цих фарб розчиняються в органічних розчинниках, зокрема бакан (фарба багряного, вишневого кольору), крапак та інші. Цими фарбами писали орнамент по золоту й сріблу вже на початку XVI століття, але особливо часто – із XVII по XIX століття. Тампон, змочений у розчиннику, при дотику до баканів і до інших органічних фарб забарвлюється ними [33; 117, с.99-100].

Здатність темперних фарб розм'якшуватися в розчинниках обумовлено ступенем затвердіння у в'язеві, що прямо залежить від розчинності кожного конкретного шару. Тому головна закономірність така: чим давніший шар темперного живопису, тим більш стійкий він до дії розчинників; і, навпаки, чим молодший шар, тим він більш податливий. Однак хіміко-фізичні особливості пігментів і наявність того чи іншого сполучника вносять у цю закономірність деякі корективи, як це було показано вище на прикладі вохри, свинцевих білил і ряду інших фарб [84, с.41; 117, с.99-100].

Вагомий вплив на розм'якшення верхнього живопису й проміжного прошарку між різночасовим живописом має наявність лакової поверхні. Товщина й склад лакової плівки впливають на проникність розчинника у фарбовий шар і прошарок. Для застосування розшарування необхідно потоншити лаковий шар і потім піддавати розм'якшенню фарбовий шар і прошарок між різночасовим живописом.

1.7 Іконопис із застосуванням металів

Однією з характерних особливостей іконопису завжди було його сріблення й позолочення. Бажання бачити якомога більше блиску й «світла» на іконі привело до появи в структурі іконописної справи спеціальних виробництв блискучих матеріалів, оскільки масове ремесло завжди й усюди передбачало імітацію дорогоцінних матеріалів, це додавало цінності й значимості іконі.

Іконопис який побутував на території Слобожанщини, з використанням металів, зокрема такі школи, як Мстера, Холуй, Волинь [21-23; 127, с.198-206], Чугуїв та Палех, частіше за все в іконопису застосовували творене та листове золото й срібло [2, с.6-23; 3; 26, с.141-145].

Іконопис із застосуванням твореного й листового золота був дорогим, тому майстер його використовував тільки, коли писав коштовні ікони на замовлення. Для «розхожих» ікон виготовлялося спеціальне «копчене» срібло,

так звана «коптів», яка імітувала творене золото. Високої якості «коптів» іноді складно візуально відрізнити від справжнього золота. «Коптіль» виготовляли «коптівники». Листочки срібла «коптили» в прямому сенсі слова: їх розвішували на дротах у ящику над вугіллям, на яке клали старі підшви, клаптики валянка. Срібло набувало жовтого кольору, потім його розтирали на гуміарабик, як золото. Крім того, золото імітували й листами срібла й олова, які після накладення покривали спеціальним спиртовим лаком, відваром з лісових ягід крушини або шафрану (виходило так зване «шафранове золото») [14; 28].

Складна й дорога технологія створення ікон на металах ускладнює їх реставрацію, що є однією з причин появи другого шару живопису.

1.8.1 Розвиток підходів в атрибуції творів з різночасовим живописом

Історичний огляд розвитку наукових досліджень живопису важливий хоча б тому, що дозволяє правильніше оцінити досягнуті до теперішнього часу результати, допомагає з'ясувати основні напрями, у яких повинні розвиватися дослідження, і дає можливість передбачити їхню ефективність при вивченні конкретних творів мистецтва, як вважає мистецтвознавець та експерт з атрибуції антикваріату А. Долуда [37, с.33-36; 38, с.26-29; 40, с.22-24].

Дослідження живопису, що, з одного боку, проводять для з'ясування історії створення, визначення автентичності, датування й атрибуції творів, а з іншого – для їхньої реставрації, до недавнього часу залишалися чисто емпіричними [75, с.210-231].

До середини XIX століття в середовищі поціновувачів мистецтва виник тип мистецтвознавця-професіонала, так званого знавця. Провідна роль у розвитку «знаточества» [114], як методу належала італійцеві Джованні Мореллі, який уперше спробував вивести закономірності побудови творів живопису, створити так звану «граматику художньої мови», яка, на його думку, повинна була стати основою атрибуційного методу [25, с.23-27; 27].

Атрибуційний метод Мореллі полягав у дослідженні деталей художнього твору з метою з'ясування специфіки індивідуальної манери автора. Особливо велике значення Мореллі надавав малюнку рук, формі вух і нігтів моделі. Останні, на його думку, особливо характерні для індивідуального почерку майстра, не пов'язані з традицією школи. Метод Мореллі мав великий вплив на істориків мистецтва [37, с.33-36; 38, с.26-29; 40 с.22-24].

Послідовник Мореллі Бернард Бернсон поділяє джерела визначення творів на три види – документи, традиції, самі картини. Бернсон уважав, що ні документи, ні традиції не можуть дати об'єктивних відомостей про твір, і єдине справжнє джерело суджень – сам твір, а із способів перевірок – метод художнього розпізнавання, заснований на порівняльному аналізі творів з метою встановлення їхньої тотожності й у свою чергу на визначенні індивідуальних рис, що відрізняють одного художника від іншого.

Інший напрям в атрибуції представляє метод, розроблений Максом Фрідлендером [118]. Його основою є перше враження від побаченого твору. Будь-який аналіз знищує частину такого враження. Головним в методі Фрідлендера є інтуїція, почуття стилю [37, с. 33-36; 38, с. 26-29; 40 с.22-24].

Однак, незважаючи на відмінність у підходах до дослідження, усі вищевикладені принципи об'єднано однією загальною рисою: у їхню основу покладено суб'єктивну оцінку й сприйняття художнього твору.

Ще у 20-х роках Фрідлендер писав, що знавець створює й знищує цінності, маючи у своєму розпорядженні завдяки цьому відому могутність; йому вірять незалежно від того, чи слухна його думка [118]. При цьому знавець не зобов'язаний аргументувати свій висновок. Але, як відомо, це часто призводило до помилкових результатів в атрибуції творів. Наприклад, одна з найбільш гучних сенсацій нашого часу – історія з атрибуцією картини «Учні в Еммаусі».

Таким чином, уже на початку ХХ століття стало зрозуміло, що інтуїтивний метод, яким користувалися знавці, далеко не найнадійніший спосіб, щоб застрахувати музеї та колекції від проникнення підробок. Були потрібні нові шляхи у вирішенні проблем атрибуції [25, с.23-27; 26, с.141-145;48]. Їхньою основою стало використання природничо-наукових методів, що поклало початок визнання необхідності технологічного дослідження живопису. У 1929 році директор Віденського музею Г. Глюк писав: «Для мистецтвознавства як науки надзвичайно важливим є те, що визначення творів мистецтва звільняється тепер від суб'єктивності й починає залежати від об'єктивних критеріїв» [37, с. 33-36; 38, с.26-29; 40 с.22-24]. На сьогодні природничо-наукові методи дослідження використовують при вирішенні завдань, які до недавнього часу цілком залишалися компетенцією історика мистецтва. Стало очевидним, що існує нерозривний зв'язок між матеріально-технічними особливостями твору й творчим процесом його створення [41, с.399-405].

Природничо-наукові методи дослідження поглиблюють і розширюють відомості про живопис, допомагають при вирішенні багатьох суперечливих історико-художніх питань. Біля витоків співпраці науки й мистецтва стояли такі найбільші вчені ХІХ ст., як хімік і фізик Хемфрі Деві і фізик Майкл Фарадей, хімік Ежен Шеврель і засновник сучасної мікробіології Луї Пастер, творці фотографії Луї Дагер і Нісефор Ньепс, фізик Вільгельм Рентген і багато інших – хіміків, фізиків, лікарів, криміналістів [10, с.243-252; 12; 25, с.23-27].

Для розуміння технології створення твору картину ретельно досліджують різними способами: у видимій люмінесценції, яка викликана ультрафіолетовим промінням, в інфрачервоних променях і рентгенографічних, оглядом крізь бінокулярну лупу тощо. Неспростовні докази записів дають результати мікрохімічного аналізу фарбового пігменту. Наприклад, мікроаналізом пігментів, узятих із записів на картинах художників ХVІІ чи ХVІІІ століть, виявлені цинкові або баритові білила, зелений, синій і

фіолетовий кобальти, червоний кадмій. Такі дані мікрохімічного аналізу підтверджують наявність багатошарового живопису, виконаного фарбами, які були відкриті в різний час у XIX – на початку XX століття [50, с.36-45; 51].

Завдяки вищезазначеним ученим і їхнім працям закладено основи сучасних техніко-технологічних методів дослідження творів, що дозволило по-новому висвітлити історію виникнення багатьох творів і виявлення нових.

1.8.2 Історія формування методів дослідження творів

До початку XX століття атрибуція творів обмежувалася лише візуальним вивченням. Техніка й технологія живопису були відомі тільки з літературних джерел. Тимчасом письмові свідчення минулого – не єдине джерело вивчення історії технології живопису. Значно більш повні й достовірні відомості про них дозволяє отримати технологічне дослідження самих творів [37, с.33-36; 38, с.26-29; 40 с.22-24; 83; 93].

На початку XX століття перед реставраторами й дослідниками живопису постали дві першочергові проблеми, тісно пов'язані одна з одною:

- 1) критичний аналіз традиційної технології реставрації та розроблення нової науково обґрунтованої технології;
- 2) розроблення методів фізико-хімічного дослідження пам'ятки в процесі реставрації.

Першими почали цим займатися в Європі, зокрема дослідники Музею історії мистецтв у Відні, потім Російського музею й Третьяковської галереї. Дослідницькою та експериментальною базою був Інститут археологічної технології, створений у жовтні 1919 року при Державній академії історії матеріальної культури з метою «вишукування науково обґрунтованих та експериментально перевірених методів реставрації музейних предметів». Тут у 1922 році В. Щавинський, один з найвидатніших російських хіміків, провів дослідження складу давньоруських фарб за матеріалами походження. У цьому ж році в Російському музеї він прочитав доповідь «Давньоруські фарби», яка

«супроводжувалася критичним оглядом різних способів реставрації ікон і демонстрацією деяких важливих для реставраторів хімічних властивостей фарб» [68, с.206-226; 80, с.343-349; 79]. Досліджуючи матеріали давньоруського живопису, Щавинський писав у 1920-х роках: «Якби наші відомості про російські живописно-технічні матеріали, засновані головним чином лише на уривчастих, погано датованих записах іконописців, можна було б доповнити безпосередніми експериментальними даними, то тепер (це можна вже з упевненістю казати) перед нами відкрилася б перспектива розвитку нового боку давньоруського мистецтва у своїх характерних рисах, яка б збігалася з історією їх стилістичної еволюції» [218, с.348].

Інститут археологічної технології був піонером у галузі створення й упровадження методів фізико-хімічних досліджень пам'яток живопису. У 1920-1921 роках П. Поповицька й В. Кононов упровадили метод спектрально-фотографічного вивчення живопису.

У кінці 1920-х років починають систематично проводити рентгенографічні дослідження пам'яток давньоруського станкового живопису. Із цього моменту, точно кажучи, і починається науково обґрунтована атрибуція й реставрація, тому що в результаті попереднього дослідження реставратор отримує точні дані для роботи. Уперше вивченню в рентгенівських променях були піддані ікони «Богоматір Розчулення» з Білозерська й «Воскресіння Лазаря» в рентгенівському інституті в Ленінграді. Отримані дані було використано при їхній реставрації.

Рентгенограма містить наочні й об'єктивні дані про будову й ступінь збереження живописного твору. Її дані є вагомим аргументом при вирішенні проблеми достовірності твору. Рентгенограма довго зберігається і є документом, об'єктивно відображає його стан на момент рентгенографічного дослідження [50, с.36-45].

У разі дослідження іконопису з різночасовим живописом рентгенограма не дає достовірні відомості про авторський почерк майстра, малюнок, ґрунт, основу, а також про ті зміни, які відбуваються із часом або в результаті реставраційних утручань. У разі повного дослідження творів з метою їхньої ідентифікації виявляють характерні особливості або загальні риси, що не дає можливість відносити їх до певної епохи, школи або автора.

Приладові дослідження допомагають визначити характер записів (стилістичні, колористичні особливості верхнього шару живопису), вид запису (суцільний або частковий, багатошаровий або одношаровий), технологічні особливості кожного шару (наявність прошарків захисного покриття між різновіковими шарами живопису, склад фарб), збереженість первісного живопису [98, с.69-75; 99, с.61-68; 117 с.96-97].

Огляд твору в ковзному промені світла (тобто при бічному освітленні) дозволяє добре розглянути фактуру живопису, а також виявити ледь помітні опуклості нижнього шару живопису, що вказують на те, що під верхнім шаром є інше зображення й вставки ґрунту [97; 117 с.96-97].

Обстеження живопису за допомогою фільтрованих УФП полягає в тому, що опромінення поверхні твору в темному приміщенні фільтрують ультрафіолетовими променями, що викликає люмінесценцію (світіння) поверхневого шару. Різниця відтінків світіння ділянок указує на відмінності їх хімічного складу або на зміну фізичної будови [97].

Обстеження живопису за допомогою ІЧП. Інфрачервоні промені проникають глибше, зазвичай до поверхні нижчого шару живопису або ґрунту. За допомогою інфрачервоних променів під шаром запису або покривної плівки можна виявити зображення, зроблені фарбами, які сильно поглинають інфрачервоні промені.

За допомогою цих приладів можна виявити або ж підтвердити наявність другого шару живопису й достовірно провести атрибуцію пам'ятки.

Однак інтерес дослідників до недавнього часу було орієнтовано в основному на ранні зразки іконопису, що призводило до недооцінки малозначних, з точки зору фахівців, епох. «Треба було відмовитися від пізніх епох, порівняно з'ясованих, не тільки XVII століття, але й значною мірою XVI, періоди не могли бути включені в першу чергу. Усю увагу слід було зосередити на XII–XIII і першій половині XIV століттях, тоді ще зовсім темних і безпросвітних, а також на перехідній епосі кінця XIV–початку XV століть, недостатньо зрозумілій», – писав І. Грабар у 1919 році. У той самий час пізній іконопис становить основний масив збережених творів і представляє не менший інтерес, ніж більш ранні зразки сторінки[143; 30].

Залишаються не вивченими ікони з приватних колекцій, фондів музеїв та архівів, а також зі сховищ православних храмів. Багато з них можуть бути одиничними екземплярами, що належать до відомих і маловідомих іконописних шкіл, але, безперечно, у різних зібраннях існують ідентичні твори, на базі яких можна вивести загальні закономірності стилю, письма та напрямку.

Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтв володіє значним фондом, що включає іконописні твори високого і низького художнього рівня. Деякі з них мають художню та історичну значимість. Таким чином, з'являється можливість дослідження окремих пам'яток XVII–XXI століть, їхнього ретельного аналізу й атрибуції.

1.8.3 Досвід атрибуції живопису

Атрибуція іконопису має свою специфіку, тому що церковний живопис здебільшого залишався анонімним і слідував іконографічному канону, який мало змінювався протягом століть, тому у світському живописі прийнятне таке позначення поняття «атрибуція», як установлення автора художнього твору, часу й місця його написання, зважаючи на аналіз стилю, сюжету, техніки. Наведене визначення деякою мірою можна застосувати для вирішення атрибуційних завдань в іконописі. Атрибуція ікони включає

встановлення належності твору до певної іконописної школи й визначення часу створення на основі результатів іконографічного, стилістичного й техніко-технологічного досліджень.

До цього часу при атрибуції ікон фахівці з музеїв та інших організацій часто обмежувалися візуальним оглядом пам'ятки, загострюючи свою увагу на аналізі стилю й іконографії [37, с.33-36; 38, с.26-29; 40, с.22-24]. Але стилістичний аналіз не завжди ефективний при визначенні достовірності твору. Експерти, виконуючи атрибуцію твору мистецтва, досліджують його на предмет автентичності. Ще в XIX столітті історики мистецтва дійшли висновку, що можна помилитися при аналізі творів мистецтва через поновлення або реставрацію, яким піддавалися окремі пам'ятки.

За досвідом А. Долуди умовність багатьох атрибуцій пам'яток християнського живопису щодо поділу на школи, на початку XX століття дослідник християнської старовини Н. Покровський писав: «Звичайний апарат ученого, яким він користуються в цих випадках, значний, і це дуже важливо, відсутність або неясність ознак старовини ікони при розгляді її з однієї точки зору, наприклад, з боку стилю й техніки, змінюються іноді зрозумілими ознаками старовини при розгляді тієї самої ікони, наприклад, з боку іконографічної композиції й палеографії написів. Одна точка зору перевіряє іншу, звідси швидка оцінка давнини ікон за однією несвідомою навичкою (як це нерідко буває в середовищі любителів і практиків) при всій її простоті може виявитися помилковою принаймні в половині випадків» [37, с.33-36; 38].

У такому разі робота мистецтвознавця або експерта повинна переплітатися з роботою реставратора, який може пролити світло на досліджуваний твір шляхом визначення меж утручань.

Реставрація твору – це практично завжди експертиза його автентичності. Погляд реставратора, що звик працювати з мікроскопом, фіксує такі об'єкти, нюанси живопису, які можуть випадати з уваги мистецтвознавців. У силу

специфіки своєї роботи він має переваги при обстеженні матеріальної основи ікони, структури й техніки фарбового шару. Реставратор, який працює з мікроскопом, знає, що розкриття ікони – це завжди паралельне вивчення на мікрорівні стану збереження оригіналу. При видаленні пізніх записів і потемнілих лаків реставратор бачить безпосередньо оригінал [63, 49].

При атрибуції творів мистецтва техніко-технологічні та фізико-хімічні дані важливі як для експерта, так і для мистецтвознавця. Перший використовує їх для того, щоб дати більш точний експертний висновок, а другий – для виявлення художніх якостей твору. Крім того, на базі результатів досліджень і формується реставрація як наукова дисципліна, а мистецтвознавство, використовуючи узагальнені дані, оперує більш неточними науковими відомостями.

Поняття «атрибуція» має тільки науковий відтінок, якщо використовує результати комплексного дослідження, а також формальний, якщо спирається лише на візуальні дослідження. Поряд із цим усе частіше порушують питання про необхідність проведення комплексного аналізу творів мистецтва [37, с.33-36; 38, с.26-29; 40, с.22-24].

Визначення поняття «атрибуція» вищезазначеного автора не зовсім точне [118]. Іконографічний аналіз необхідний, але повні й точні відомості про твір можливо отримати лише при проведенні техніко-технологічних досліджень, і саме вони є основним критерієм у з'ясуванні достовірності твору.

Визначення достовірності твору розвивається у двох напрямках, що прямо залежать один від одного:

- 1) виявлення закономірної тотожності між іконографічною схемою й матеріальною структурою досліджуваного твору;
- 2) порівняльний комплексний аналіз твору з еталонними аналогами, справжність яких доведено.

Поряд з фізико-оптичними дослідженнями постає необхідність лабораторних досліджень з відбором проб за допомогою різних методів хімічного, фізичного та фізико-хімічного аналізів. Вивчено етапи формування наукових підходів і їхнє пріоритетне значення для дослідження пам'яток мистецтва й застосування в реставраційній практиці. Знайдено взаємозв'язок реставраційних процесів з атрибуцією та експертизою творів [37, с.33-36; 38, с. 26-29; 40, с.22-24].

Техніко-технологічний аспект у дослідженні ікони включає такі етапи:

1) вивчення комплексу питань, пов'язаних з технічними характеристиками створення ікони, зокрема вивчення методу нанесення малюнка, технічних прийомів письма. Проведені із цією метою дослідження базуються на фізико-оптичних методах;

2) дослідження матеріальної структури твору, тобто безпосередньо технологічних особливостей цього твору, що включає ідентифікацію матеріалів основи, ґрунту, паволоки, фарбового шару, покриття; визначення їхньої природи, хімічного складу й фізичних властивостей; з'ясування ступеня збереження твору та змін, що вносять до нього.

Висновки до 1 Розділу

1. Багато праць присвячено питанням атрибуції та збереженням іконам з різночасовим живописом запропоновано не видаляти, а зберігати записи, а також були спроби розробляти такі технології. Що, до ікон Слобожаціни таких праць не виявлено, до цього часу не існує технології що дозволяє достовірно атрибуувати і зберігати різночасовий живопис шляхом його розшарування.

2. Результатів наявних відомостей методів дослідження не достатньо для проведення комплексної атрибуції творів з різночасовим живописом, такі дослідження можуть тільки виявити наявність нижнього зображення, але не

визначити техніку виконання, стиль і манеру письма, з'ясувати віднесення твору до певного авторства або іконописної майстерні.

3. На сьогодні наявність різноманітних джерел і поєднання загальнонаукових і спеціальних методів дослідження не дозволяють комплексно підійти до атрибуції іконопису з різночасовим живописом. Це дало можливість реалізувати поставлену мету й завдання дисертації.

РОЗДІЛ. 2 СУЧАСНИЙ СТАН ТЕХНОЛОГІЇ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ З РІЗНОЧАСОВИМ ЖИВОПИСОМ

2.1 Існуючі методики з видалення записів

Розроблено способи з видалення записів, методики, призначені для видалення пізніх реставраційних поновлень утраченого авторського фарбового шару, які із часом псували загальний вигляд твору. В основному це були некваліфіковані реставраційні поновлення в місцях утрат авторського живопису або із часом потемнілі фрагменти, які виділялися на тлі авторського живопису. Більшість записів заходила на авторський живопис, що неприпустимо в реставраційній практиці. Ці поновлення вимагали видалення.

Наявні методи зняття записів вимагали великої кількості часу для розчищення. Для розм'якшення покривної плівки з метою її видалення деякі реставратори застосовували нашатирний спирт, рідше – оцтову кислоту. Для «нейтралізації» нашатирного спирту й оцтової кислоти реставратори застосовували лляну олію, пізніше – соняшникову олію, якими протирали оброблену ділянку. Однак олією ні кислоту, ні нашатирний спирт нейтралізувати не можна, можливо тільки послабити їхню дію, яка призведе до руйнування всього твору [42-45].

Діючі реактиви, застосовувані при розчистках живопису (нашатирний спирт, оцтова кислота), виключено з ужитку й замінено на спеціально

підібрані суміші органічних розчинників, а рослинну олію замінено дибутилфталатом (ДБФ).

У кінці 1957 року в Державній центральній художньо-реставраційній майстерні було розпочато дослідження з розробки нового методу розчищення темперного живопису від темної оліфи й записів. Нові і старі методи розчисток викладено в наукових джерелах із застосування органічних розчинників, нейтральних, безводних, летючих, безбарвних, що вступають у хімічні реакції з речовинами живопису, пошкоджують авторський живопис.

Варто знімати запис, викликавши його набухання або часткове розчинення розчинниками, а не руйнувати запис речовинами, які разом з плівкою можуть пошкодити й нижні шари авторського живопису. У процесі набухання запис утрачає зв'язок з нижнім шаром і легко знімається [42-45; 152-153].

Для зняття оліфи й олійних записів застосовують розчинники різних хімічних груп:

- спирти: етиловий, пропіловий, ізозміловий;
- кетони: ацетон, метилетилкетон;
- ароматичні вуглеводні: ксилол, толуол;
- похідні гліколю: формальгліколь, (метилаль-етиленгліколь) і діоксан (ефір гліколю);
- складні ефіри: амілацетат;
- хлоровані вуглеводні: метиленхлорид.

При підборі розчинників поставало питання, чи застосовувати для зняття оліфи один розчинник або ж їхню суміш.

На підставі проведених у хімічній лабораторії Державної центральної художньо-реставраційної майстерні хімічних аналізів з'ясувалося, що різні

оліфні й лакові плівки залежно від смол, олій, сикативів, фарб, що входять до їхнього складу, і часу їхнього нанесення мають неоднаковий ступінь набухання від різних органічних розчинників [49; 63].

Реставраторам-практикам відомо, що з того самого об'єкта оліфа знімається по-різному. В основному це залежить від хімічного складу фарб. Особливо важко зняти оліфу, що лежить на зелених фарбах, які містять у своєму складі мідь. Хімічний аналіз оліфи, яка лежить на різних фарбах, показав, що плівка оліфи, яка є на зелених тонах, містить велику кількість міді, у той час як плівка з оліфи, що лежить на інших фарбах, міді не містить. Отже, з роками плівка оліфи вступає в хімічну реакцію з фарбою, яка містить мідь, і відбувається міграція міді в олійну плівку. Цим пояснюється таке зчеплення плівки з оліфи зеленою фарбою, яка нанесена нижче. На підставі проведених разом практичних робіт із з'ясування ефекту набухання й розчинної дії чистих одиночних розчинників на різні склади олійних плівок з'ясувалося, що застосування одного розчинника для зняття олійних плівок з творів темперного живопису недоцільно, за винятком окремих випадків [49; 63].

Як виявилось, на практиці повторити цю методику неможливо, оскільки не вистачає параметрів значень процесу зняття запису. Нестача відомостей може спричинити руйнування авторського живопису.

«Універсального» розчинника, який знімав би всі існуючі в темперному живописі олійні плівки, бути не може. Необхідно пам'ятати, що назва «розчинник» умовна, тому що та сама речовина може служити хорошим розчинником для одних речовин і зовсім не розчиняти інші, що підтверджено практикою і теорією. Суміш розчинників у певних підібраних сполученнях, як правило, активніше, ніж будь-який окремих розчинник. Суміш розчинників повинна містити такі хімічні групи, як, наприклад, карбонільну (ацетон, метилетилкетон), гідроксильну (спирти), які розглядають як носіїв, які володіють розчинною здатністю. Отже, чим більше цих груп містить суміш

розчинників, тим, як правило, вища розчинна здатність суміші [54; 98, с.69-75; 99, с.61-68].

Додавання спиртів до сумішей розчинників обов'язкове, тому що вони мають здатність навіть у малих кількостях значно підвищувати розчинну здатність розчинника. Спирти прискорюють дію розчинника тим, що швидко змочують поверхню, а це полегшує контакт розчинника з поверхнею плівок [49; 63].

Рекомендовано два способи для зняття плівок з оліфи:

1) метод компресів;

2) метод нанесення суміші розчинника із загущувачем пензлем на поверхню, яку знімають, з наступним накладенням на неї скла або фторопластової плівки [49; 63].

Метод із застосуванням компресу можливий тільки в разі конкретно правильно підбраного розчинника. Не вказано поетапний хід цього методу видалення записів, а саме параметри його виконання, у ході аналізу цих відомостей цей метод не може застосовуватися до живопису.

Видалення записів завжди потрібно починати з проби. На початку діють сумішшю пінен + етиловий спирт у співвідношенні 4:1, поступово збільшуючи спирт.

Щоб правильно обрати спосіб видалення записів, потрібно визначити рід сполучника, склад пігментів і ступінь старіння. При товстому шарі фарби запису спочатку його потоншують скальпелем, потім накладають компрес. Компрес ставлять на 5-10 хвилин і визначають ступінь розм'якшення. Потім з'ясовують час розм'якшення запису (від 1 до 30 хвилин) [49; 63]. РЕСТ. ІКОН ВХНРЦ 1993 С.101

Якщо під записом виявляють реставраційний ґрунт, покладений на авторський живопис, то він теж видаляється.

Якщо записи виконано давно й олійною фарбою, то для розм'якшення використовують органічні розчинники РРТ №1, 2, 3, 4, що викликають набухання пізньої олійної плівки, після чого її можна обережно зняти, не зачіпаючи нижчих шарів авторського живопису.

Розчинники РРТ:

- РРТ № 1 (амілацитат-25%, пропіловий спирт-25%, ацетон-25%, метилетилкетон-25%);
- РРТ № 2 (формагліколь-48%, ацетон-24%, толуол-27%, етиловий спирт-1%);
- РРТ № 3 (амілацитат-10%, ацетон-20%, ксилол-10%, діоксан-15%, етиловий спирт-5%, пропіловий спирт-20%, толуол-27%);
- РРТ № 4 (формагліколь-50%, ацетон-49%, етиловий спирт-1%) [32, с.58].

Для уповільнення випаровування в розчинники додають колоксилин [16, с.371].

Для видалення старих олійних записів, які містять білила, застосовують суміш: формагліколь-48%, толуол-27%, діаценовий спирт-20%, етиловий спирт-5%.

Із цієї суміші роблять компрес невеликого розміру (2 на 2 см) на одну хвилину. Потім ватним тампоном, змоченим у цій же суміші, знімають запис, який розм'як, після чого протирають піненом з дамарним лаком. У міру розчищення в глиб тривалість експозиції компресу збільшують. При потребі випробовують новий розчинник. Якщо розчинник підібрано вдало, то з ним відпрацьовують спосіб видалення шару на всій ділянці [49; 63].

Видалити запис із шаром ґрунту можна, накладаючи зволожений компрес на шар ґрунту. Розм'якшений ґрунт видаляють поступово скальпелем. Іноді поверх авторського живопису накладали крейдово-олійну мастику й

записували її. У цьому разі видаляють запис разом з мастикою тривалим накладанням компресу до 40 хвилин.

Пізні записи видаляють ще механічним шляхом під наглядом у мікроскоп з подальшим протиранням піненом.

З усіх розчинників, що застосовують у реставрації, неможливо рекомендувати кращий, який би у всіх випадках давав хороші результати в роботі й гарантував повну безпеку для збереження картини.

Головна гарантія – великий досвід реставратора. Цей досвід складається зі знань, навичок, надзвичайної обережності, чуття, спостережливості й великої поваги до праці художника, твір якого він реставрує [49; 63].

Вищенаведені методи розробляли протягом століття, покривні шари фарби ховали й зберігали більш значущі для культури й побуту пам'ятки мистецтва з подальшою можливістю видалення верхнього шару. З процесом побутування твору цей покривний шар стає не тільки фактором, що консервує більш ранній живопис, а й культурною спадщиною, яку згодом необхідно зберегти. Проте ці методи створювалися для руйнування й знищення верхнього живопису, який теж має право на існування.

Досконалої методики з видалення записів створено не було, тому при видаленні верхнього шару фарби страждав й авторський живопис, при цьому зазнаючи великих утрат. У приватних зібраннях і колекціях на території Слобідської України досить багато творів, які мають кілька шарів живопису, але багато хто вважає, що чим старіший і давніший живопис, тим він цінніший. У таких випадках значно простіше видалити верхній живопис, ніж його розшарувати й надати можливість зберегти всі шари живопису, при цьому губляться твори досить високого художнього рівня.

2.2 Формування методів реставрації творів з багатошаровим живописом

Трапляється чимало випадків, коли твори переписували за бажанням і перевагами власника. Це ікони, картини й монументальний живопис, на яких художник-поновлювач переписував окремі деталі або ж наносив суцільний запис. При цьому змінам піддавалися твори через кілька років або ж століть після їхнього написання, радикально змінювалися як стилістичні, так і технологічні особливості роботи без урахування живописних особливостей нижчого шару.

Давні твори живопису часто бувають переписані: замальовані, «перероблені» зі зміною їхнього розміру, малюнка, іконографії сцен. Не тільки непрофесійні художники займалися такою практикою – є також приклади, коли визнані майстри використовували старі ікони для створення нових малюнків, оскільки старі ікони, що послужили основою для нового живопису, уважали застарілими у своїй стилістиці й інформаційному навантаженні, ці твори видавалися артефактами, які не могли задовольняти естетичних вимог. У такому разі п'ять або навіть більше шарів живопису могли перебувати на одній картині, кожний шар датувався різними періодами, деякі з них могли бути найсправжнішими скарбами. Ця ситуація ініціювала розвиток у консервативній реставраційній практиці напряду видалення менш значимих шарів і збереження більш цінних.

Таким чином, основним аргументом на користь видалення запису був намір розкрити більш ранній (з погляду історії картини) шар живопису, тому іноді буває необхідно зберегти пізні записи або окремі фрагменти, що становлять художню або історичну цінність [98, с.69-75; 99, с.61-68].

У щоденній практиці реставрації верхній шар, звичайно, видаляють: це втрата заради відкриття оригіналу.

Іноді реставратор приймає рішення виконати копію малюнка перед його видаленням. Але тільки процедура розшарування дає можливість зберегти

верхній живопис. На жаль, кожна стадія процесу розшарування ризикована. Цей фактор небезпеки в комбінації з тривалою й складною процедурою пояснює, чому розшарування рідко використовують у реставраційній практиці.

Єдиним способом, що дозволяє зберегти весь шар запису (або фрагменти його) і при цьому розкрити початковий живопис, є його відшарування й перенесення на нову основу [117, с.104].

Пам'ятки мистецтва з багат шаровим різночасовим живописом можна побачити не тільки на картинах, а й на іконах і монументальних розписах. Щоб зберегти й зробити доступними для огляду всі шари живопису, необхідно його розшарувати. У цей час розшарування в силу багатьох причин, і насамперед технологічних, виконати неможливо або небезпечно для пам'ятки.

У сучасний час розроблення методів розшарування творів з багат шаровим живописом проявили себе такі європейські країни, як Польща, Україна та Республіка Білорусь.

Прикладом реставрації монументального мистецтва з багат шаровим живописом є Преображенський храм Спасо-Єфросиніївського монастиря XII ст., що розташований в місті Полоцьку Республіки Білорусь, у якому виявлено три шари живопису. Розписи храму поновлялися кілька разів. Двічі були поновлення в XIX столітті: 1833 і 1885 роках. Реставрація храму почалася у 2007 році. У храмі виявлено суцільні записи в техніці олійного живопису, які повторюють авторський сюжет, що виконано в техніці темпері, але мають зовсім інші художні особливості.

Куратор реставраційного об'єкта Володимир Сараб'янов запропонував таку технологію розшарування монументального багат шарового живопису: «спочатку лицьова поверхня олійного живопису заклеюється марлею. Потім підбирається композиція розчинників так, щоб вона розм'якшила олійний запис, але не впливала на фреску. У Полоцькому храмі фреска дуже міцна – це

нам полегшує роботу. На ділянку стіни наноситься на визначений час компрес із розчинниками. Час підбирається дослідним шляхом.

Якщо композиція велика, то її зняття може тривати місяць. Далі очищається, вирівнюється, пластифікується тильний бік цього знятого живопису. Потім тильним боком живопис наклеюється на полотно, після чого марлева тканина з лицьового боку видаляється. І – вуаля – виходить картина олійними фарбами, але вже не на стіні, а на полотні» [86].

Олійний запис розм'якшується, але залишається приклеєним до марлі. Потім цю розм'якшену ділянку починають зверху акуратно підрізати скальпелем, поступово відгинаючи від стіни марлю разом із зрізаним олійним живописом, просуваючись униз. Це роблять дві людини, кожен зі свого боку. Схоже на процес зняття шкіри з тварини. Поступово все відрізається від стіни й згортається відразу в рулон [86, 151-153].

Цю технологію розроблено й використано тільки для реставрації монументального живопису. Для проведення розшарування станкового багат шарового різночасового живопису її можна використати у вигляді схеми або напряму, у рамках якого слід розробляти нову технологію з урахуванням конкретних умов й особливостей.

У Полоцькій картинній галереї експонується монументальний живопис XIX століття: уперше у світі відшарований і перенесений на нову основу понад 100 м² живопис XII століття.

У СРСР розвиток методів відшарування станкового живопису бере свій початок у двадцятих роках XX століття в Реставраційному центрі ім. Грабаря в м. Москві. Перші результати з розроблення методик розшарування різночасового живопису призводили до великих утрат усіх шарів живопису. Згодом методики вдосконалювалися, однак мали досить багато недоопрацювань, що не дозволяло їх повторити [29; 30; 117].

У 1920-х роках учені, що працювали над проблемами реставрації живопису в СРСР, усвідомили важливість збереження цінних шарів живопису й почали експерименти з процедурами розшарування. Перші спроби реставрації шарів живопису в різні періоди було виконано в Центральній державній реставраційній лабораторії в Москві, і ця процедура розглядалася як один з методів реставрації живопису. Нова стадія в дослідженні й адаптації методів розшарування, як і вдосконалення техніки й технології в розшаруванні, з'явилася з використанням нейтральних органічних розчинників (замість оксидних і лужних розчинників).

Як вказує В. Філатов, у 1921 році Д. Богословський провів перші експерименти. Потім досліди з відшарування записів продовжили в центральних державних реставраційних майстернях відомі реставратори, зокрема Г. Чириков, Н. Плеханов і В. Кириков.

Перші відшарування невеликих фрагментів пізніх записів були досить ризикованими операціями, оскільки реставратори користувалися кислотними й лужними розчинниками. Роботи виконували з віртуозною майстерністю, і все-таки сполуки, що застосовували, завдавали шкоди фарбам обох шарів живопису. Суть процесу відшарування полягала в такому: запис і прошарок під нею розм'якшували компресом з оцтовою кислотою. Після зняття компресу ділянку обробляли розчином бікарбонату натрію (двовуглекислої соди) для нейтралізації дії оцтової кислоти. Потім на оброблену поверхню осетровим клеєм наклеювали цигарковий папір. Ділянку запису за допомогою скальпеля поступово відокремлювали разом з папером і потім наклеювали на нову основу. Для монтування застосовували в одних випадках водяну емульсію жовтка, в інших – той самий осетровий клей. Після того як клей висихав, з поверхні перенесеного запису видаляли цигарковий папір.

Наприкінці 40-х років у державних центральних художньо-реставраційних майстернях В. Кириков, В. Філатов, В. Брягін продовжували

експерименти з відшарування записів. Однак лужні й кислотні сполуки, що застосовувалися в той час, були серйозною перешкодою для вирішення проблеми, і результати залежали тільки від майстерності реставратора [116-118; 117, с.104-105]

У 1958–1959 рр. у Центральній державній реставраційній лабораторії в Москві В. Філатов виконав безліч тестів з перенесення 8-ми фрагментів шарів олійного живопису з ікон Панаса (XV сторіччя) і св. Миколи (сцени із життя). Незважаючи на позитивні результати, метод мав безліч недоліків, таких як

- перенос живопису фрагментами, що призвело до втрат фарбового шару;

- складний процес фіксування живопису на новій основі: використання припарок безпосередньо на фарбовому шарі, що негативно впливає на фарбове середовище й призводить до ушкодження деяких оригінальних текстур і лесувань [116-118].

Через указані вище недоліки метод не можна застосовувати в розшаруванні багатошарового олійного живопису.

В. Філатов уперше впровадив нейтральні органічні розчинники й розроблений клейовий склад для відшарування живопису. Його досвід дозволив зробити висновок, що до відшарування можна використовувати всі нейтральні органічні розчинники й композиції з них, які застосовують у реставрації. Оскільки вони, на відміну від кислотних і лужних, не вступають у хімічну реакцію з пігментами й сполучними фарб, а отже, безпечні для темперного живопису. Розроблений ученими клей для заклеювання фарбового шару перед відшаруванням мав такий склад: дві частини восьмивідсоткового осетрового клею й одна частина п'ятнадцятивідсоткового водного розчину полівінілового спирту (ПВС). Найкращим матеріалом для монтування відшарованого живопису було визнано воско-смоляну мастику, тому що вона не розчинна водою. А це важливо, оскільки цигарковий папір, приклеєний

колагеновим клеєм до відокремлюваного шару запису, видаляється тільки за допомогою теплої води [116-118].

Процес відшарування полягав у тому, що на ділянку запису ставили байковий компрес із органічним розчинником, так само як прийнято робити при звичайному видаленні записів. Розчинник поступово розм'якшував фарбовий шар запису, покривну плівку під ним до необхідного стану (час експозиції заздалегідь визначали пробами на маленьких ділянках). Компрес знімали, і ділянку заклеювали цигарковим папером, який ретельно пригладжували, щоб не було повітряних пухирців. Поверх заклеювання знову накладали компрес із вантажем, щоб відокремлюваний шар не затвердів. Через 10-15 хвилин, коли клей під папером висихав, компрес відсували на кілька сантиметрів, звільняючи місце, звідки повинне початися відшарування. Уздовж краю паперу скальпелем робили надріз шару запису.

Однією рукою (пінцетом або пальцями) брали за край паперу й поступово його піднімали. Іншою рукою під шар запису підводили скальпель, тримаючи його під гострим кутом до поверхні твору. У міру того як відділяли запис, компрес із вантажем відсували. Компрес потрібно було залишити на невідшарованій ділянці, для того щоб не пересихало заклеювання із цигаркового паперу й не випаровувався розчинник, що перебуває у фарбовому шарі запису. Повністю відшарований фрагмент запису наклеювали на нову заґрунтовану основу. Для основи, звичайно, використовували дерев'яну дошку, покриту левкасом, який тонували аквареллю. Тонування білої поверхні нового ґрунту необхідно для того, щоб перенесений на нове місце запис виглядав так само, як на творі, з якого його знято. Якщо було потрібно відшарувати й зберегти невелику ділянку запису, то ґрунтували картон. Перед монтуванням шару живопису поверхню тонованого ґрунту покривали за допомогою пензля воско-смоляною мастикою.

Для фіксації фарбового шару на новому ґрунті його пригладжували теплою праскою (при температурі 60-80° С) через фторопластову плівку.

Після застигання воско-смоляної мастики під фарбовим шаром цигарковий папір знімали за допомогою теплої води ватними тампонами так само, як видаляють звичайне профілактичне заклеювання

Цю методику відшарування застосував пізніше (1969–1974 рр.) С. Філатов під час реставрації ікони «Олексій Митрополит» (1577 р.) з Рязанського художнього музею. Експеримент показав, що цим методом можна відшарувувати за один раз фрагмент до 6 дм², розділяючи шар запису на однорідні за характером ділянки. З'ясувалося також, що для розм'якшення запису й захисного шару легко летючі розчинники застосовувати не можна, тому що вони погіршують підклеювання паперу до відокремлюваного шару запису. Під час монтування зняті фрагменти потрібно дуже точно з'єднувати.

Викладений метод завершив перший етап розробки способу відшарування й переносу пізніх записів на нову основу [117, с.104-105].

Другий етап у розвитку методів відшарування почався із середини 70-х років, коли для відділення записів було випробувано безводні синтетичні клейові матеріали [116-118].

Реставратори О. Журавльова й А. Іванова спрямували свої дослідження на перенесення всього фарбового шару одним шматком. Їхні дослідження було націлено на розшарування темперного станкового та монументального живопису. Основний принцип полягав у заміні компресів з випаровуванням розчинника в процесі розм'якшення фарбового середовища (хімікати, як і раніше, наносили безпосередньо на живопис).

Наступну стадію обробки було зроблено з 8-відсотковим розчином полівінілбутиралу, що розчинявся в суміші органічних розчинників (звичайно, алкоголь-ацетон). Неспроможність цього методу облицювання (обробки) полягає у втраті еластичності плівки, що призводить до появи тріщин і вигинів фарбового шару. Для вдосконалення методу було розроблено ПВБ-плівку (ПВБ – полівінілбутираль), яка дозволяє розрізати її на шматки,

що повністю збігаються з розмірами розм'якшеної поверхні, і наносити безпосередньо на фарбовий шар розм'якшеної поверхні. Основу для перенесення фарб було посилено 25-30 відсотковими розчином полівінілацетату (ВА-2ЕГА) сополімер вінілацетату та 2-етилгексилакрилату, але цей тип сполучного середовища виключає застосування інших клеїв. У результаті проведених експериментів розроблено цілком новий метод, що використовує нові полімери для досягнення пластичності фарбового шару, що від'єднується (лицьову й задню поверхні покрито еластичними плівками, що дає можливість згортати перенесений шар і зберігати його без ризику викривлень або втрат).

Розвиток методу розшарування живопису раннього зображення почався, коли Тадеуш Белецький і Якуб Камиковський під керівництвом професора Зофії Медвеські почали серію тестів і досліджень для дипломного проекту. У цей час (у середині 70-х) інформацію про схожі роботи, виконані в інших країнах, було обмежено, тобто авторам роботи довелося провести безліч тестів для того, щоб знайти відповідні матеріали й хімікати для безпечного розшарування двох картин [98, с.69-75; 99, с.61-68; 117, с.104-105].

Широкий діапазон тестів дозволив зібрати багатий матеріал і безліч даних. Будь-які результати – позитивні і негативні – можуть бути корисними на початковому етапі розвитку технік розшарування. Експерименти проводили над різними хронологічними шарами з подальшим переносом картини, яку від'єднали на нову основу.

Основними цілями досліджень були:

- від'єднання фарбового шару зі збереженням його цілісності;
- збереження його структури (мазків, кракелюру, лаку);
- забезпечення переносу фарбового шару зі збереженням його оригінальної товщини;

– збереження першого фарбового шару незмінним.

Перші тести було виконано для визначення необхідних хімікатів – рідких або газоподібних – з метою розм'якшення верхнього фарбового шару й просочення всієї його товщини так, щоб він перетворився на пластичну масу для збереження внутрішньої структури й текстури малюнка.

З великої кількості різних розчинів було обрано насичені пари диметилформаміду (ДМФ) як найбільш придатні для роботи. Температуру було доведено до 18°C, а час реакції залежав від товщини шару, що розм'якшується. Хімікати, які наносили безпосередньо на поверхню малюнка, призводили в більшості тестів до незначних здуттів малюнка й до різних розм'якшень покриття. Наступні дослідження було зроблено для пошуку відповідної тимчасової поверхні (залежної від способу розм'якшення), що підходить для специфіки малюнка й технологічної структури. Під час досліджень було отримано чотири напрями (типи) потенційних технологічних розв'язок:

- 1) взаємодія розчину й проміжного шару (якщо такий присутній);
- 2) відділення розм'якшеного фарбового шару з використанням камери низького тиску;
- 3) розшарування, засноване на застосуванні субстанції, що володіє властивостями поверхневого клею й розчину (у вигляді пасти);
- 4) розшарування, засноване на двох фазах застосування поверхневого клею, першу фазу якого використовують у спеціальних крапках (растрі).

Застосування методу стало важливим етапом у розвитку сучасних реставраційних технологій.

У Європі почали займатися цим питанням у другій половині ХХ ст.: для реставрації станкового багатошарового різночасового живопису розробляли механічний метод, заснований на силі поверхневого натягу

високопроцентного клею, на чому й було сфокусовано увагу. Використання сили поверхневого натягу високопроцентного глютинового клею, чистого або модифікованого за допомогою добавок, повинно було дати можливість від'єднати картину від її основи, тобто нижнього живопису, тому метод називається «сухим», «Торуна» або «механічним». Метод схожий з методом «strappo», що використовують у перенесенні фресок. Уперше розшарування двох картин на дерев'яній основі із застосуванням методу, заснованого на стягуванні поверхні за допомогою клею, було застосовано в 1976 році в Університеті ім. Коперника в м. Турнь (Польща). Процедура була основою дипломного проєкту Єви Деркач під керівництвом професора Софії Вольневич. Автор проєкту не розм'якшував верхнього темперного шару картини, як це роблять при застосуванні інших методів [98, с.69-75; 99, с.61-68].

Недоліки цього методу такі: високопроцентний клей і підвищена температура при тривалому нагріванні призводять до появи маленьких тріщин у верхньому шарі живопису. Стадія від'єднання цього методу найбільш складна, процес є сам по собі некерованим у зв'язку з відсутністю контролю температурних параметрів, що може привезти до руйнування пам'ятки.

У музеї Бандіні італійського міста Ф'єзоле в 50-х роках було проведено відшарування темперного запису кінця XIII століття, що лежав поверх ще більш раннього темперного живопису. Як розчинник було застосовано піридин. Він добре розчиняє лак і нейтральний до темперних фарб. Піридин, незважаючи на його високу якість як нейтрального розчинника, не рекомендують використовувати в реставрації через його надзвичайно високу токсичність [117, с.108].

Один із зарубіжних методів – поділ різночасових шарів живопису з гарним рівномірним лаковим прошарком. У цьому разі дуже важливою є фаза підготовки твору для відшарування. Протягом декількох днів живописний шар проклеюють колагеновим клеєм, поступово збільшуючи його концентрацію.

Після нанесення останнього шару клею на живопис відразу накладають і пригладжують шовкову тканину. Коли наклеєна тканина повністю висихає, на неї кладуть компрес із фланелі, добре змоченої диметилформамідом або його сумішшю з амілацетатом. Компрес витримують досить довго (до двох днів), обігриваючи його інфрачервоними лампами. Коли шар запису й прошарок під ним досить розм'якшуються, компрес прибирають, тканину зверху ще раз проклеюють колагеновим клеєм. Тканину разом із записом, приєднаним до неї, поступово відокремлюють від нижнього шару фарби [98, с.69-75; 99, с.61-68].

Другий метод – відшарування запису, що лежить на ґрунті, нанесеному поверх первісного живопису. Після заклеювання фарбового шару під нього спеціальним приладом підводять тонкий струмінь гарячої водяної пари, завдяки чому ґрунт стає м'яким і податливим. Це дає можливість відокремити запис разом із частиною ґрунту від нижнього шару живопису. Для роботи цим способом було сконструйовано прилад у вигляді колби з відвідною трубкою, наконечником і вузьким соплом.

Великий інтерес викликає методика відшарування, розроблена в Краківській академії мистецтв у Польщі. Олійний запис XVIII століття, розташований поверх темперного живопису, було покрито дамарним лаком. Для відшарування було застосовано полівінілацетат, розчинений у метиловому спирті. Як розчинник для впливу на запис використовували диметилформамід. Оригінальний двохетапний спосіб нарощування плівки ПВА перед відшаруванням дав хороший ефект зчеплення барвистого шару з профілактичним заклеюванням [98, с.69-75; 99, с.61-68; 117, с.109].

На цей момент Університет ім. Коперника в м. Туруні (Польща) – одина з реставраційних майстерень у Європі, що займається питаннями збереження творів з багатошаровим живописом.

У літературі є відомості про те, що європейські країни працюють над створенням методик, що дають можливість розділити два різночасових твори й при цьому забезпечити їм обом повне збереження. В Україні до цього часу питанню збереження різночасового живопису було приділено мало уваги, тільки розробляли методики з видалення верхнього живопису для розкриття нижнього. Змити запис простіше, ніж його розшарувати й перенести на нову основу, при цьому завдати шкоди культурній спадщині України.

Поява методів відшарування й збереження записів темперного живопису мала велике значення в розвитку реставрації та збереженні творів мистецтва. На основі цих методів стали розробляти аналогічні методики для станкового живопису.

2.3 Сучасний стан розроблення методик для розшарування різночасового живопису

Під час вивчення матеріалу встановлено два напрями реставрації творів з багат шаровим живописом:

- 1) перший метод засновано на використанні сили поверхневого натягу високовідсоткового глютинового клею;
- 2) другий метод засновано на розм'якшенні верхнього фарбового шару й подальшому його переносі.

2.3.1 Метод, заснований на силі поверхневого натягу високовідсоткового клею

Пошук нових методів розшарування змусив реставраторів сфокусувати свою увагу на можливості використання сили поверхневого натягу високовідсоткового глютинового клею, чистого або модифікованого за допомогою добавки, що повинно привести до від'єднання картини від її основи.

У цьому методі стадія випару й розм'якшення від'єднуваного або внутрішнього шару відсутня, тому його називають «сухим», «Торуна» або

«механічним». Метод схожий з методом «strappo», що використовують під час переносу фресок [98, с.69-75; 99, с.61-68].

Уперше розшарування двох картин на дерев'яній основі із застосуванням методу, заснованого на стягуванні поверхні за допомогою клею, було застосовано в 1976 році в Університеті ім. Коперника в Туруні.

Процедура була основою дипломного проєкту Єви Деркач під керівництвом доктора Софії Вольневич. Автор проєкту не розм'якшував верхнього темперного шару картини, як це робили, застосовуючи інші методи. Верхній шар було від'єднано за допомогою стягування високовідсотковим клеєм. У цьому випадку глютиновий клей було змішано з медом і як тепла паста нанесено на нагріту поверхню картини. Носієм була марля. Картину було від'єднано з приблизно 80-відсотковою цілісністю.

Метод було доопрацьовано в 1990-х рр. після дипломного проєкту Ганни Макач, завершеного в 1991 р. Картина мала ту саму стратегічну послідовність, що й у попередньому проєкті. Поверхню картини було оброблено адгезивним шаром, який складався із суміші глютолінового клею й ПВС-1. Носієм був шифон. Верхній шар картини було автоматично від'єднано майже повністю навколо всієї поверхні й переміщено з практично 100-відсотковим збереженням цілісності.

Живопис очищують від вторинних утворень і всі втрати захищають (усі отвори/впадини захищають за допомогою 30% Pval, найглибші додатково заповнюють моделіном «Das Pronto» й закривають силіконовою олією – олійним покриттям, що запобігає заповненню й склеюванню з носієм). Також необхідно захистити грані основи від приклеювання до носія.

З метою поліпшення адгезії (збереження втрат, які вже були) усю поверхню покривають бичачою жовчю перед нанесенням клею.

Нанесення клею й зовнішнього покриття у зв'язку з необхідністю розігріву до високої температури необхідно здійснити швидко й без перешкод.

Поверхню картини варто нагріти до температури 60° С й покрити першим шаром розігрітої речовини, що складається з 30-відсоткового глютинового клею й 30-відсоткового ПВС у співвідношенні 1:3. При висиханні клею, щоб запобігти появі численних маленьких отворів на його поверхні, необхідно точно простежити за температурою поверхні картини. Потім наносити другий шар клею.

До наклеювання аркуш японського паперу розтягується на підрамнику й тільки після цього притискається до картини, на поверхню якої нанесено клей. Суміш, що скріплює, наносять на носій за допомогою пензля. Як тільки гарячу речовину нанесено, необхідно спробувати вирівняти нерівності й повітряні кишені. Повітряні кишені можна видалити за допомогою проколнування голкою й розтягування лопаткою. Ці міхури можуть призвести до несподіваних ефектів у процесі розшарування. Поверхня розігрівається перед третім покриттям клеєм, і приклеюється другий шар носія – поліестерна тканина, розтягнута на рамці. Наклеювання проводять від центру до країв. Клей наносять на тканину за допомогою маленького губчатого ролика. Наприкінці необхідно нанести шар чистого клею.

Від'єднання верхнього шару може проходити від 6 до 20 годин після того, як процедуру завершено. Поверхню необхідно нагрівати до 35° С у перебігу 3-х годин. Щоб уникнути неконтрольованого процесу від'єднання поверхні (наприклад, уночі) можна приготувати захист – рейки (дощечки), загорнені полотном. Через наступні 20 годин продовжувати нагрівання поверхні ще в перебігу 3-х годин. Збільшення температури до 50° С для прискорення процесу не слід проводити, це може призвести до видимих викривлень дерев'яної панелі й відкриття існуючих тріщин. Збереження прихованого шару є основним принципом, яким потрібно керуватися в процесі розшарування фарбових шарів.

Зворотний бік живопису, який від'єднано, необхідно очистити й покрити тонким шаром пасти, зробленої з олії й синтетичних фарб, у співвідношенні

1:1. Як тільки це розтягнуте покриття висохне, нанести адгезив-плівку Beva-371 FILM (65 мкм) на всю поверхню основи, зберігаючи втрати. Плівку наклеюють за допомогою нагрітої лопатки й усі повітряні пухирці, які з'являються внаслідок цього процесу, проколюють й вирівнюють. Матеріал Beva-371 FILM (65 мкм) також можна використовувати для дублювання полотняних основ [52, с.100-101; 121].

Носієм є поліестерна тканина, просочена Beva O.F.371 Solution. Від'єднаний шар і носій з'єднують на вакуумному гарячому столі. Потім необхідно приготувати нову дерев'яну основу й ґрунт – шар, ізольований 10-відсотковим Paraloid B72. Від'єднаний шар зафіксувати на цій основі за допомогою 25-відсоткового Paraloid B72 в ацетоні й кселені.

Живопис і його нову основу помістити під прес, який вентилується, для забезпечення випару. Використання Paraloid у цьому випадку дуже ризиковане: адгезиви Beva нестійкі до розчинників Paraloid, незначне розм'якшення плівки Beva в нижній частині живопису може призвести до її приклеювання до від'єданого шару [5, с.37-40; 53, с.50-52].

Метод, заснований на стягуванні клеєм, який вступає в реакцію з фарбовим шаром і частково руйнує схований шар або пігменти. У кожному разі клей і підвищена температура призводять до деяких побічних ефектів: можуть з'явитися маленькі тріщини в тимчасовому шарі. У цьому методі стадія від'єднання найбільш складна, процес є сам по собі неконтрольованим.

Силою стягування клей може зашкодити оригінальному фарбовому шару. У цьому випадку лаковий проміжний шар надає достатній захист. Це показує, що наявність будь-якого схованого прошарку між шарами, що від'єднуються, є необхідною умовою для успішного процесу розшарування. В Такий метод не можна використовувати в розшаруванні різночасового живопису. В Україні намагався відтворити цей метод художник-реставратор

викладач КЗ ЛОР «Львівського коледжу декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша» А. Почеква [81, с.309-312; 82, с.282-287].

2.3.2 Метод з використання додаткового обладнання

Використання медичного обладнання – це ще один спосіб механічного розшарування. Наприклад, застосування лазера для спалювання проміжного шару. Таку процедуру можна виконувати з великою точністю завдяки використанню мікрокамери й монітора [98, с.69-75; 99, с.61-68].

Теоретично таку технологію можна використовувати замість скальпеля при розшарування різночасового живопису за допомоги плівки із ПВБ, але практичних результатів у літературних джерелах на разі не виявлено.

2.3.3 Хімічний метод розшарування

Розшарування станкового живопису з використанням хімічного методу було впроваджено в 1976 році в результаті 30-тирічного досвіду досягнень і експериментів у цій галузі.

Розвиток методу розшарування живопису від раннього зображення припадає на час, коли Тадеуш Белецький і Якуб Камиковський під керівництвом професора Зофії Медвеські почали серію тестів і досліджень для дипломного проєкту. У цей час (у середині 70-х) інформація про схожі роботи, виконані в інших країнах, була обмеженою, тому авторам довелося провести безліч тестів для того, щоб знайти відповідні матеріали й хімікати для безпечного розшарування двох картин [98, с.69-75; 99, с.61-68].

Метод засновано на застосуванні відповідних реактивів – рідких або газоподібних – для розм'якшення верхнього фарбового шару й просочення всієї його товщини так, щоб він перетворився на пластичну масу для збереження внутрішньої структури й текстури живопису.

2.3.4 Хімічний метод з використанням розчину ДМФ

Нижній фарбовий шар необхідно розм'якшити (до стану пластичності) за допомогою ДМФ. Носієм є японський папір, який покривають облицьовувальним клеєм. Розчин наносять піпеткою в щілину між розшаруванням і більш старим живописом для того, щоб розм'якшити ґрунт між шарами живопису й спровокувати розшарування вздовж товщини фарбового шару. Слабким місцем процедури є те, що вона призводить до нерівномірного розм'якшення проміжного шару.

Цю небезпеку мінімізовано зміною робочого інструмента: лезо скальпеля необхідно змочити розчином для більш контрольованого підрізання.

Контроль над дозуванням розчину здійснюють за допомогою спеціального «випарника», що дозволяє спрямовувати потік парів розчину на олійний проміжний шар, який дає можливість контролювати інтенсивність реакції шляхом наближення або видалення від поверхні. Після процедури твір необхідно помістити в ізоляційну шафу з витяжкою через випари отрутного розчину.

Запропонований метод є дуже цінним у випадку з існуючим проміжним шаром. Навіть з урахуванням, що з'явилися незначні руйнування проміжного шару, цей метод може забезпечити дуже гарну захисну поверхню для від'єднання картини, її поверхня може бути злегка розм'якшеною (через незначну дію хімічних реакцій), і поверхневий клей і носій сильно прилипають до більшості сухих поверхонь, зберігаючи текстуру й структуру фарбового шару [98, с.69-75; 99, с.61-68].

Такий метод не рекомендовано використовувати для розшарування різночасового живопису, тому що він призводить до нерівномірного розм'якшення вказаного розчинника проміжного шару.

2.3.5 Хімічний метод з використанням вакуумної камери

Техніка розшарування полягає в тому, що товщину поверхневих шарів мінімізовано до одного покриття поверхневим клеєм і тонким носієм (таким, як японський папір) або поверхню заміняють в камері низького тиску. У цьому випадку «присоска» камери низького тиску, з'єднана з насосом, виконує роль носія. Вакуум приводить до приклеювання до тонкої поверхні відшарування доти, поки працює вакуумний насос. Камеру необхідно приєднати до ефективного насоса із плавним регулюванням потужності.

Головна перевага апарата – можливість миттєвого вимкнення для зупинки процедури розшарування. Камера низького тиску розміром 15x15 см. Зовнішню стінку необхідно виконати з плівки мелінекс, основу зробити із двох шарів японського паперу, розтягти на полотні. Насос підключити до камери за допомогою клапана, що розташовано на зовнішній стінці. Під час процедури грані камери приклеюються до сухого малюнка за допомогою клейкої стрічки з метою забезпечення герметичності.

Основу ставлять безпосередньо на фарбовий шар, розм'якшений ДМФ (протягом 4-х годин). Підняття відшарування виконують з використанням нашивок з плівки в ущелинах і тріщинах зі зворотного боку картини для забезпечення герметичності [98, с.69-75; 99, с.61-68].

2.3.6 Хімічний метод з використанням пасти з ДМФ з полівінілацетатом

Техніка розшарування з використанням пасти містить серію послідовних процедур: по-перше, застосування пасти на фарбовій поверхні; по-друге, накриття тонким шаром японського паперу й, якщо буде потреба, нанесення ще одного більш тонкого шару, ущільненого клеєм, який є компонентом пасти.

Пасту необхідно зробити із додаванням ДМФ, змішану з полівінілацетатом (ПВА), розчинену в метиловому спирті або полівініловому спирті (ПВС). Напіврідкі клеї, що використовують у пастах, мають погану

адгезію. Розвиток методу націлений на пошук клеїв, які мають більшу адгезію, але при цьому могли б змішуватися з розчинами на фарбових шарах. Є лише обмежений набір клеїв, які дозволено використовувати на історичних малюнках. Клей «Велпон», використаний Джозефом Кукабою в його дипломному проєкті в 1984 році, відкрив нові можливості експериментів з каучуковими й схожими поліуретановими клеями.

Дуже цінними є роботи О. Журавльової, що проводила експерименти з полівінілбутиралем як лицевальним клеєм з великою силою адгезії, який може бути як несучим шаром, так й ізолюючим, що не дозволяє випаровуватися розчину з розм'якшеного шару. В описаних тестах фарбовий шар було розм'якшено за допомогою пасти – суміші полівінілбутиралу й розчину, що використовувався для розм'якшення. Між цими пастами є подібність. У процедурі розшарування, у якій використовують плівку з полівінілбутиралу, фактором, відповідальним за скріплення обох шарів, є розчин, випаруваний з фарбового шару (він взаємодіє з полівінілбутиралем) [98, с.69-75; 99, с.61-68; 117, с.105-108].

Недоліком цього методу є нанесення клею на живопис у рідкому стані, після висихання якого важко його від'єднати від ділянки живопису, на яку його було нанесено, що призводить до руйнування твору.

2.3.7 Хімічний метод з використанням клею при одночасному розм'якшенні фарбового шару

Ключовим фактором використання клею в першому шарі на сухому живописі є необхідна проникність для розчину, який будуть використовувати на наступній фазі, коли клей висохне повністю. Метод засновано на заповненні клеєм через маленькі гнізда в спеціальній сітці, у результаті виходить щось подібне до растра, який складено із круглих крапок 1,5 мм у діаметрі й близько 0,5 мм товщини по 16 крапок на кожний квадратний см. Інтервали між крапками із клеєм достатні для проникнення парів розчину.

Необхідною умовою для завершення процедури є те, щоб клейове покриття висохло повністю. Друге покриття клеєм необхідно зробити після того, як фарбовий шар розм'якшиться, прямо на поверхню японського паперу. Завдяки точній комбінації хімікатів растр міцно прилипає до клею на другій фазі. Обидва клеї залишаються пластичними, також як і розм'якшений фарбовий шар завдяки реакції між включеннями ДМФ і спирту, що втримується у ПВА. Ця композиція клеїв утворює гнучку пластичну поверхню, яка після застосування хімічного методу стане жорсткою й твердою.

Створена із клеїв у дві стадії поверхня запобігає появі на зображенні хвиль, які звичайно виникають при розм'якшенні поверхні за допомогою розчинів і їхніх парів. Растр із клею дозволяє верхній частині картини стати пружною при одночасному розм'якшенні її по всій товщині. Тому верхня частина після видалення поверхні зберігає текстуру, мазки й кракелюри в цілісності.

Удосконаленням методу може бути мінімізація за допомогою більш витонченого способу нанесення розмірів крапок з клеєм й дистанції між ними. У кожному разі решітка, яку було використано в описаних тестах, мала поверхню такої щільності, що скальпель міг різати не більш двох – трьох крапок за один раз.

Необхідно використовувати такий клей, який міг би створювати «пори» під час висихання, що дозволить проникати розчинам надалі у фарбовий шар. Схоже, що глютинові клеї (принаймні деякі з них) відповідають цим умовам.

Растровий метод, застосовуваний на фрагментах фарбових шарів творів мистецтв, доводить успішність використання такого методу на фарбових шарах різної товщини й текстури.

Метод Білечки й Камиковського з використанням растра для нанесення клею було застосовано тільки один раз його ж авторами в 1976 році. Метод

дозволяє досягти неймовірно гарних результатів (100% цілісності розшарування при середній товщині шару приблизно 0,02 мм [98, с. 69-75; 99, с.61-68]).

На жаль, свідчень про подальшу долю цього методу немає, на сьогодні його не використовують. Деталі розробленої технології втрачено.

2.3.8 Метод відшарування на основі плівки полівінілбутирально (ПВБ)

Метод відшарування на основі плівки полівінілбутирально (першу роботу проведено в 1975-1976 рр.) дав можливість відокремлювати значно більші за площею фрагменти записів або відшарувувати записи цілком, не розділяючи їх на фрагменти й навіть не застосовуючи профілактичного заклеювання.

Метод засновано на заміні цигаркового паперу клейовою плівкою з полівінілбутирально (ПВБ), накладеною на поверхню шару запису. За допомоги якою приєднують відокремлений шар запису. Її наносять двома способами. Перший спосіб – нанесення готового розчину із ПВБ на поверхню твору.

Запропонований перший спосіб з розшарування, який проходить шляхом нанесення на верхнє зображення готового розчину із ПВБ, на задалегіть розм'якшений прошарок між різночасовими шарами не є ефективний. За результатами проведених дослідів склад відповідної речовини, яка розм'якшує прошарок між різночасовим зображеннями випаровується раніше ніж рідина із ПВБ. Механічне відєднання верхнього живопису не можливе без застивання речовини із ПВБ, яка розташовується на верхньому живописі, що приводить до руйнування усіх різночасових зображень [98, с.69-75; 99, с.61-68; 117, с.105-108].

Другий спосіб – застосуванням плівки, виготовленої за задалегіть є більш ефективним, тому потребує подальшого вивчення.

Для розм'якшення фарбового шару запису застосовують органічні розчинники і їхні суміші, що використовують у наш час при видаленні покривних плівок і пізніших записів. Небажано застосування легколетючих розчинників типу диметилформаміду, оскільки вони знижують адгезивні якості ПВБ.

При монтуванні відшарованих записів на нову основу використовують полівініловий спирт (ПВС).

Попередньо заготовляють розчини ПВБ у 2% й у 8% концентрації. Як розчинник використовують етиловий спирт або спирто-ацетонову суміш, узятую в співвідношенні 1:1. Для приготування 100 г 8% розчину 8 г сухого ПВБ розчиняють у 116 мл розчинника. Посуд із сумішшю поміщають у водяну лазню й перемішують речовину при слабкому підігріві (40-60°) протягом 30 хвилин до готовності, коли суха речовина ПВБ повністю розчиниться й маса стане прозорою. Для приготування 2% розчину потрібно до однієї частини 8% клею додати три частини розчинника. Готовий для роботи склад має такі властивості: він повторно розчинний в етиловому спирті й названій суміші, має гарну адгезію, нейтральний щодо матеріалів фарбового шару, після нанесення на розм'якшений фарбовий шар 8% клей протягом 10-20 хвилин утворює прозору плівку [117, с.105-108].

Потім готують 10% розчин ПВС. У вихідному стані ПВС являє собою білий порошок, який розчиняється у воді. Для приготування 100 г розчину ПВС беруть 10 г сухої речовини й 90 г води. Готують його, так само як і ПВБ, у водяній лазні. Водяний розчин ПВС прозорий. Він дає гарне міцне з'єднання фарбового шару з поверхнею ґрунту. Цей клей найбільш зручний при монтуванні записів, тому що він схоплюється значно повільніше, ніж, наприклад, осетровий клей або ВА-2ЕГА. Це дає можливість ретельно укласти й розгладити фарбовий шар при його монтуванні на нову основу.

Заздалегідь відливають і запасну плівку ПВБ для заклеювання можливих проривів запису під час відшарування. Для цього наливають на натягнуту поліетиленову плівку 8% розчин ПВБ. Після того як плівка ПВБ повністю висохне, її відокремлюють від поліетилену.

За допомогою пробних відшарувань (площею 5-10 см²) потрібно підібрати розчинник або суміш розчинників, визначити експозицію компресу, так само як це робиться перед звичайним розчищенням. Експозиція компресу може бути від 30 хвилин до 3 годин і більше залежно від щільності фарбового шару й підбраного розчинника. Крім того, потрібно з'ясувати, наскільки довго пари розчинника втримуються під плівкою ПВБ, від чого залежить площа компресів при відшаруванні. Звичайно, розчинник утримується під заклеюванням близько однієї години, а шар запису протягом цього часу зберігає свою піддатливість до відшарування. Одночасно вирішують питання про принципову можливість виконання процесу на творі й визначають режим майбутньої роботи. За допомогою компресу парами підбраного розчинника розм'якшують ділянку запису й захисного шару.

Установка компресу при відшаруванні робиться інакше, ніж при розчищенні. Рівномірне розм'якшення фарбового шару запису відбувається при впливі на нього не самого розчинника, а його парів, тому, для того щоб виключити прямий контакт тканини, змоченої розчинником, з поверхнею живопису, необхідний повітряний прошарок [117, с.105-108].

Для цього можна використовувати тонку металеву сітку або виготовити з оргскла регенераційну коробочку, до денця якої зсередини прикріпити тканину. Найбільше ж простий варіант – лавсанова плівка, у якій потрібно зробити голкою або зондом численні отвори. При проколах плівки з одного боку утворюються заусенці. Приготовлену в такий спосіб плівку накладають на фарбовий шар заусенцями вниз і вже на неї ставлять байковий компрес, несильно змочений розчинником. Зверху компрес закривають поліетиленовою плівкою й кладуть неважкий мішечок з піском.

Перевага лавсанової плівки з отворами над металевою сіткою або коробочкою полягає в тому, що з неї можна вирізати шматок будь-якої потрібної для роботи конфігурації. Експозиція такого компресу збільшується, тому що розм'якшення фарбового шару із захисною плівкою під дією парів (а не самого розчинника) відбувається повільніше. До того ж пари діють м'яко, тому можна не побоюватися перетримування компресу, як це виходить при звичайному накладанні компресу, змоченого розчинником [117, с.105-108].

Після зняття компресу розм'якшений шар запису за допомогою пензля змащують 2% розчином ПВБ. Якщо він усмоктується дуже швидко (протягом 10-15 сек.), то нанесення складу повторюють. Це підкріплює фарбовий шар, зв'язує його окремі дрібні частки (особливо таке просочення необхідне при відшаруванні олійних записів, оскільки органічні розчинники послабляють олійне сполучне). Потім, не пізніше ніж через хвилину, ще два-три рази прокривають поверхню, але вже 8% розчином ПВБ. Через 10-20 хвилин він підсихає й формує прозору еластичну плівку, міцно зчеплену з фарбовим шаром. Ця плівка з полівінілбутиралу дозволяє виключити накладення профілактичного заклеювання з паперу, оскільки сама плівка виконує цю функцію. Після завершення стабілізації плівки під край відокремлюваного шару підводять скальпель, і з його допомогою запис механічно відрізають від авторського живопису [98, с.69-75; 99, с.61-68].

У 1978-1980 роках цей спосіб розробили у ВНІР А. Іванова й О. Журавльова. На відміну від попереднього, у процесі відшарування, замість профілактичного паперового заклеювання, використовують плівку ПВБ, яку заздалегідь відливають із 3% розчину ПВБ з додаванням пластифікатору. На розм'якшений розчинниками шар запису накладають заготовлену пластифіковану плівку ПВБ [117, с.105-108].

Її нижня поверхня частково розчиняється, стикаючись із розчинниками на фарбовому шарі, за рахунок чого вона приклеюється до нього [98, с.69-75; 99, с.61-68].

За допомогою цього способу можна поступово, відшаровуючи ділянку за ділянкою, відокремити пізній запис цілком, не розділяючи його на фрагменти. Однак потрібно мати на увазі, що пластифікатор, унесений у ПВБ, у два-три рази знижує міцність плівки порівняно з неластифікованою плівкою. Крім того, потрібно використовувати тільки свіжу плівку, оскільки при тривалому зберіганні (через чотири-п'ять місяців) знижуються її адгезивні якості й контакт із відокремлюваним шаром виходить ослабленим [117, с.105-108].

Відшарування запису зручніше за все починати з кутів або з полів твору, поступово переміщаючи компреси до центру. Якщо твір неширокий, то відшарування ведуть від одного із двох менших країв до іншого протилежного.

Оброблену розчинником і ПВБ ділянку запису потрібно поступово відокремлювати скальпелем по краю його з'єднання з нижнім шаром. В утворену щілину підводять фторопластову плівку, щоб відокремлюваний шар не склеївся знову з нижнім живописом.

Наступний компрес із розчинником потрібно ставити поруч, уздовж кордону вже відшарованої частини запису. Після відшарування цієї ділянки переходять до третього й так далі, поступово переміщаючи компреси до центру твору. Таким способом можна відшарувати запис цілком. Під час відшарування між шарами живопису вставляють прокладку із фторопластової плівки. Відділений запис обережно розгладжують рукою, накривають поліетиленовою плівкою й припресовують мішечком з піском [117, с.105-108].

Якщо в процесі відділення запису в ній вийшли прориви, то їх можна заклеїти приготовленою заздалегідь плівкою ПВБ, змочивши її знизу етиловим спиртом.

Коли весь запис або обраний для відшарування фрагмент виявляється повністю відділеним від шару оригіналу, проводять фотофіксація їхнього тильного й лицьового боку, а також відкритого первісного живопису.

Підготовлену поверхню основи проклеюють дуже слабким (1-2%) розчином ПВС і дають їй просохнути. Широким пензлем наносять наступний шар — ПВС (концентрації 10%). Накладають відділений шар живопису на нову основу, ретельно накочують його фторопластовим валиком і забирають надлишки клею. Після цього всю поверхню запису накривають одним шаром цигаркового паперу, кладуть три-чотири шари фільтрувального паперу, притискають мішечками з піском. Протягом двох-трьох днів фільтрувальний папір періодично міняють. Якщо після висихання ПВС, під шаром живопису залишилися повітряні пухирці, потрібно зробити проколи й через них підпустити клей. Попереднє просочення етиловим спиртом, як це роблять при зміцненні фарбового шару, не потрібне. Використовувати можна будь-який клей, застосовуваний для зміцнення живопису: осетровий, ВА-2ЕГА, але не ПВС, оскільки він має високу в'язкість [117, с.105-108].

Плівку ПВБ із поверхні живопису, наклеєного на нову основу, можна вилучити як механічно, піддягаючи скальпелем й обережно відокремлюючи від фарбового шару, так і з допомогою етилового спирту, розчиняючи й змиваючи плівку ватними тампонами. Коли роботу над змонтованим живописом закінчено, його доцільно покрити захисним шаром лаку. Розкритий живопис ікони потрібно дочистити, прибрати залишки оліфи й забруднень і провести звичайні процеси реставрації [98, с.69-75; 99, с.61-68; 117, с.105-108].

Недоліком даних відомостей процесу розшарування є те, що в наведених вище джерелах автори хімічного методу не надають значення параметрам процесу розшарування, а саме: виливкам адгезивних плівок з ПВБ, їхнім точним параметрам виготовлення, підбору розчинників для розм'якшення прошарку між різночасовим живописом і перенесення на нову основу.

Виникла потреба в розробці нового методу розшарування живопису з урахуванням усіх недоліків існуючих методів.

За результатами проведеного огляду літературних джерел встановлено, що сучасні методики розшарування записів в основному спираються на досвід реставрації темперного живопису. Наукова література охоплює широке коло питань, пов'язаних з дослідженням робіт із записами, у ній вивчено виникнення й розвиток методів видалення записів, методи відшарування й збереження зображень.

Існує два напрями від'єднання фарбового шару:

- 1) механічний метод розшарування;
- 2) хімічний метод розшарування.

Запропонований в джерелах механічний метод розшарування не дозволяє провести розшарування живопису з проміжним шаром ґрунту, тому що він використовується для розшарування творів із записами з проміжним шаром лаку.

Серед наведених у літературі хімічних методів розшарування різночасових шарів темперного живопису найбільш неруйнівною методикою виявилася методика на основі адгезивної плівки полівінілбутиралу (ПВБ), яка може послужити прототипом для розробки методики розшарування [98, с. 69-75; 99, с.61-68]. Викладені в літературі методи хімічного розшарування покладено в основу дослідницької частини.

До загальних недоліків відомих методів можна віднести розчинники пропонованого складу, які не забезпечують задовільного розм'якшення проміжного шару ґрунту, що міститься між шарами живопису, у результаті чого відбуваються великі пошкодження нижнього шару живопису при їх розподілі, що й призводить до втрат двох творів. Крім того, вони призначені

для розшарування живопису, розділеного шарами лише гіпсового або крейдяного ґрунту й тільки на дерев'яній основі.

У реставраційній практиці занадто пізно стали розробляти методи розшарування й збереження пізніх записів. Їхній появі передували методи безповоротного видалення пізніх зображень. Підрахувати кількість утрачених за цей час творів тепер неможливо. Викладені в літературі методи й способи не аргументують заявлених у них значень параметрів і детальності покрокового процесу розшарування, і тому відтворити ці методики в реставрації багат шарового живопису неможливо.

Висновки до 2 Розділу

1. Інформації про результати наявних методів дослідження не достатньо для проведення комплексної атрибуції творів з різночасовим живописом, дослідження допоможуть тільки виявити наявність нижнього зображення, але не здатні визначити техніку виконання, стиль й манеру письма, з'ясувати віднесення твору до певного авторства або іконописної майстерні.

2. Наявні методи розшарування творів з різночасовим живописом можна застосовувати тільки для темперної техніки виконання й ґрунтового прошарку, а також проводити розшарування фрагментарно, шляхом розрізу верхнього живопису на частини, при цьому завдають шкоди твору. До цього часу не існує методів зі збереженням цілісності твору й з іншими видами прошарку й техніки виконання.

РОЗДІЛ 3. СТВОРЕННЯ ЗАГАЛЬНОГО ПІДХОДУ ДЛЯ ПРОВЕДЕННЯ АТРИБУЦІЇ ТВОРІВ З БАГАТОШАРОВИМ ЖИВОПИСОМ

3.1 Атрибуція творів мистецтва

Атрибуція в мистецтвознавстві – це визначення авторства художнього твору, віднесення його до конкретної іконописної майстерні або ж художньої школи [40, с.22-24; 41, с.399-405].

Спочатку атрибуція ґрунтувалася тільки на інтуїції фахівця, що займається встановленням авторства художнього твору. Такий метод називався «знаточеством», або порівняльним аналізом. Крім того, важливо зазначити, що знавцеві вірять незалежно від того, його думка слухна чи ні, тому що велику роль відіграє його авторитет. Часто відоме ім'я такого фахівця було гарантією достовірності художнього твору, і не враховували навіть те, що знавець уже не аргументував своїх висновків.

Головне завдання під час аналізу художніх творів у процесі атрибуції полягає у виявленні специфічних ознак мови та зіставленні їх зі специфічними ознаками ймовірного стилю автора. Опис індивідуальних авторських стилів з метою перекладання неформалізованої інформації в тексті на формалізовану штучну мовою на основі математичної статистики полягає у виявленні специфічних мовних ознак тексту й використанні строгих правил параметризації.

Для визнання належності твору конкретного автора необхідно, щоб аргументи характеризували його з трьох боків: біографічного, ідеологічного та стилістичного – при цьому опис й аналіз індивідуально-авторських стилів є необхідним етапом будь-якої атрибуції [40, с.22-24; 41, с.399-405].

Об'єктивні висновки роблять, коли дослідник спирається на аналіз стилю, матеріалу, техніки, сюжету, манери та інших даних. Чим ширше коло прямих і непрямих даних, тим точнішою є атрибуція. Відомо, що у

використанні матеріалів і технологічних прийомів побудови живопису існують певні закономірності, характерні для деяких епох, національних і місцевих шкіл, окремих майстрів: насамперед це хімічний склад фарби, приладові дослідження, визначення техніки авторського підпису, почеркознавчі дослідження, а також виявлення різночасового живопису. У цілому результати цих досліджень допомагають більш точно визначити справжність твори. Типові ознаки у визначення автентичності іконописного живопису властиві кожному елементу в технології його створення, а саме: основі, ґрунту, малюнку, фарбовому шару. Та й увесь живописний процес характеризується ознаками, притаманними для окремих художніх шкіл та епох.

У цей час без техніко-технологічних досліджень неможливо проводити об'єктивної атрибуції пам'яток мистецтва.

У ході вивчення цього питання виникла необхідність створення загального способу для проведення комплексної атрибуції пам'яток з різночасовим живописом, який включає такі етапи:

- 1) розроблення методу розшарування різночасового живопису шляхом відділення верхнього шару від нижнього й перенесення його на нову основу;
- 2) проведення атрибуції нижнього і верхнього зображення відомими методами дослідження.

Спосіб дозволить зберегти багато пам'яток мистецтва й відкрити нові, які увійдуть у науковий обіг країни.

3.2 Експертиза творів мистецтва

Експертиза художніх цінностей – вид діяльності, спрямований на виявлення відповідності твору мистецтва даним, що представив замовник [9].

Узагалі мистецтвознавство – це багатогалузева наука, складовими якої є теорія та історія мистецтва, художня критика, дослідження образотворчого мистецтва, архітектури та пластичних мистецтв. Мистецтвознавча експертиза

творів мистецтва, що є одним із інструментаріїв у дослідженні образотворчого мистецтва, є спільнокореневою із судовою мистецтвознавчою експертизою в тій частині, що збігається з визначенням твору мистецтва [40, с.22-24; 41, с.399-405].

У літературних джерелах Східної Європи до цього часу відсутня чітка термінологічна визначеність цих понять, наповненість їх змістом та послідовністю дій. Так, наприклад, видатний російський історик мистецтва В. Лазарев під атрибуцією розумів визначення належності витвору мистецтва певному часу, школі або майстру, а експертизу включено в поняття атрибуції, тому що вона є висновком з атрибуційного дослідження, яке у свою чергу базується на використуваних в експертизі методах аналізу справжності.

В. Сичов має протилежну думку. Він виділяє атрибуцію у вузькому значенні як визначення припустимого або дійсного автора об'єкта та атрибуцію в широкому значенні слова, тобто експертизу. Експертиза – це атрибуція в широкому значенні цього слова: комплексне дослідження об'єкта за такими напрямом, які називають розділами експертизи:

- атрибуція (у вузькому значенні) – визначення припустимого або дійсного автора об'єкта;
- датування – визначення припустимого або дійсного часу створення об'єкта;
- номінація – визначення припустимої або дійсної назви об'єкта та з'ясування (розшифрування) його змісту (сюжету, теми, ідеї тощо);
- аутентифікація – вивчення питання справжності самого об'єкта, точності його атрибуції, датування та номінації;
- мистецтвознавче дослідження – виявлення художніх особливостей об'єкта та його місця у творчості автора (школи, напряму), в історії мистецтва, у конкретній колекції тощо [40, с.22-24; 41, с.399-405].

Таким чином, експертиза художніх цінностей – це вид діяльності, спрямований на виявлення відповідності твору мистецтва даним, що надав

замовник. Експерт перевіряє, досліджує твір мистецтва на предмет його автентичності – відповідності заявленому часу створення та приналежності авторства тому чи іншому митцю. Підсумком роботи є експертний висновок, що підтверджує або заперечує автентичність твору. Суть діяльності експерта можливо визначити як ідентифікацію та визначення статусу твору мистецтва, накопичення первинних знань про нього. Експертиза повинна в оптимальний строк надати свій висновок. Саме тому експертиза є первинним оперативним етапом у вивченні твору мистецтва, що потребував мистецький ринок. У цьому саме й полягає різниця між експертизою та атрибуцією. Дії атрибуції спрямовано на уточнення питань авторства, часу та інших особливостей. Іншими словами різниця полягає в термінах виконання цих дій.

Деякі автори не бачать різниці між експертизою та атрибуцією тому, що кінцевий результат та методи досліджень є однаковими. Інші автори вважають, що експертиза є складовою атрибуції або навпаки. Можна сперечатися щодо цих термінів, але спільним в атрибуції та експертизі на теренах мистецтвознавчої діяльності є те, що предметом досліджень стає визначення ідентифікації та статусу твору, яке залежить від автентичності, часу, особливостей тощо, а об'єктом – досліджуваний твір.

Мистецтвознавчі експертизи можна проводити у вигляді думки спеціаліста або колективу спеціалістів-мистецтвознавців, висловленої в підсумковій формі. Крім того, існує технічна експертиза, у якій результати виражені лише фіксацією матеріальної частини на основі даних різних видів зйомки, рентгенологічних досліджень, хімічного, радіологічного, технологічного тощо аналізу. Але технічна експертиза є тільки частиною мистецтвознавчої експертизи, тобто експертний висновок сьогодні прагне до комплексності – метод, який претендує на об'єктивність при визначенні статусу твору. Таким чином, дві головні частини досліджень експертизи та атрибуції складаються із мистецтвознавчого та технічного аналізів. Завдання експерта-мистецтвознавця – на основі попередніх суто мистецтвознавчих досліджень, виконаних візуально, окреслити коло питань, які необхідно

вирішувати в подальшому спеціалістами технічних дисциплін, зокрема матеріалознавцями, хіміками, фізиками, технологами тощо, а потім на базі цих окремих результатів досліджень обґрунтувати свої висновки.

Перша частина, суто мистецтвознавча, значною мірою має суб'єктивний характер, а друга, технічна, є більш об'єктивною в момент фіксації, бо виконана технічними засобами. Але в подальшому при інтерпретації та зведенні їх до спільного знаменника результати, можливо, утратять об'єктивність та поставлять під сумнів кінцевий результат. На причину помилки, можуть сприяти кілька чинників:

- недостатня кількість порівняльного матеріалу (еталонів);
- різниця в зафіксованих наукових даних;
- розходження свідчень літературних джерел та практики;
- неповнота наукового знання про предмет;
- недосконалість використаної апаратури;
- наявність сторонніх утручань та, як наслідок, зміна оригінальної

структури твору.

Мистецтвознавча експертиза оперує у своїй діяльності такими самими засобами та методологічною базою, що й мистецтвознавча експертиза ринку творів мистецтва. Єдиною відмінністю, але суттєвою та важливою, є різниця в предметі досліджень при спільності об'єкта вивчення. Предметом судової мистецтвознавчої експертизи є питання, що сформульовані слідчими органами й стосуються досліджуваного об'єкта. При цьому вирішення таких питань не можливі без попереднього з'ясування ідентифікації та статусу твору. Слід зауважити, що предмет дослідження судової мистецтвознавчої експертизи може в деяких випадках збігатися з предметом вивчення мистецтвознавчих досліджень ринку мистецтва. Узагалі, виходячи із завдань, обумовлених предметом дослідження, суто мистецтвознавча експертиза творів ринку мистецтва (експертиза та атрибуція) є обов'язковою складовою судової мистецтвознавчої експертизи та їй підпорядковується [40, с.22-24; 41, с.399-405].

До головних завдань цієї складової відносять:

- вирішення питання про авторство;
- датування твору;
- визначення школи створення;
- визначення іконографії;
- вирішення питання оригінальності або вторинності твору;
- розмежування типу вторинності (копія, авторський повтор, приналежність майстерні, кругу, школі, імітація, підробка, стилізація);
- визначення стану збереженості;
- визначення художнього рівня твору.

3.3 Дослідження творів із застосуванням приладів

Для вирішення завдань експертизи виконують основні відомі техніко-технологічні дослідження творів мистецтва з деякими варіаціями залежно від різновиду твору. Як характерний приклад щодо творів живопису можна навести перелік основних техніко-технологічних досліджень, до яких належать такі:

- мікроскопічний аналіз;
- дослідження в УФ-діапазоні випромінювання;
- дослідження в ІЧ-діапазоні випромінювання;
- рентгенографічні дослідження;
- аналіз фактури поверхні;
- аналіз хімічного складу матеріалу твору;
- технологія виготовлення твору.

Кожне з перелічених досліджень має певні можливості, які виконують за відповідними методиками.

Мікроскопічний аналіз є одним з найінформативніших методів дослідження, який дозволяє:

- максимально точно з'ясувати ступінь реставраційних утручань, зокрема розпізнавати старі тонування та записи, що не виявляються в УФ-

променях через лакові нашарування. Тільки мікроскопічними дослідженнями можливо помітити реставраційні тонування та записи, що відрізняються від авторського шару за складом пігментів, ступенем прозорості та рельєфом закладання, але майже однакові з ним за прозорістю, близькі за кольором і навіть такі, що мають спільний кракелюр. Їхня рентгенівська щільність часом не дає контрасту, тому виявити їх на рентгенограмі також складно, як і в УФ-променях. Дослідження під мікроскопом дає можливість визначити за залишками фарбового шару вихідну кольорову гаму твору;

– визначити спосіб та час нанесення підпису: важливо з'ясувати, чи проставлено його одночасно з фарбовим шаром, чи нанесено пізніше по кракелюру, забрудненням, потертостям, реставрації. Навіть неавторський давній підпис із часом набуває спільний з авторським фарбовим шаром кракелюр. Спосіб нанесення підпису має найбільш важливе значення тому, що начерк автографа можливо підробити. Завдання ідентифікації підпису суттєво спрощується, якщо воно виконано а) по сирому, б) напівсирому фарбовому шару, в) тими ж матеріалами, якими написано живопис;

– орієнтовно датувати ікону на основі аналізу її структури, пігментного складу та способу побудови живопису. Об'єктивні висновки про час створення твору можливі в комплексі з результатами іконографічного, стилістичного та хімічного аналізів;

– виявити вторинність твору, технологічною ознакою якого в окремих випадках може бути відсутність підмальовки;

– при вирішенні питання про авторство враховують результати всього комплексу дослідження, у якому мікроскопічний аналіз відіграє важливу роль. Дослідження ґрунту, складу й співвідношення пігментів, визначення послідовності розташування зображуваних деталей, особливостей побудови фарбових шарів дозволяють скласти уявлення про живописні матеріали та технічні прийоми конкретного автора, що притаманні індивідуальній манері

митця [40, с.22-24; 41, с.399-405; 72].

Дослідження в УФ-діпазоні випромінювання через люмінесценцію дає можливість отримати та виявити:

- інформацію про стан збереженості твору (утрати та реставраційні втручання);
- згаслі написи й підписи, зроблені залізоголовим чорнилом та залізовмісними пігментами;
- окремі датувальні пігменти (наприклад, окис цинку);
- інформацію про глибину розташування підпису (під лаком, поміж лаковими шарами, по поверхні, по втратах, по реставрації), що є надзвичайно важливим при ідентифікації твору.

Дослідження в ІЧ-діпазоні випромінювання з використаннями ЕОП дає можливість

- бачити нижче розміщені шари живопису (композиційні зміни або переписування);
- розпізнавати під фарбовим шаром підготовчий рисунок та масштабну сітку при її наявності. Особливо важливу інформацію можливо отримати при дослідженні підготовчого рисунка, який є прихованою технологічною авторською ознакою. Рисунок вільний з правками та композиційними змінами, як правило, свідчить про оригінальність твору. Рисунок жорсткий, шкарубкуватий, з обвідкою меж світлотіні та контурів указує як на вторинність твору, так й іноді на наявність масштабної сітки;
- виявляти підписи та написи, нанесені матеріалами, до складу яких уходить вуглець;
- з'ясувати згаслі написи й підписи;
- визначати поверхневі та глибинні реставраційні втручання.

Рентгенографічні дослідження дають можливість

- визначити стан збереженості твору (утрати, реставраційні втручання, ознаки переведення на нову основу, глибинні дефекти основи);

- ідентифікувати нижче розміщені зображення, а також зміни композиції та правки;
- визначити окремі живописні матеріали;
- охарактеризувати індивідуальні авторські прийоми нанесення ґрунту, структуру фарбового шару та характер мазка при моделюванні форм.

Пізнавальність зображення обумовлено особливостями основи, складом ґрунту та фарбових паст, товщиною та кількістю фарбових шарів, прийомами моделювання форм та типом використаних пензлів, а також наявністю реставраційних утручань, що у свою чергу дає відповідь на питання щодо часу створення твору, приналежності до школи живопису або авторства.

Виконаний візуально аналіз фактури живописної поверхні за мікрофотографіями або під мікроскопом дає можливість

- отримати інформацію про стан збереженості твору;
- виявити індивідуальні почеркові особливості автора та загальні ознаки, що характерні для митців визначеного часу та школи;
- визначити прийоми та послідовність структури живописної поверхні;
- отримати інформацію про художні матеріали та техніки живопису.

Важливим якісним показником при аналізі фактури поверхні є співвідношення основи, ґрунту, фарбових та лакових шарів, технічні прийоми структури живопису, консистенції фарб, конфігурації мазків, типу кракелюру, особливостей художніх матеріалів.

Аналіз хімічного складу живописних матеріалів дає можливість:

- з'ясувати інформацію щодо часу створення твору;
- отримати свідчення про індивідуальні технічні прийоми митця та використані матеріали, інформацію буде використано як датуючі та атрибуційні ознаки [40, с.22-24; 41, с.399-405].

Технологія виготовлення твору є аналітичним підсумковим результатом попередніх досліджень, що дає можливість визначення ідентифікації та

статусу твору [32; 56; 57].

Експерти стверджують, що сьогодні європейський антикварний ринок буквально переповнено копіями робіт видатних майстрів, які видають за оригінали й продають за величезні гроші.

Комплекс відомих способів дослідження творів став базою для створення нового підходу в описі й фіксації технологічних характеристик живопису, спрямованого на виявлення критеріїв достовірності твору.

3.4 Визначення ознак неавтентичності творів темперного живопису

Автентичність — це приналежність твору до руки автора, який створив досліджуваний предмет, віднесення предмета до справжнього або до підробки.

Послідовність та перелік дій щодо визначення ознак неавтентичності (несправжності) твору, виконаного за технологією темперного живопису на деревині, багато в чому є такими самими, як і послідовність дослідження творів олійного живопису, викладена вище. Відмінності дій обумовлені відмінностями в технологічних особливостях та полягають як у матеріалознавчих, так і суто мистецтвознавчих аспектах.

Узагалі дії щодо визначення автентичності полягають у ретельному дослідженні твору насамперед відносно використаних матеріалів та послідовності в технології створення, а потім зіставлення отриманих даних з тими, що визначено атрибуцією, зокрема звертають увагу на відповідність часу, школи, матеріалів, автора тощо [40, с.22-24; 41, с.399-405].

Суто художній, або мистецтвознавчий аспект, полягає в з'ясуванні художніх особливостей, визначених показниками та критеріями відповідності досліджуваного твору творам за визначеною або припустимою атрибуцією, перелік яких надано в п.3.3.

До ознак автентичності живописного твору – ікони на деревині – належить відповідність часу створення, матеріалів основи за конструкцією та матеріалів. Так, наприклад, до XIV століття давньоруські майстри робили

накладні шпуги, що кріпилися до дощок цвяхами, а після XIV століття – врізні шпуги різних конструкцій на тильному боці, а з XVIII століття – врізні торцеві шпуги на дошках [137 с.29-40; 12].

Важливою ознакою автентичності твору є художні особливості, визначені показниками та критеріями відповідності досліджуваного твору творам автора, підпис якого стоїть на картині. До таких показників повинні належати:

- стиль та особливості живопису за напрямками – футуризм, реалізм, імпресіонізм, кубізм, фовізм, сюрреалізм тощо;
- сюжет та зміст зображення;
- спосіб зображення (характерні художні та технічні прийоми);
- загальний художній рівень виконання твору;
- характер будування зображеної композиції;
- використання матеріалів – основи (розмір, матеріал, устрій) та живопису (різновид та колір фарб);
- характер та послідовність нанесення фарбових шарів для формулювання кінцевого зображення, що визначаються рентгенографічним дослідженням твору;
- характерні прийоми в підготовчій стадії живописного зображення – рисунок, прориси, підмальовок;
- особливості відтворення задуму в процесі написання твору – зміни композиції або сюжету аж до змісту, що визначаються рентгенографічним дослідженням твору;
- колористичне вирішення твору;
- техніка нанесення живописних шарів: лесування, ала-прима, пастозне тощо;
- спосіб нанесення фарбових шарів: шпатель, мастихін, пензлі за різновидом, розміром та матеріалом тощо.

Перелічені показники досліджуваного твору порівнюють з відповідними

показниками творчої спадщини автора, яку висвітлено в спеціальній літературі (монографіях, каталогах, збірниках статей тощо) та музейних і приватних зібраннях, достовірність яких не потребує підтвердження. Автентичність (справжність) творів необхідно визначати у творах, підписаних відомими іменами, адже невідомі не потребують підтвердження автентичності. Після цього складають висновок за ознакою відповідності художніх особливостей. Слід зауважити, що ця ознака за деякими критеріями не є категоричною за своїм впливом на висновок унаслідок їх варіативності, але в сукупності з іншими ознаками або у разі розходження за більшістю критеріїв можна дійти негативного висновку.

Таким чином, за допомогою візуальних досліджень стану твору можна отримати суттєву інформацію, яка вплине на висновок про автентичність твору живопису, але необхідно при цьому чітко диференціювати ушкодження навмисні з метою збільшити час існування твору та природні, що з'явилися в процесі побутування [40, с.22-24; 41, с.399-405].

Перелічені ознаки автентичності (справжності) допомагають визначити план дій тим, хто бажає видати неавтентичний твір живопису за автентичний, тобто зробити підробку, але слід зазначити, що виконані дослідження в повному обсягу та із застосуванням відповідних методів й обладнання майже виключають таку можливість. На антикварному ринку доволі часто трапляються неавтентичні твори, але виявляють їх тому, що в одному творі майже неможливо витримати всі ознаки автентичності, у кращому випадку збіг ознак є частковим, а їхнє виявлення значною мірою залежить як від методологічного та технічного забезпечення, так і фахової підготовки та досвіду виконавця досліджень.

Для того щоб видати сучасний іконописний твір за такий, що було створено за давніх часів і в традиціях та художніх особливостях відомої іконописної школи або напряду, необхідно витримати всю послідовність технологічного процесу, використати тогочасні матеріали та повторити

художні особливості. Крім того, треба брати до уваги традиції зображень іконографічних канонів та час канонізації святих. Прикладом є ікона із зображенням Іоанна Кронштадтського, яку видають за твір XIX століття, у той час як цього святого було канонізовано в 1964 році, тобто раніше цього часу не існувало навіть його канонізованого зображення.

Ікони на антикварному ринку мають широке розповсюдження й інколи значну вартість. З кінця XIX століття й до сьогодні на ринку з'явилися ікони, які видають як такі, що належать до відомої школи іконопису чи більш раннього часу створення, але вони не є автентичними [46, с.35-37].

Сьогодні стійка тенденція до відродження церковних традицій зумовила зростання інтересу до колекціонування ікон. Виготовлення підробок стимулює величезний попит на давні ікони, унаслідок чого розроблення критеріїв достовірності творів церковного живопису є актуальним у середовищі експертів і в реставраційній практиці.

3.5 Розроблення методу розшарування творів з багат шаровим живописом

За результатами дослідження побутування творів різночасового живопису встановлено, що велику кількість ікон виконано в олійній техніці. Чугуївська майстерня іконопису, яка містить фактурний багат шаровий живопис, має найбільшу кількість творів із записом, саме тому необхідно поліпшити наявні способи з виготовлення адгезивної плівки, яка в подальшому б дозволяла витримувати значну вагу відшарованого живопису й проміжного ґрунту.

До загальних недоліків відомих методів слід віднести розчинники пропонованого складу, які не забезпечують задовільного розм'якшення проміжного шару ґрунту, що міститься між шарами живопису, у результаті чого відбуваються великі пошкодження нижнього шару живопису при їхньому розподілі, що й призводить до втрат обох творів. Крім того, вони призначені

для розшарування живопису, розділеного шарами тільки гіпсового або крейдяного ґрунту й лише на дерев'яній основі.

У наведених вище джерелах характеристики методів обмежено відомостями поетапності процесу розшарування, а саме звернено увагу на точні параметри виготовлення плівки ПВБ, підбір складу розчинників для розм'якшення прошарку між різночасовим живописом й перенесення на нову основу. Виникла потреба в розробленні нового методу розшарування живопису з урахуванням усіх недоліків наявних методів.

Хімічний склад пігментів має суттєвий вплив на силу зчеплення запису авторського живопису з лаковою плівкою або з проміжним шаром ґрунту, на міцність самого запису, а від цього залежить вибір спеціальних розчинників.

Здатність фарб розм'якшуватися в розчинниках обумовлено ступенем затвердіння в'язива у фарбах, що прямо залежить від розчинності кожного конкретного шару, тому головна закономірність така: чим старіший шар живопису, тим більш стійкий він до дії розчинників, і навпаки: чим молодший, тим податливіший.

У першу чергу було проведено ряд техніко-технологічних досліджень, тому що саме на їхній підставі виявляють основні характеристики фарбових шарів, загальні тенденції в послідовності виконання твору, побудові живописного шару.

Визначено фактори, які впливають на розм'якшення ґрунту між шарами різночасового живопису, а саме:

- різновид захисної плівки верхнього живопису;
- товщина верхнього шару фарби;
- хімічний склад фарби верхнього живопису;
- різновид і хімічний склад прошарку між різночасовим живописом;

- склад компресу для розм'якшення проміжного шару ґрунту;
- температура й час експозиції компресу.

Розроблено алгоритм процесу розшарування різночасового живопису, що включає такі етапи:

- 1) виготовлення плівки ПВБ;
- 2) підготовку тимчасової основи для верхнього живопису;
- 3) розм'якшення ґрунту між двома шарами живопису;
- 4) відділення й перенесення верхнього зображення на тимчасову основу;
- 5) підготовку експозиційної основи для верхнього живопису;
- 6) дублювання запису на експозиційну основу;
- 7) зняття плівки ПВБ.

Зауважмо, що 1, 3, 6 етапи експериментально розроблено шляхом підбору значень вхідних параметрів.

Як досліджуваний спосіб розшарування багат шарового живопису знайдено прототип, у якому використовують клей ПВБ. У процесі досліджень встановлено, що матеріал ПВБ має великий потенціал, а саме:

- матеріал лояльний до фарбового шару, досить легко видаляється з відшарованого фрагмента;
- дозволяє відлити плівку будь-якого розміру й форми;
- дає можливість використовувати матеріал повторно.

Це є великою економічною перевагою розробленого методу, що дозволяє робити розшарування досить бюджетним.

Одним з основних етапів цього методу є відливка адгезивної плівки ПВБ. Її застосовують як тимчасову основу для розшарованого живопису. Найважливіші його властивості – це можливість відлити прозорі плівки будь-

яких форм, товщини та розмірів. Прозорість плівки допомагає точніше контролювати процес відокремлювання одного живопису від іншого, при цьому зменшити втрати верхнього шару.

Аналогові методи не розкривали впливу параметрів плівки на якість та здатність задовільно проводити розшарування, а саме:

- рівномірність товщини плівки;
- пластичність;
- адгезію.

3.6 План експериментальних досліджень

У відомих джерелах указано декілька варіантів відсоткового співвідношення з відливи плівки ПВБ (від 8 – 12%, розчиненого в 96% етиловому спирті), тому взято середній відсоток складу плівки для дослідження (10%, розчинений у 96% етиловому спирті). Як пластифікатор для досліду використано ДБФ: йому притаманні пластичні якості, та він не має властивості випаровування із суміші ПВБ.

З метою виготовлення оптимальної плівки ПВБ для розшарування різночасового живопису було проведено такі досліді:

- відлив плівки 10% без пластифікатора ДБФ;
- виготовлення плівки з пластифікатором ДБФ 1%, додавання його в розчин спирту й ПВБ;
- виготовлення плівки з пластифікатором ДБФ 1%, додавання його в спирт перед приєднанням сухого ПВБ;
- виготовлення плівки на відкритому повітрі й у герметично закритій ємності.

3.6.1 Дослід на рівномірність товщини плівки ПВБ

Готовий склад для майбутньої плівки виготовлено на водяній лазні, таким чином він швидко та рівномірно розчиняється.

Експериментально встановлено, що товщина плівок, висушена в закритій ємності при тривалому випаровуванні етилового 96% спирту, стає рівномірною. Для виготовлення розчину в 96% етиловий спирт додається зазначеної ваги порошок ПВБ, ємність із розчином герметично закривалася й ставилася на водяну лазню. Після розчинення порошку в 96% етиловому спирті в готовий розчин додавали ДБФ. Після повного розчинення речовин плівки суміш відливали на спеціально підготовлену поверхню (скло 10 см²). За період випаровування 96% етилового спирту на поверхні зразків спостерігалася невелика кількість нерозчинного пластифікатора, із чого зроблено висновок, що ДБФ слід додавати в спирт перед розчиненням у ньому ПВБ. Виготовлені таким шляхом плівки виявилися значно рівномірнішими [98, с.69-75; 99, с.61-68]. Окрім цього, зроблено висновок, що поверхня готових плівок більш гладка й рівномірна, якщо їх було висушено в закритій ємності при тривалому випаровуванні спирту.

3.6.2 Експериментальне дослідження пластичності плівки ПВБ

Одним з етапів виготовлення плівки ПВБ є визначення її міцності. Міцність плівки залежить від її товщини. Від товщини плівки також залежить, яку вагу відшарованого живопису та проміжного ґрунту вона може витримати. У відомих методах не вказано, якої товщини повинна бути плівка. Указано тільки параметри, такі як відсотки клею ПВБ та пластифікатора ДБФ. У результаті за відомою технологією виготовляють плівку, яка не забезпечує якісного втримання відшарованого різночасового живопису й прошарку між ними. Виготовлена відомим методом плівка може тримати невеликі фарбові шари, такі як темпера та лаковий прошарок. Практичність клею ПВБ дозволяє зробити універсальну за товщиною плівку, яка зможе втримувати значні за вагою шари відшарованого різночасового живопису та прошарку між ними.

Узято 3 зразки: 10% плівка ПВБ, розчинена в 96% етиловому спирті в співвідношенні пластифікатору (дибутилфталат) 1:40 розміром 10 см² різної товщини; а також 2 зразки розміром 10 см² 12% плівки ПВБ, розчиненої в 96% етиловому спирті зі співвідношенням пластифікатору 1:18 різної товщини.

Співвідношення об'ємних та вагових величин складових частин:

1 крапля пластифікатору = 0,013 мг;

60 мл спирту = 37,8 мг.

Зразок № 1 – завтовшки 0,200 мм. У результаті 3 експериментів зразки починали тягнутися при впливі на них сили в діапазоні від 1,000 до 1,200 кг, розтягнувшись до 0,75 мм. Плівка розірвалася при впливі на неї від 3,000 до 3,200 кг.

Зразок № 2 – завтовшки 0,300 мм. У результаті 3 експериментів плівка спочатку тягнулася при впливі на неї сили в діапазоні від 5,300 кг до 6,050 кг, розтягнувшись на 1,5 мм. Плівка розірвалася при впливі на неї від 7,175 до 8,000 кг.

Зразок № 3 – завтовшки 0,375 мм. У результаті 3 експериментів зразки починали тягнутися при впливі на них сили в діапазоні від 1,300 до 1,900 кг, розтягнулися до 1,1 мм. Плівка розривалася при впливі на неї від 4,700 до 5,100 кг.

Зразок № 4 – завтовшки 0,750 мм. У результаті 3 експериментів плівка спочатку тягнулася при впливі на неї сили від 0,900 кг до 6,000 кг, розтягнулася на 20 мм. Плівка розірвалася при впливі на неї від 7,000 до 8,500 кг.

Зразок № 5 – завтовшки 0,800 мм. У результаті 3 експериментів плівка спочатку тягнулася при впливі на неї сили від 0,750 кг до 5,500 кг, розтягнулася на 17,5 мм. Плівка розірвалася при впливі на неї від 6,000 до 7,200 кг.

У результаті дослідження встановили, що оптимальними за товщиною й гнучкістю є зразки № 2 і 3, тому що їхньої міцності достатньо для втримання на собі ваги відділеного фарбового шару й ґрунту, а еластичність плівки дозволяє не розірвати й не деформувати відшарованого верхнього шару живопису [49, с.151-153; 50, с.193-198; 51, с.331-335; 52, с.18-22; 53, с.165-170; 54].

Виготовлена плівка витримала фактурний шар живопису (3,2 мл) та проміжний прошарок гіпсового ґрунту (2,7 мл). Розроблену плівку можна застосовувати в розшаруванні монументального живопису.

3.6.3 Експериментальне дослідження адгезії плівки ПВБ методом ґратчастих надрізів

Адгезія – покриття, виявляють відповідно до стандартів **ISO** та **ASTM**. Методи виявлення адгезії є руйнівними й потребують відновлення покриття на пошкоджених ділянках.

Метод решітчастих надрізів (ISO 2409)

Метод решітчастих надрізів є якісним методом оцінки адгезії та поширюється на покриття завтовшки до 250 мкм.

Сутність методу полягає в нанесенні на готове покриття взаємно перпендикулярних надрізів та візуальній оцінці стану зони решітчастих надрізів. Адгезію оцінюють за шестибальною шкалою.

На покритті здійснюють надрізи у двох взаємно перпендикулярних напрямках зі збереженням заданої відстані між ними, при цьому тиск на ріжучий інструмент повинен бути постійним. Усі надрізи мають доходити до поверхні підложки. Якщо неможливо через твердість або надмірну товщину прорізати покриття до підложки, випробування вважають недійсним. Кількість надрізів у кожному напрямі решітки повинна дорівнювати шести. Діапазон відстаней між надрізами представлено у таблиці.

Діапазон відстаней між надрізами

Товщина шару, мкм	Відстань між надрізами, мм
0 – 60	1
61 – 120	2
121 – 250	3

Випробування повинно бути виконане не менш ніж на трьох різних ділянках поверхні зразка.

Оцінку результатів проводять за шкалою оцінки результатів, наведених у **ISO 2409:2007**.

Оцінка поверхні:

0 – краї надрізів гладкі, ні один з квадратів решітки не відокремився;

1 – відокремлення дрібних лусочок покриття на перехресті надрізів. Площина відшарувань лише ненабагато перевищує 5% площини зони решітчастих надрізів;

2 – покриття відокремилось уздовж країв та/або на перехресті надрізів. Площина відшарувань значно перевищує 5%, але не більше 15 % площини зони решітчастих надрізів;

3 – покриття відокремилось вздовж країв надрізів частково або повністю широкими смужками, та/або воно відокремилось частково або повністю на різних частинах квадратів. Площина відшарувань значно перевищує 15 %, але не більше 35 % площини ділянки решітчастих надрізів;

4 – покриття відшарувалося вздовж країв надрізів широкими смужками, та/або деякі квадрати відокремилися частково або повністю. Площина

відшарувань значно перевищує 35%, але не більше 65 % площини зони решітчастих надрізів;

5 – будь-який ступінь відшарування, який неможливо класифікувати на 4 бали.

Для виявлення адгезії *решітчастим методом* певні підготовлені зразки було прошкрябано до нижнього фарбового шару. Відповідно до того, що товщина ґрунту дорівнювала 1мм, було розраховано, що кожна клітина решітки буде мати розмір 7х7мм.

На кожний зразок одразу після прошкрябування було нанесено плівку ПВБ, а потім відірвано різким рухом перпендикулярно до поверхні зразка. Адгезивні зразки плівки з відокремленими часточками фарбового шару й ґрунту, що налипли на неї, було приклеєно до темного тонованого паперу для спрощення їх досліджень та аналізу.

Завдяки програмі «Image J» було проаналізовано відскановані зразки адгезії. У результаті вона підрахувала кількість часточок фарбового шару й ґрунту, що відокремилися від кожного зразка, загальну площу, яку вони займають, та їхній середній розмір на кожному зразку. Усі зразки мали приблизно однакову площу 5х3,5 см, тому можна було порівнювати кількість часток та їхній розмір без додаткових коригувань. Результати цих підрахунків відображено в таблиці.

Результати адгезії зразків плівки ПВБ

№ зр-ка	Товщина, мм	Кількість часточок фарбового шару й ґрунту, шт	Загальна площа, яку займають часточки, см ²	Середній розмір часточок, см ²
1	0,200	7443	5,05	$4,138 \cdot 10^{-5}$
2	0,300	6674	5,87	$5,777 \cdot 10^{-5}$

3	0,375	9374	8,15	$5,305 \cdot 10^{-5}$
4	0,750	4521	5,77	$3,098 \cdot 10^{-5}$
5	0,800	13085	6,71	$3,127 \cdot 10^{-5}$

На підставі проведених експериментів було зроблено висновок: оптимальним з адгезії був зразок № 3, тому що при товщині, що достатня для втримання на собі ваги відділеного фарбового шару й ґрунту та задовільної еластичності, ця плівка відділила найбільше часточок фарбового шару й ґрунту за відношенням кількості до площі, яку займають часточки.

3.6.4 Види прошарку між шарами різночасового живопису

Принцип роботи впровадженого методу полягає в розм'якшенні верхнього живопису й прошарку між ним та в подальшому розрізанні механічним шляхом прошарку й відділенні живопису один від одного. Чим більша товщина прошарку, тим якість розшарування вища.

Найчастіше записи виконано по таких видах ґрунту, як клеє-крейдяний, гіпсовий, олійний. Ґрунт добре піддається розм'якшуванню пропонованим складом розчинника, що забезпечує якісне розшарування. Також трапляються прошарки з оліфи та дамарного лаку. У зв'язку з незначною товщиною проміжного шару лаку та неякісним розм'якшуванням складніше механічно від'єднувати один живопис від іншого, що робить процес розшарування проблемнішим. Таким чином, прошарок ґрунту дає можливість забезпечити задовільне збереження нижнього живопису від руйнувань та якісно виконати процес розшарування [98, с.69-75; 99, с.61-68].

3.7 Розроблений метод розшарування різночасового живопису

3.7.1 Виготовлення плівки ПВБ

Експериментально визначено параметри рівномірності й товщини плівки ПВБ. Плівка, яка утворюється при висушуванні в закритій ємності з частковим доступом повітря, має гладку поверхню й рівномірна за товщиною.

Попередньо готують 10% розчин ПВБ в етиловому спирті. У ємність зі спиртом додають 1 мл пластифікатору ДБФ, після чого – сухий порошок ПВБ. Посуд із сумішшю поміщають на водяну лазню й перемішують при слабкому підігріві (40-60 °С) протягом 30 хвилин до готовності, коли суха речовина ПВБ повністю розчиниться й маса стане прозорою. Готову суміш відливають на гладке скло з розрахунку 20 мл рідкої маси на поверхню 10 см² й висушують у закритій ємності з обмеженим доступом повітря протягом 20-24 годин. Готова плівка має такі властивості: повторно розчиняється в етиловому спирті, має гарну адгезію, нейтральна відносно матеріалів фарбового шару. Оптимальна за товщиною й гнучкістю плівка становить 0,375 мм. Міцність цієї плівки дозволяє утримувати на собі вагу відокремленого фарбового шару й ґрунту. Завдяки своїй еластичності плівка дозволяє не розірвати й не деформувати відокремленого верхнього шару живопису.

3.7.2 Відшарування запису

Відшарування суцільного запису необхідно починати з кутів або бічних полів твору, поступово переміщаючи компреси до центру. Відшарування ведуть від одного з двох менших боків перпендикулярно до більшого. Коли запис частковий, розшарування необхідно починати від менших фрагментів до більших.

На розм'якшений протягом 45 хвилин 50% водно-спиртовим розчином шар запису накладають заздалегідь заготовлену адгезивну плівку ПВБ. Її нижню поверхню частково розм'якшують етиловим спиртом і приклеюють до поверхні живопису, що будуть відокремлювати. Час експозиції розчинника під плівкою становить близько однієї години. Шар запису протягом цього часу зберігає свою податливість до відшарування. Розмір ділянки розм'якшення з

подальшим нанесенням плівки ПВБ і відшаруванням не перевищував 5 см². Усі наступні фрагменти розм'якшують і потім закріплюють плівкою ПВБ з невеликим заходом плівки одна на іншу 2 мм.

Цей спосіб дозволяє відокремлювати фрагменти від 0,5 см² до 1,5 м², що дає можливість цілком розділити твори, що входять до цих параметрів, за 1 раз. Оброблену розчинником ділянку запису поступово відокремлюють тонким лезом шляхом розрізу ґрунту між шарами живопису, не зачіпаючи нижчого шару.

Після відшарування запис переносять і закріплюють на поліетиленову плівку, розтягнуту на підрамник. Тильний бік відокремленого живопису на новій основі зміцнюють 3% розчином осетрового клею.

3.7.3. Монтаж запису на нову основу

Підготовлену поверхню основи проклеюють 1 – 2% розчином ПВС з подальшим просушуванням. Широким пензлем наносять 10% шар розчину ПВС в етиловому спирті. Прикладають цілісний шар живопису на нову основу, ретельно укладають шпателем, при цьому надлишки клею ретельно прибирають. Після цього всю поверхню запису накривають одним шаром цигаркового паперу й трьома шарами фільтрувального паперу, а потім притискають рівним пресом. Фільтрувальний папір періодично змінюють до ступеня повного висихання проміжного клею ПВС, що зазвичай відбувається протягом трьох днів.

За допомогою вказаного складу розчинника метод дозволяє розм'якшити проміжний шар ґрунту або інший проміжний шар. При цьому шари живопису залишаються не пошкодженими. Розроблена технологія дозволяє проводити розшарування живопису в техніках як олії, так і темпері. Крім того, вона дає можливість виконати відшарування не тільки окремих фрагментів, але й цілісних творів. Ці переваги є відмінними рисами розробленого способу [98, с. 69-75; 99, с.61-68].

Результатом проведених наукових досліджень є створення методик розшарування різночасового живопису з використанням оптимального співвідношення задіяних реактивів і застосуванням розроблених спеціальних плівок, які дозволили забезпечити високу якість збереження всіх шарів живопису, виконаних у техніках олії й темпері, дали можливість відшарувувати великоформатні фрагменти або цілісні твори, розшарувувати твори як на полотні, так і на дошці, що раніше було неможливим [71; 89; 90].

Перелік зазначених досягнень, спрямованих на вирішення окресленої проблеми, є актуальним для наукової й реставраційної діяльності як безпосередньо в стінах реставраційних майстерень, так і в умовах музейних зібрань для поповнення новими, виявленими в процесі дослідження творами, що мають історичну та художню значимість для нашої країни.

3.8 Перевага й цінність розробленого методу

Розроблено хімічний метод розшарування різночасових фарбових шарів з використанням адгезивної плівки ПВБ, що включає такі етапи: виливок адгезивної плівки; розм'якшення проміжного шару між різновіковими шарами живопису; відділення механічним способом проміжного шару ґрунту разом з верхнім шаром фарби від нижнього; перенесення відшарованих фрагментів на тимчасову основу; дублювання відшарованого живопису на експозиційну основу. Загальними ознаками вже відомих способів є наявність усіх етапів, що включають виливок адгезивної плівки; розм'якшення проміжного шару між різновіковими шарами живопису; відділення механічним способом проміжного ґрунту й верхнього шару фарби від нижнього; перенесення відшарування фрагментів на тимчасову основу; монтування відшарованого живопису на експозиційну основу.

До загальних недоліків відомих способів слід віднести: розчинники пропонованого складу не забезпечують задовільного розм'якшення проміжного шару ґрунту, що міститься між різночасовими шарами живопису;

незадовільна якість створеної плівки за відомим методом спричиняє великі пошкодження нижнього шару живопису при його поділі, що й призводить до втрат двох творів. Крім того, методи призначено для розшарування темперного живопису, розділеного шарами тільки гіпсового або крейдяного ґрунту й лише на дерев'яній основі.

В основу методу входить реставрація живопису з використанням методик розшарування різночасового живопису шляхом накладення фрагментів адгезивної плівки з подальшим формуванням її збільшеного розміру й цілісності за допомогою методу Петтенкофера, який дає можливість розшарувувати великі за площею зображення як фрагментарно, так і в цілому, розм'якшувати всі види ґрунтів, розшарувувати як станковий, олійний і темперний живопис, що дозволяє розшарувувати багат шаровий живопис без механічних пошкоджень.

У розробленому методі реставрації художніх творів поєднано всі відомі етапи розшарування, але кожен етап має відмінні риси, що дозволяє поліпшити кінцевий результат розшарування, а саме зменшити втрати фарбового шару запису при розшаруванні, забезпечити його якісне перенесення на тимчасову основу.

Результатом досліджень є оформлення та отримання двох патентів з реставрації творів з різночасовим живописом (хімічний метод відшарування на основі адгезивної плівки полівінілбутиралу (ПВБ) [71; 89; 90]

Висновки до 3 Розділу

1. Установлено, що оптимальними ознаками для створення плівки ПВБ є рівномірність її товщини та гладкість, що забезпечуються при висушуванні готового розчину в закритій ємності з невеликим доступом повітря при тривалому випаровуванні спирту.

2. З'ясовано оптимальні властивості плівки ПВБ, яка забезпечує утримання на собі ваги відділеного фарбового шару й ґрунту та

недеформування відшарованого верхнього шару живопису. Така плівка повинна бути відповідної товщини 0,300 і 0,375 мм, виготовлена в 10% розчині ПВБ в етиловому 96% спирті, а для достатньої гнучкості додано пластифікатор ДБФ зі співвідношенням 1%.

3. Розроблено оптимальну за товщиною, еластичністю й гладкістю адгезивну плівку ПВБ, яка дозволяє задовільно забезпечити розшарування різночасового станкового живопису.

4. Упроваджено метод розшарування різночасового живопису, який дає можливість розшаровувати великі за площею зображення як фрагментарно, так і в цілому; розм'якшувати всі види прошарків, розшаровувати станковий, а також олійний і темперний види живопису; крім того, дозволяє проводити розшарування без механічних пошкоджень усіх зображень.

5. Створено загальний підхід для проведення атрибуції та експертизи творів іконопису з різночасовим живописом, який уключає розроблення способу розшарування різночасового живопису шляхом перенесення його на нову основу та відкриття авторського шару для його подальшого вивчення.

РОЗДІЛ 4. АПРОБАЦІЯ РОЗРОБЛЕНОГО МЕТОДУ РОЗШАРУВАННЯ РІЗНОЧАСОВОГО ЖИВОПІСУ

4.1 Упровадження розробленої методики в реставрацію ікон з багат шаровим живописом та їхня атрибуція

Розроблену технологія успішно впроваджено при розшаруванні чотирьох ікон. Досліджені твори є відмінними за деякими характеристиками, зокрема ікони різного формату, мають різну техніку живопису, кількість часу, що минув між записом й авторським зображенням, також відмінні особливостями матеріалу прошарку між різновіковими шарами живопису, що мають різний розмір; застосоване розшарування живопису (фрагментарно або в цілому) доводить свою універсальність і практичність у розшаруванні творів з багат шаровим живописом.

4.2 Ікона «Св. Миколай Чудотворець»

Дослідження ікони «Св. Миколай Чудотворець» почалось у 2011 році. Твір надійшов на кафедру реставрації зі Свято-Архангело-Михайлівського жіночого монастиря м. Одеси. Ікона належить до Холуйської школи іконопису (техніка виконання темпера, кінець XVIII ст.). Після комплексних, уже відомих досліджень установлено, що ікона «Св. Миколай Чудотворець» є записом, який приховує авторське зображення [98-101].

Ікону св. Миколая Чудотворця написано наприкінці XVIII ст. Пам'ятка має сліди реставраційних утручань. Авторський фарбовий шар було записано олійними фарбами без збереження сюжету та колориту живопису. У результаті пробних розчисток було виявлено втрати фарбового шару, які містилися майже по всьому зображенню ікони, особливо на ковчегу дошки, також були втрати на ліку та на одязі святого.

За допомогою рентгенографічного дослідження було виявлено втрати ґрунту як на верхній іконі «Св. Миколай Чудотворець», так і на нижньому живописі.

Зображення Миколая Чудотворця є пізнім записом, про що свідчить ряд проведених досліджень. На рентгенівському знімку визначено, що авторський живопис досить задовільно зберігся, приблизні втрати якого становлять 30 %. На авторській іконографії зображено в повний зріст «Двоє святих».

У ході дослідження твору зроблено пробну розчистку нижнього зображення. Розчистку проведено за допомогою водно-спиртового компресу в співвідношенні 1:1. В результаті дослідження хімічного складу встановлено, що між шарами живопису наявний проміжний клеє-крейдяний ґрунт, який добре зберігся.

На розм'якшений розчинниками шар запису накладали заздалегідь заготовлену адгезивну плівку ПВБ, товщина якої не більш 1 мм. Нижню поверхню частково розчиняли етиловим спиртом, за рахунок чого вона приклеювалася до поверхні живопису. Розчинник утримували під плівкою

близько однієї години. Шар запису протягом цього часу зберігав свою податливість до відшарування. Отже, розмір ділянки пропарювання, а потім нанесення плівки ПВБ і відшарування не перевищував 5x5 см. Усі наступні фрагменти просочувались, розм'якшувались і потім закріплювалися плівкою ПВБ з невеликим заходом плівки одна на одну 2x3 мм.

Відшарування запису виконано в цілому без розрізання верхнього живопису, спочатку відокремлено залишки живопису з ковчега ікони, потім – надписи й зображення Ісуса та Богородиці. Таким способом поступово було відшаровано ділянку за ділянкою, у цілому відокремили пізній запис, не розділяючи його на фрагменти. Оброблену розчинником і ПВБ ділянку запису поступово відокремлювали скальпелем. Робили розріз ґрунту запису, не зачіпаючи нижчого шару. Відшарований живопис накривали поліетиленовою плівкою й притискали мішком з піском.

Після розшарування живопису виявлено сюжет нижньої ікони. Іконографія авторського зображення належить також до Холуйської школи, але вже до початку XVIII ст., виконана технікою темпер, що й запис. На іконі зображено двох святих, зліва Св. Медост (Модест) – православний святий, якого вважають покровителем худоби. З правого боку зображено Св. Власія (Севастійський). Угорі ікони зображено Спас у хмарах, у центрі написано храм. Ця іконографія була досить поширеною у звичайних малозабезпечених вірян [42-44].

Установлено такі причини запису авторського зображення:

- сильне потемніння лакової плівки;
- приблизно 30% утрат авторського зображення;
- відсутність реставраторів в іконописній майстерні.

Реставрація ікони «Св. Миколай» кінця XIX ст. дозволила з'ясувати, що під твором розміщувалось авторське зображення XVIII ст., «Святі Модест та Власій»; техніка виконання обох пам'яток – темпера – є прикладом цільного розшарування з використанням компресу відповідного складу для

розм'якшування проміжного шару ґрунту. Обидві ікони відреставровано та розміщено в методичному фонді кафедри РЕТМ ХДАДМ [42-44; 98-101].

4.3 Ікона «Спас Цар царів»

Дослідження ікони «Спас Цар царів» почалось у 2016 році, твір надійшов з приватної колекції. Ікона належить до Чугуївської школи іконопису, техніка виконання – олія, час створення – початок ХХ ст. Після комплексних, уже відомих досліджень встановлено, що ікона «Спас Цар царів» є записом, який приховує більш раннє авторське зображення.

За результатами візуально проведених досліджень і пробних розчисток виявлено, що ікона є прикладом багатошарового живопису, це було підставою для проведення більш ґрунтовного аналізу. У результаті проведеної роботи встановили вид, матеріал і характер фарбових шарів, збереження нижнього живопису й матеріал його виконання, наявність і структуру проміжного шару.

Часткове рентгенографічне дослідження підтвердило наявність нижнього зображення композиції й визначило схоронність цього живописного шару. Так само рентген виявив місця використання твореного золота (унаслідок розташування під ним рельєфного візерунка) й елементи зображення (наприклад, книгу з фрагментом руки, частину трону).

На рентгенографічних знімках добре видно суттєву різницю характеру кракелюру (на нижньому живописі він дрібносітчатий ґрунтового походження, а на верхньому – крупносітчастий фарбового походження). Збігів відображення структури кракелюру нижчого живопису на верхньому шарі не виявлено, тому що наявність проміжного шару дозволила запобігти западанню верхнього шару фарби, а місця збігів верхнього живописного шару з місцями втрат нижнього живописного шару (при наявності в цих утратах ґрунту з кракелюром) були відсутні. Рентгенівські промені не дали можливості відтворити повної картини нижнього шару живопису у зв'язку зі складовими характеристиками пігментів, використаних у нижньому живописі.

Мікроскопічне дослідження показало, що проміжним шаром є речовина клейової структури нерівномірної товщини. Ґрунт нижнього живопису білий, крейдяний, багатошаровий. Зв'язок ґрунту з основою незадовільний (осипи становлять приблизно 30%). Так само в місцях утрат було виявлено наявність паволоки. У подальшому звернено увагу на вставки реставраційного ґрунту на нижньому фарбовому шарі, які, імовірно, було використано в місцях утрат нижчого шару з метою вирівнювання поверхні для нанесення наступних записів. Ґрунт нижчого живопису й реставраційних вставок має різну природу, що підтвердило подальше мікрохімічне дослідження.

Кракелюри верхнього живописного шару, утворені у фарбовому шарі й у шарі захисного лакового покриття, викликано природним старінням матеріалу й товщиною нерівномірного лакового покриття.

Під час дослідження поверхонь творів в ультрафіолетових променях удалося з'ясувати характер і місця потовщення по всьому зображенні лакової плівки на верхньому живописному шарі.

Дослідження в інфрачервоних променях виявило додаткові елементи нижчого шару: текст Євангелія, рослинні елементи, складки й інші не розпізнані структури.

Таким чином, уже на етапі проведених техніко-технологічних досліджень установлено, що іконографії двох зображень частково збігаються. Якщо у верхньому шарі Христос представлений як самостійне зображення (фігура), то на нижньому живописі Христос постає в багатофігурній композиції, що підтверджено після закінчення процесу розшарування.

Відшарування запису починали з верхньої частини живопису, поступово переміщаючись до центру. Оскільки розмір верхнього живопису великий, то розшарування різних пластів виконували фрагментарно. Корективи дозволили збільшити зону відшаровуваної ділянки від 2-3 см до 10 см².

Для розм'якшення проміжного прошарку використовували ящик Петтенкофера як найбільш ефективний спосіб при досить високій температурі 60 – 70 t⁰ С. Час експозиції ящика Петтенкофера 30-40 хвилин.

Після основного процесу розм'якшення ділянки верхнього фарбового шару на оброблену спиртом ділянку запису закріплювали плівку ПВБ, яку в подальшому додатково розм'якшували парами спирту, що дозволило збільшити силу її зчеплення з фарбовим шаром. Ділянку запису поступово відокремлювали скальпелем, робили розріз запису, не зачіпаючи нижчого шару. Відшарований фрагмент верхнього живопису переносили на заздалегідь підготовлену тимчасову основу – поліетиленову плівку. Залишки проміжного шару прибирали механічним шляхом за допомогою додаткового компресу того самого розчину з використанням ящика Петтенкофера на 10-15 хвилин. Наступну скриньку з розчинником ставили поруч уздовж кордону вже відокремленої частини запису. Після відшарування однієї ділянки переходили до іншої й так далі, поступово переміщаючи компреси до центру ікони [98-101].

Після розшарування твору відкрився авторський сюжет ікони. Авторське зображення становить фрагмент ікони «Спас на престолі (Деісусний чин)» приблизно кінця XVIII ст., за стилем письма та манерою виконання живопису ікону віднесено до художніх майстерень Центральної України, техніка виконання – олія.

Установлено такі причини запису авторського зображення:

- часткове потемніння лакової плівки;
- відсутність реставраторів в іконописній майстерні.

Реставрація ікони «Спас Цар царів» XX ст. та друге зображення «Цар усіх царів» XVIII ст. є прикладом фрагментарного розшарування. Техніка виконання обох зображень – олія, розмір – 1,5x1,0 м². Обидві ікони відреставровані та перебувають у фонді кафедри РЕТМ ХДАДМ.

4.3 Ікона «Вибрані святі»

Дослідження ікони «Вибрані святі» почалось у 2017 році, твір надійшов на кафедру з приватної колекції. Ікона належить до іконопису Чернігівського Полісся, техніка виконання – олія, час створення – початок ХХ ст. Після комплексних, уже відомих досліджень установлено, що ікона «Вибрані святі» є записом, який приховує більш раннє авторське зображення.

Верхній живопис, який датовано кінцем ХІХ століття, є зображенням святих, написаних олією на сосновій дошці. Ікону «Вибрані святі» визначають як «сімейну» – замовну, одноімнену з прізвищем замовника або його покровителя, тому що раніше в іконографії цих святих разом не зображували. Незважаючи на забруднення й значне потемніння лакової плівки, можливо розгледіти яскравий колорит, у якому написано пам'ятку. На іконі зображено трьох святих, що стоять у повний зріст на живописну трактованому поземі коричневого кольору – землі з травами й камінням, фігури оточено світло-блакитним фоном, що характерно для іконографії періоду українського бароко кінця ХVІІІ століття. Фігури займають до двох третин поверхні ікони. Святих зображено фронтально, повороти ликів також розміщено фронтально. Майстрові вдалося індивідуалізувати кожен лик.

Простежується особлива значимість моделювання внутрішнього простору твору. Народний іконопис Чернігівського Полісся абстрагується від конкретного історичного часу й сюжету, оскільки підпорядковується законам не стільки православної доктрини, скільки християнської міфологізації й фольклоризації. Аналіз творів, отриманий у результаті розшарування різночасового живопису, указує на те, що зображення написали майстри Чернігівського Полісся.

«Чернігівські майстри перед тим, як писати образ на деревині, ґрунт покривали червоною фарбою. Після того, як перший шар фарби висох, по ній уже писали іншими кольорами – білим, жовтим, зеленим.

Живопис майстрів Чернігівського Полісся товстий і пастозний, що й підтвердили техніко-технологічні дослідження. На червоному будь-який колір стає теплим. Ці ікони випромінюють тепло. Якщо чернігівці покривали дошку червоною фарбою, то на Гуцульщині ялинкову дошку вимочували в дуже міцному часниковому розчині. Якщо ці двохсотрічні ікони протерти вологою ганчіркою, стоїть сильний запах свіжого часнику, як ніби тільки що тут військо обідало. Але ці ікони не бере жоден жук».

Діапазон кольорів одноколірного або розписаного фону досить вузький – охристий, іноді помаранчевий, червоний (цегляний з домішкою коричневого), коричневий, синій і чорний.

Ікона «Вибрані святі» становить винятковий інтерес тим, що святі стоять у ряд, майже на однакових положеннях. На іконі зображено св. мц. Марину – покровительку дітей і помічницю в пологах, св. мц. Антоніну – покровительку тих, хто має її ім'я, зі св. мч. Устимом по центру. Зверху в центрі на хмарах прочитується зображення Бога Саваофа з благословляючим жестом. Усю композицію розгорнуто на вохристо-зелено-блакитному тлі, фігури розташовано в ряд обличчям до глядача. Розміщено фігури майже на одній лінії. Фігуру св. мц. Марини розташовано строго фронтально до глядача, на відміну від двох інших фігур. Фігури Устима й Антоніни зображено з легким розворотом на три чверті.

Плаского зображення святих досягали шляхом використання чистих кольорів без відтінків і відповідно тіней. Окремо слід сказати про тілесність. Точніше – її відсутність. Св. мц. Марину та св. мц. Антоніну зображено без вій і практично без брів, адже волосся передбачає гріховність, а це не відповідає образу непорочної діви.

Центральною фігурою є образ св. мч. Устима: темно-зелена туніка з довгими рукавами, високі витончені чоботи, на плечах перевернуте довге червоне корзно, яке досягає довжини туніки. У правій руці, піднятій угору, Устим тримає хрест, ліву руку зігнуто в лікті. Праворуч від Устима зображено св. мц. Антоніну. Вона також одягнена в темно-зелену туніку з довгими,

широкими рукавами, поверх туніки – червоний плащ, що стелиться по землі м'якими плавними складками. На голові одягнено білу хустку, що закриває голову й плечі. Руки схрещено на грудях, права рука лежить поверх лівої, у ній вона тримає хрест. На Марині темний одяг, виконаний у зеленій гамі, на голові в неї – охриста хустка, що прикриває й плечі. Схрещені руки притиснуті до грудей, ліва рука накрита повністю мантиєю, у правій руці зверху також зображено хрест.

По центру ікони над головою св. мч. Устима на хмарах розташовано поясну фігуру Бога Саваофа в червоному вбранні із зеленим плащем, який благословляє святих.

У багатьох випадках пізній запис сам є високохудожнім твором мистецтва, що лежить поверх первісного авторського живопису. Поновлялись твори в тих випадках, коли мали великі втрати або нестачі матеріалу для наступного твору або просто при іконописних майстернях не було реставраторів. Це багато що пояснює: в іконописних школах працювали тільки художники-іконописці, або, як ще їх називали, поновителі, тому в них не було можливості відновити нижній живопис.

Після розшарування верхнього запису вдалося провести атрибуцію авторського сюжету.

Дослідження нижче розташованого живопису з образом Св. Миколая показало, що за технологічними особливостями й колористичним ладом живопис можливо атрибутувати також як пам'ятку іконопису Чернігівського Полісся, виконану в тій самій техніці, час створення живопису датується першою половиною ХІХ століття. Пам'ятка являє собою зображення св. Миколая Чудотворця, який отримав велику популярність в іконописному мистецтві християнського світу й має значне поширення. Традиційно поясне зображення святителя – зображення святого на коричневому тлі, який правою, трохи піднятою рукою благословляє, а в лівій тримає відкрите Євангеліє. До менш поширених відносяться ікони святителя із закритим Євангелієм з написом угорі (Микола Чудотворець).

Таким чином, дослідження показали, що обидва шари живопису мають подібні техніко-технологічні та художні ознаки, що вказує на те, що їх створено в одній школі Чернігівського Полісся, а виконано з різницею в часі в сто років. Запис поверх авторського живопису було зроблено через значні втрати нижнього шару.

Установлено такі причини запису авторського зображення:

- часткове потемніння лакової плівки;
- зміна традицій та смак замовника;
- економія матеріалу для написання нової ікони.

Завдяки техніко-технологічним дослідженням запису встановлено, що верхніх олійний живопис тонкий і лесувальний. З'ясовано склад прошарку між різночасовими фарбовими шарами: це тонка проклейка емульсійним ґрунтом. За цими результатами процес розшарування ускладнився: довелося змінити час експозиції компресу на менший – до 10 хвилин, тому що тонкий живопис і емульсійний прошарок швидко розм'якшуються. Також змінена товщина плівки за рахунок меншого навантаження розшарованого живопису.

На розм'якшений розчинниками шар запису накладали заздалегідь заготовлену пластифіковану плівку ПВБ завтовшки не більш 1 мм. Нижня поверхня частково розчинялася етиловим спиртом, за рахунок чого вона приклеювалася до поверхні відокремлюваного шару живопису. Розчинник утримувався під плівкою близько однієї години. Шар запису протягом цього часу зберігав свою здатність до відшарування. Отже, розмір ділянки відшарування не перевищував 3 см². Усі наступні фрагменти розм'якшувались і потім закріплювалися плівкою ПВБ з невеликим заходом одна на одну 1 мм. Відшарування запису виконували фрагментарно: спочатку живопис на фоні зображення, потім і самі святі. Таким чином поступово було відшаровано ділянка за ділянкою пізнішого запису із зображенням трьох святих. Оброблену розчинником і ПВБ ділянку запису поступово відокремлювали скальпелем, розрізаючи проміжний шар ґрунту, не зачіпаючи нижнього шару зображення.

Після відшарування запис закріплювали на розм'якшений етиловим спиртом верхній шар плівки ПВБ на тимчасовій основі (поліетиленовій плівці, яку було розтягнуто на реставраційний підрамник). Поліетилен має хорошу адгезію й з'єднується з плівкою ПВБ. Додатково відшарований фрагмент запису з тильного боку просочувався слабким (3%) розчином осетрового клею та залишався для подальшого висихання при кімнатній температурі.

Завдяки розробленій технології вдалося зберегти та розкрити всі шари живопису. Розшарування різночасового живопису дозволило виконати атрибуцію обох зображень, у тому числі й закритого від дослідників, та ввести його в науковий обіг мистецтва.

Реставрація ікони «Вибрані святі» ХХ ст. з нижнім зображенням «Св. Миколай» ХІХ ст. є прикладом фрагментарного розшарування. Обидва зображення належать до олійної техніки. Обидві ікони відреставровані та перебувають у фонді кафедри РЕТМ ХДАДМ [42, с.193-198; 44, с.18-22].

4.5 Ікона «Богоматір Троєручиця»

За результатами дослідження, ікона «Богородиця з немовлям» за стилем письма належить до Борисівської майстерні початку ХХ ст., яка виконана на дерев'яній основі олійними фарбами. Про це свідчить манера накладення мазка, колірна гама, рисунок. Ікона є підокладною, оклад відсутній. Техніко-технологічні дослідження допомогли встановити, що зображення «Богородиця з немовлям» є записом. Запис зроблено по прошарку ґрунта.

У результаті дослідження встановлено сюжет нижнього зображення й стан його збереження. Авторське зображення – «Богоматір Троєручиця». Ікона в цілому має задовільний стан, за винятком незначних утрат. На верхньому полі зображення в місцях розклеювання дощок запис добре зберіг авторський живопис, не дав можливості в подальшому його зруйнувати. Верхнє зображення «Богородиця з немовлям» виконано на високому художньому

рівні, воно є відображенням часу, технології та манери письма, тому такі твори мистецтва потрібно зберігати.

Після відшарування за допомогою адгезивної плівки ПВБ верхнього живопису та переносу його на нову основу з'явилася можливість провести достовірну атрибуцію нижнього зображення. Ікона «Богородиця з немовлям» є прикладом цілісного розшарування та переносення запису на нову основу.

Авторська іконографія «Богоматір Троєручиця» належить до Холуйської іконописної майстерні кінця ХІХ століття, техніка виконання – темпера. Для майстерні характерне використання помаранчевого кольору на полях та одязі святих, що й можна спостерігати на цій іконі. На зображенні присутнє сріблення, оброблення одягу кольоровими лаками по сріблу, орнаменти на одязі, характерні плавні живопису на ликах і руках. Колорит ікони, кольорова гама та техніка виконання є типовим прикладом холуйського іконопису. Причина появи запису – потемніння лакової плівки.

Висновки до 4 Розділу

4. Розроблену методику успішно впроваджено під час реставрації ікон «Двоє святих», «Цар усіх царів», «Святий Миколай», «Богоматір Троєручиця» що дозволило провести достовірну атрибуцію.

РОЗДІЛ 5. ВИЯВЛЕННЯ ІКОНОПИСУ З РІЗНОЧАСОВИМ ЖИВОПИСОМ

5.1 Побутування ікон із записами на території Слобожанщини

На території України існувало багато іконописних майстерень у різних регіонах країни. Вони відрізнялися як професійним художнім рівнем, так і технікою виконання, зокрема на території регіону Слобожанщини працювали

художні та іконописні майстерні. Вільних художників, що втримували власні майстерні та учнів, можна вважати засновниками невеликих художніх шкіл. На території Східної України побутувало багато ікон різних шкіл [1; 2, с.6-23].

Поширені в Слобідській Україні твори іконопису, які мають суцільні записи, тобто один або кілька шарів різночасового живопису, належать головним чином до Чугуївської, Борисівської, Холуйської, Чернігівської, Палехської, Мстьорської, Ветківської, Московської, Липованської, Сузунської шкіл іконопису та живопису невідомих майстрів [1; 55; 58;].

Твори згаданих майстерень – дуже поширене явище для цього регіону. У своїй більшості вони не відрізняються високим художнім рівнем, але трапляються й значні та високохудожні пам'ятки, що мають право на збереження. У таких творах використовують найбільш поширені сюжети, живопис на цих іконах цікавий за своєю художньою манерою, у кожній майстерні він різний та унікальний [69, с.93-94; 70, с.143-153].

Такі твори можна побачити в багатьох музеях та приватних колекціях не тільки України, але й сусідніх країн. Ці ікони тиражні, створювані для масової потреби, їх дуже багато. Установлено три іконописних майстерні, ікони яких мають найбільше записів, зокрема борисівські й чугуївські ікони, майстерні яких розташовано на території Слобожанщини, а також Холуйська, яка школа розміщувалась у сусідньому регіоні.

Однією з найпоширеніших іконописних шкіл Слобожанщини є Борисівка [109].

Більшість творів Борисівки є примітивними, тому й трапляються ікони із записами переважно саме цієї школи. Можна визначити такі причини записів: нестачу матеріалів, незадоволення художнім рівнем твору, надання пріоритету більш поширеному сюжету. Зважаючи на надані зображення (рис.1,2), ми дійшли такого висновку, що спочатку під оклад писали ікони, а не навпаки, як це виконували за існуючою технологією. Ікони Борисівки писали в техніці олійного живопису в примітивному стилі. Упізнавана колірна гама

ікон, наївний стиль письма, часом схожий з дитячим малюнком, обмеженість застосування кольорової палітри і є особливістю цих ікон.

Серед випускників борисівських іконописців є багато знаних художників. Незважаючи на масштаби іконного виробництва й рівень живопису, Борисівка порівняно з такими, раніше визнаними центрами пізнього іконопису, як: Мстера, Ветка [91; 92], Холуй і Палех, виглядає менш переконливою й художньо цікавою. Хоча художній рівень Борисівки був не досить високим, але трапляються ікони із записами цієї школи.

Порівняно з іншими іконописними майстернями, ті ікони, які писали в Борисівці, – це, грубо кажучи, примітивний живопис, працювали майстри тільки в одній техніці олійного живопису. Упізнавана колірна гама ікон, наївний стиль письма, часом схожий з дитячим малюнком, обмеженість застосування кольорової палітри є як недоліком, так й особливістю школи. Вози з тисячами ікон розходилися по всьому півдню Російської імперії [109]. Іконам удавалося знайти своїх господарів за рахунок невеликої вартості й того ж наївного, зворушливого письма й іконографії, ось чому твори були популярними серед простого народу.

На території Слобожанщини на другому місці за поширенням після Борисівки є іконопис Холуя.

Із XVII століття Холуй стає одним з традиційних центрів іконопису, який має поширення на території Слобожанщини починаючи з XVIII століття. Холуй є однією з найбільш тиражних іконописних майстерень. На рік створювали до двох мільйонів ікон, плащаниць, хоругв, вишиванок, лубка. До характерних особливостей тиражного холуйського іконопису належало те, що живопис виконували із застосуванням срібла поряд з графічністю зображення та обмеженістю кольорової палітри [98-99].

Однією з головних причин появи записів на цих іконах є їхня тиражність. У цілому це економія матеріалу для написання нового твору, а саме – старої дошки.

Ікони Холуйської майстерні створювали яєчною темперою, у кінці XIX століття майстри іконописці перейшли на олійну техніку живопису. У композиціях та іконографії немає перевантаження дрібними речами, вони лаконічні й зрозумілі. Завдяки частому використанню позолочення та сріблення поверх левкасу колорит відрізняється свіжістю й чистотою. Орнамент створює перехід до нейтральної площини предмета. Тут іконописці використовували основні пігменти сієни, охри, умбри, ультрамарину [14; 18, с.50-52; 19, с.138-144; 20, с.200-204; 133-134].

Характерними особливостями холуйського іконопису були відносно реалістичне трактування образів, живописність манери й багат шаровість колориту, висхідні, на думку мистецтвознавця В. Василенко, до російського іконопису XVII століття або до так званої «фрязі» [137, с.29-40; 25, с.23-27].

В основних рисах холуйського іконопису виявляються цілющі струмені народного мистецтва, які його збагачували та підвищували художню цінність твору. В образах холуйських ікон багато земного, прожитого, що нагадує людське сільське життя. Деякі зображення швидше схожі на простих селян, ніж на образи «Святих».

У холуйських іконах виразність образів досягали за рахунок великого художнього узагальнення, чому було підпорядковано всі засоби мистецтва живопису. Пейзаж komponували з невеликою кількістю порівняно значних, умовно вирішених елементів. Прогалини на опуклих частинах ликів і рук також мали велику, сильно узагальнену форму. Значну роль у створенні настрою відіграла мальовничість холуйських ікон, яка виявлялася як у своєрідних тональних співвідношеннях, так й у відносно вільній манері виконання. Колір побудовано головним чином на поєднанні контрастних тонів – помаранчевих, червоних і коричневих із синіми й смарагдово-зеленими. У холуйській іконі кольори завжди поєднувалися й зм'якшувалися вохристо-помаранчевими або коричневими тонами.

Наступною за поширеністю художньою школою є Чугуївський іконописний центр Харківської області.

Іконопис у Чугуєві почав формуватися у зв'язку з організацією школи військових топографів на початку XIX ст., у якій викладали малювання й живопис. Випускники, які здобули початкову мистецьку освіту, пробували себе в іконописі.

«Головною ознакою ікон Чугуївської школи є наявність на тильному боці основи ікони покриття олійною фарбою трав'яного або темно-коричневого кольору, що захищало її від різних шкідників. Чугуївські майстри використовували кольорові ґрунти (охристі, червоні, зелені), що також є атрибутивними ознаками ікон цієї школи» [129, с.49-59].

Чугуївська школа виявилася затребуваною щодо замовлень на ікони. У майстерні були художники-поновителі, а не реставратори, а це є також однією з головних причин появи записів на іконах цієї школи.

Перелічені іконописні майстерні, твори яких найбільше побутують на території Слобожанщини, мають декілька видів записів.

Найбільше виявлених ікон із записом, які трапляються на території Слобожанщини, належать до Чугуївської школи. На цих іконах установлено кілька видів записів, зокрема фрагментарний та суцільний. Верхній живопис може повторювати сюжет і малюнок авторської іконографії або ж змінювати авторське зображення.

Виявлено низку вівтарних ікон Чугуївської майстерні із частковими та суцільними записами, які виконано як по лаковій плівці, так і з проміжним шаром ґрунту.

5.2 Класифікаційні ознаки ікон із записами

Досліджено понад півтори тисячі творів на дерев'яних основах різних іконописних шкіл, що існують на території Східної України. Установлено, що кожна десята ікона має кілька шарів різночасового живопису, що виявляється у вигляді суцільного або часткового запису. Відмінними риси цих ікон є

розмір, техніка виконання, сюжет іконографії, рівень живопису, ступінь руйнування різночасових шарів живопису.

В Україні побутували ікони багатьох шкіл. Найбільш поширеними та такими, що частіше за інші зображення піддавали поновленню, на території Східної або точніше Слобідської України є ікони майстерень Чугуєва, Борисівки, Холуя, Стародуб'я, Сузуна, а також Ветки й Палеха [64-66]. Деякі художники могли собі дозволити мати майстерні та учнів. Вони є засновниками невеликих художніх майстерень, що відрізняються як професійним художнім рівнем, так і технікою виконання. При храмах і монастирях теж могли бути художники – випускники цих майстерень.

Твори вищезазначених майстерень славляться високим художнім рівнем й унікальністю, варті уваги й мають право на збереження. У такому живописі використовують найбільш поширений сюжет, зображення цікаві своїми художніми прийомами, технікою виконання (у кожній майстерні вона різна й унікальна).

Згадані пам'ятки можна побачити в багатьох музейних зібраннях та приватних колекціях Європи, зокрема й України [138; 140; 143; 145-146; 151].

Одну з таких іконописних шкіл, твори якої найчастіше переписували, тому вони могли мати не один шар живопису, представляють майстерні Холуя. Виявлено 20 ікон холуйської школи з кількома шарами живопису. В основному поновлення суцільні з повною зміною сюжету й технологією виконання.

Найбільш поширеними наявними іконами на території Слобідської України є твори Борисівської, Холуйської й Чугуївської іконописних майстерень. У цілому ікони цих майстерень створювали для широких верств населення, що спричиняло їхню масовості й у свою чергу появу записів на цьому живописі.

На території Слобожанщини виявлено найбільшу кількість ікон із записом Чугуївської школи. Установлено декілька видів записів цих ікон – фрагментарний і суцільний, що повторюють сюжет і малюнок авторської іконографії або ж зовсім інший. Так само записи на іконах є відмінними за розмірами: найбільші – вівтарні, а менші за розмірами – долонні.

Виявлено ряд вівтарних творів, складених із шести ікон. На п'яти іконах переписано тільки фон, а на двох – суцільний запис. Записи виконано як по лакової плівці, так і з проміжним шаром ґрунту.

5.2.1 Класифікаційні ознаки ікон за розмірами, загальною кількістю досліджуваних та виявлених із записами творів

Розроблено такі класифікаційні ознаки ікон із записами, що побутують на території Слобожанщини: школа іконопису, загальна кількість досліджуваних ікон та їхній розмір (Табл. №1). Найбільшого поширення на території Слобожанщини має іконопис Чугуївської школи (140 ік.); Борисівки (100 ік.); Холуя (75 ік.).

За відповідними розмірами виявлено іконопис із записами, який належить до шкіл, що мають найбільшу кількість таких творів, а саме Борисівки (три ікони – 12x18 см); Чугуєва (три ікони – 165x75 см); Липованської (три ікони – 54x37 см). Найбільша кількість виявлених ікон із записами (393) – у середньому менше ніж 50 см, наступні (11) є іконами з іконостасів. Найбільша кількість помічених ікон із різночасовим живописом є іконописом сімейного типу, створеним для домашнього призначення.

Досліджено 500 творів слобожанського іконопису, з яких 53 мають записи. Із загальної кількості досліджуваних ікон для кожної десятої характерний запис.

Таким чином, на території Слобожанщини виявлено побутування великої кількості ікон з різночасовим живописом, що заслуговує на збереження деяких видів записів і розкриття нижнього зображення, у тому числі й проведення їхньої атрибуції.

5.3 Ікони із суцільними записами, які побутують на території Слобожанщини

Ікони Борисівської школи характеризуються примітивним або більш спрощеним стилем письма, що є їхньою особливістю. Живопис на ликах та руках, також на одязі святих зроблено за один прийом. Таку технологію живопису поширено в цій майстерні. На всіх іконах запис і авторський живопис виконано олійними фарбами. Час створення записів – приблизно початок – середина ХХ століття. Прошарком на всіх іконах між різночасовим живописом є лакова плівка та ґрунт (ік 1, 2, 3, 4, 5).

Ікона «Богородиця з немовлям» є підкладною. Оклад відсутній. Стилістика та манера письма ікони дозволяють її віднести до початку ХХ століття. Про це свідчить технологія нанесення фарбового шару, кольорова гама, техніка виконання рисунка, що притаманно митцям Борисівської школи.

Зважаючи на надані, зображення (іл 3, 4, 5) зроблено висновок, що спочатку під оклад писалися ікони, а не навпаки, як це виконували за існуючою технологією. Записи на цих іконах зроблено приблизно в один час з авторським живописом. Це підтверджує факт про масове виробництво таких ікон. На іконі (іл. 2) «Спас Вседержитель» надано пріоритет більш поширеній іконографії «Св. Миколай», тому зроблено суцільний запис для економії матеріалів для написання нового твору. Спостерігаємо таку зміну однієї деталі в авторській іконографії на (іл. 1): жесту правої руки в Богородиці. В авторській іконографії зображено жест правої руки – благословіння: два пальці піднято вгору (вказівний і середній), великий, безіменний і мізинець утворюють триперстя. На цей час так хрестяться старообрядці двоперстя.

Записом змінено жест руки, прикладеної до серця, що означає дар щирої молитви. На іконі (іл. 5) авторської іконографії зображено Спаса Вседержителя із суцільним записом «Тихвинська Богородиця», виконаним у подібній техніці в одній майстерні.

Ікона «Св. Миколай» (іл. 3) Борисівської майстерні має суцільний запис з повторною іконографією, виконаний в техніці олії. Верхнє зображення належить невідомому майстру і є дуже низького рівня. Живопис фактурний та нерівномірний. Причина появи запису на іконі – це втрата функціональності авторського зображення.

Установлено, що запис та авторський живопис створено в той самий час, зображення належать до однієї майстерні. Причини появи записів: нестача матеріалів для написання нових творів; надання переваги більш поширеному сюжету (іл. 3). Не досить високий художній рівень та простота такого стилю іконопису призводять до появи записів на цих іконах.

Наступну ікону «Св. Миколай» невідомого автора створено на початку ХХІ ст., живопис – із авторським зображенням «Св. Миколай», яке належить до Борисівської майстерні початку ХХ ст. Запис й авторське зображення виконано по лаковій плівці олійними фарбами. Верхній твір є поясним зображенням святого, живопис виконано непрофесійно товстим шаром фарби невідомим митцем. Яскраві кольори на фоні та на частинах одягу свідчать про незнання автором художніх прийомів іконопису, тонкощів іконографії та живопису в цілому. Змінився колорит та манера авторського живопису. За результатами техніко-технологічних досліджень установлено, що авторське зображення святого є підкладним та добре збереглося. Такий вид запису не має високого художнього рівня та значимості для мистецтва, тому потребує зняття.

Установлено що, суцільній запис мають дві ікони, переписані на більш поширені сюжети.

Сузун (Сибірська школа)

Сузунське (Сибірське) іконне мистецтво сильно нагадує українську слобідську народну ікону Борисівської школи. Створювали ікони сільські народні майстри, які поєднували іконопис з декоративним розписом і різьбленням. Писали ікони в техніці темпері й олії [59, с.391-396; 103, с.92-111]. Твори цієї школи не мали високого художнього рівня, але були досить популярними серед простого люду. Це визначило особливості сибірських ікон: спрощення сюжету й техніки, їхню фольклорну стилістику.

Ікона «Святий Миколай» є суцільним записом. Техніка виконання – олійні фарби, зроблено твір по лаковій плівці. Верхня ікона, на якій написано руки та лик святого, є підкладною. Завдяки цьому візуально можна розгледіти нижній живопис. Запис повторює авторську іконографію. Верхній живопис виконано в повороті 180⁰ відносно нижнього зображення. За технікою виконання та рівнем майстерності живопису запис можна віднести до Чугуївської школи. Час створення запису – початок ХХ століття. Запис виконано по лаковій плівці. Утрати фарбового шару верхнього зображення становлять приблизно 10%.

Авторське зображенням «Святий Миколай» належить до іншої школи – Сузунської. Техніка виконання – темперні фарби. Увесь живопис покрито темним лаком жовто-коричневого кольору. Нижній живопис добре зберігся. Причиною появи записів на іконах є сильне потемніння авторського лакового покриття.

Холуй

Під час дослідження трьох виявлених ікон із записом встановлено, що всі вони мають суцільний запис зі зміною сюжету (ік. 1, 2, 3). Запис і авторський живопис, виконані в одній техніці темпері, належать до Холуйської школи. На всіх іконах із суцільним записом авторське зображення покрито шаром левкасу й більш пізнім живописом.

Характерними особливостями холуйського іконопису є відносно примітивне трактування образів і монохромність колориту, наявність теплих земляних кольорів, які притаманні цій школі (ік. 1, 2, 3). Колір, побудований головним чином на поєднанні контрастних тонів – помаранчевих, червоних і коричневих – у холуйській іконі завжди об'єднувався й зм'якшувався одним вохристо-помаранчевим або коричневим тоном. Виразності образів святих у іконах Холуйської школи досягали за рахунок художнього узагальнення, якому було підпорядковано всі засоби мистецтва живопису.

Ікона «Вибрані святі» є записом, який повністю повторює сюжет нижньої ікони. Зображення на верхньому шарі – ікона «Вибрані святі» – є зразком середини ХІХ століття, містить при поновленні більш ранню ікону. Запис виконано яєчною темперою по прошарку ґрунту. Верхнє зображення розвернуто на 180⁰ відносно нижнього шару. Живопис покрито лаком жовто-коричневого кольору. Утрати фарбового шару запису становлять приблизно 35%. Шар живопису – тонкий з незначними стовщеннями. Зв'язок фарбового шару з ґрунтом незадовільний, є потертості до ґрунту й осипи. Причиною появи запису є потемніння авторського зображення. Високий художній рівень запису є відображенням часу, технології та манери письма, тому такі твори потрібно зберігати.

Після відшарування запису та перенесення його на нову основу з'явилася можливість провести атрибуцію авторського зображення.

Як живописний матеріал авторського зображення іконографії «Вибраних святих» використано яєчну темперу й кольорові лаки. Живопис виконано по прошарку ґрунту. Утрачено приблизно 15% авторського зображення (ік. 1). Живопис на іконі написано в кілька прийомів. Фарбовий шар тонкий, з невеликими потовщеннями на місцях ликів та рук святих. Час написання – початок ХІХ століття. Іконографію на творі розділено на кілька сюжетів: «Микола Чудотворець», «Георгій Переможець», «Богородиця з немовлям» – «Одигітрія» – та чотирьох невідомих святих, з яких дві фігури

цілком утрачено, тому не можливо провести повної атрибуції. Такий розподіл сюжетів характерний для іконопису старообрядних майстрів. Розділення сюжету здійснено за допомогою горизонтальних і вертикальних чорних розділових ліній. Зображення виконано графічно чорною фарбою з невеликим додаванням кольору. Більш ретельно та багатошарово прописано лики та руки святих, на живописі зосереджено більшу увагу саме на цих елементах. Одяг на всіх святих написано лесувально, лінійно, як це притаманно холуйській манері письма.

Наступна ікона є записом і являє собою зображення «Св. Миколай Чудотворець» (ік. 4). Живопис виконано по прошарку ґрунту темперними фарбами. Утрати верхнього живопису становлять приблизно 40%. Іконографія святого Миколая набула в мистецтві християнського світу особливо розвитку. Поясні образи святителя, що використовують для середників житійних композицій, можна побачити як самостійні ікони. Зображено поясний образ святителя, який правою, трохи піднятою рукою благословляє, а в лівій тримає закрите Євангеліє. До менш поширених належать ікони святителя з розгорнутим Євангелієм. По краях від його фігури зображено Ісуса Христа з Євангелієм і Богоматір з омофором в руках, угорі зображення – надпис (Миколай Чудотворець). Зображено святого в традиційному одязі коричневого кольору, над головою обведено червоного кольору німб. Лівою рукою Миколай тримає Євангеліє, а правою благословляє жестом «двоперстям», цей спосіб благословення є старовірним звичаєм.

Після відшарування верхнього живопису «Св. Миколай» та перенесення його на нову основу з'явилася можливість провести атрибуцію авторського зображення. Нижній живопис належить також до Холуйської школи, але до більш раннього часу, а саме – до середини XVII століття. Техніка виконання живопису – темпера. Колорит та манеру письма живопису можна віднести до Холуйської школи. На авторській іконі зображено твір «Двоє Святих». Ліва фігура – це св. Медост (Модест), православний святий, якого вважають

покровителем худоби. Праворуч зображено св. Власія (Севастійський). На ковчегу вгорі ікони написано Спас у хмарах. Оскільки дві постаті є православними святими, то в центрі ікони зображено храм. Це типова сімейна іконографія для народу з вибірковими святими. Причиною появи запису на авторській іконі є сильне потемніння авторського лакового покриття.

Наступна ікона «Невичерпне джерело» («Живоносне джерело») є записом, який повністю повторює іконографію авторського живопису (ік. 3). Обидва зображення належать до Холуйської школи. Іконографічний образ Божої Матері «Живоносне джерело» сягає візантійських зображень, зокрема твору «Володарка-переможниця», який у свою чергу бере початок із зображення типу «Знамення». Спочатку ікону «Невичерпне джерело» писали без зображення джерела, пізніше до композиції було включено чашу, незабаром – водойму й фонтан. Малюнок робили чорною фарбою, потім писали сам живопис, це є особливістю холуйських майстрів. Ікону виконано в теплій колірній гамі коричневих та червоних відтінків. Фон ікони покрито листовим сріблом. Причиною появи запису на цій іконі є потемніння лакового покриття, економія матеріалу для написання нового зображення.

На іконі написано «Вибраних святих», які стоять у повний зріст у два ряди, зверху над ними розташовано невелике зображення «Святого Георгія» у повний зріст на коні. Ікону намальовано темперними фарбами по проміжному прошарку ґрунту. Утрати живопису на верхньому зображенні становлять приблизно 40%. Це замовна сімейна ікона. На творі зображено таких святих (зліва направо): св. Параскеву, св. Анну, св. Миколу, св. Настасію, св. Ірину, св. Варвару. У відомій іконографії разом цих святих не зображують, тому можна вважати, що це сім'я заказчика ікони. У християнстві святому Георгію моляться як заступнику для рідних і близьких – усіх, хто служить в армії. Крім того, вважають, що святий Георгій допомагає людям, пов'язаним із сільським господарством.

На авторській іконографії цього твору в повний зріст написано святого Георгія, але це зображення вже іншої школи живопису – Холуйської. Техніка виконання – темперний живопис. Зображення частково розкрито від запису, тому можна припустити, що святого Георгія написано в повний зріст на коні зі списом у руках. Імовірно, це була теж сімейна ікона, але через сильну її руйнацію власник твору скоріше звернувся до іконописної майстерні відновити пам'ятку та доповнити її іншими святими, при цьому не зруйнувавши нижнього шару, тому запис добре зберіг авторський живопис, запобіг подальшій його руйнації. Причинами появи суцільного запису є потемніння лакової плівки та втрата своєї функціональності.

У XVII столітті ікона, живопис й оклад становили єдиний комплекс. У XIX столітті звичай прикрашати ікони поширився скрізь, це призвело до того, що іконописці стали зображати тільки ті частини ікони, які були основними в зображенні: лики, руки, ноги. Фігури, одяг зображували лінійно або умовними заливаннями. Оклади здебільшого створювали в професійних майстернях, і вони перетворювалися на своєрідну ікону з єдиного листа дорогоцінного металу. З XVII до XX ст. простежуємо такий різновид обробки окладів: карбування, басму, штампування. До XX століття оклад утрачає свою значимість та цінність як твір мистецтва, цінні метали замінюють фольгою.

Ікона «Богородиця з немовлям» є підокладною, оклад відсутній. За стилем письма ікона належить до Борисівської майстерні, час створення – початок XX століття. Верхній живопис написано олійними фарбами по прошарку ґрунту. Про це свідчить манера накладення мазка, колірна гама, рисунок. Техніко-технологічні дослідження допомогли встановити, що зображення «Богородиця з немовлям» є записом.

У результаті дослідження встановлено сюжет нижнього зображення й стан його збереження. Нижнє зображення – «Богоматір Троєручиця». Ікона в цілому має задовільний стан, за винятком незначних утрат. На верхньому полі

зображення в місцях розклеювання дощок запис добре зберіг авторський живопис, не дав можливості в подальшому його зруйнувати. Верхнє зображення «Богородиця з немовлям» виконано на високому художньому рівні, воно є відображенням часу, технології та манери письма, тому такі твори мистецтва потрібно зберігати.

Після відшарування верхнього живопису та переносу його на нову основу з'явилася можливість провести атрибуцію нижнього зображення.

Авторська іконографія «Богоматір Троєручиця» належить до Холуйської іконописної майстерні кінця XIX століття, техніка виконання – темпера. Для майстерні характерне використання помаранчевого кольору на полях та одязі святих, що й можна спостерігати на цій іконі. На зображенні присутнє сріблення, оброблення одягу кольоровими лаками по сріблу, орнаменти на одязі, характерні плавні живопису на ликах і руках. Колорит ікони, кольорова гама та техніка виконання є типовим прикладом холуйського іконопису. Причина появи запису – потемніння лакової плівки.

Виявлені три ікони Холуйської школи із суцільним записом з повторним сюжетом. Дві ікони Холуйської майстерні, верхній живопис належить до вже інших іконописних майстерень.

Чернігівська

Діапазон іконописної майстерності Чернігова достатньо широкий: від ікон, написаних художниками високого рівня, більш вправними (на написанні творів відчутний вплив барокової традиції), до ікон, створюваних для звичайного народу, зі спрощеними образами, яскраво відвертою декоративністю (ік. 1, 2). Їхній окремий стиль виконання вказує на існування значного іконописного центру, у якому склалися особливі художні народні традиції. Більшість чернігівських образів мають спільний колорит,

орнаментику та особливу для кожного сюжету схему зображення. Їхньою основною розпізнавальною ознакою є кольорова гама.

Майстри Чернігова перед тим, як створювати образ на дошці, у ґрунт додавали червоної фарби. Після того, як перший шар фарби висох, по ній уже писали іншими кольорами – білим, жовтим, зеленим.

Живопис майстрів Чернігівського Полісся товстий і пастозний, що й підтвердили техніко-технологічні дослідження. На червоному будь-який колір стає теплим. Ці ікони випромінюють тепло. Якщо чернігівці покривали дошку червоною фарбою, то на Гуцульщині ялинкову дошку вимочували в дуже міцному часниковому розчині. Якщо ці двохсотрічні ікони протерти вологою ганчіркою, стоїть сильний запах свіжого часнику, як ніби тільки що тут військо обідало. Ці ікони не бере жоден жук [55].

Діапазон кольорів одноколірного або розписаного фону досить вузький: охристий, іноді помаранчевий, червоний (цегляний, з домішкою коричневого), коричневий, синій і чорний.

Ікона «Богородиця Троєручиця» є записом, який виконано олійними фарбами по лаковій плівці (ік. 1). Верхній живопис повторює іконографію авторського з невеликим зміщенням угору нижньої руки Богородиці. Про це свідчать місця втрат запису, під якими можна візуально розгледіти авторську іконографію. Авторський живопис, як і запис, виконано в техніці олія. Твір написано по лаковій плівці. Обидва зображення належать до однієї школи. Утрати верхнього живопису становлять приблизно 15%. Про це свідчить теплий колорит ікони, у якому виконано образи святих та квітковий орнамент на фоні зображення. Фактурний живопис здійснено багат шарово не тільки на образах святих, а й по всій іконі, що притаманно Чернігівській майстерні. Причиною появи такого запису є потемніння лакової плівки авторського зображення.

Наступна ікона з образом «Спас Вседержитель» є записом, який повторює іконографію нижнього живопису (ік. 2). Техніка виконання запису — олійні фарби. Живопис виконано по лаковій плівці. Утрати авторського

зображення становлять приблизно 35%. Раніше ікону намагалися поновити. Це була спроба відновлення втраченого живопису та поновлення старого, потемнілого [48, с.81-84]. У результаті з'явився суцільний запис з імітацією під авторську майстерню. Запис зроблено непрофесійно невідомим автором. Причини появи записів: потемніння лакової плівки, відсутність досвіду відреставрування пам'ятки.

Ікона «Вибрані святі» є записом. На іконі зображено св. мц. Марину – покровительку дітей і помічницю в пологах, св. мц. Антоніну – покровительку тих, хто має її ім'я – і св. мч. Устима по центру. Зверху в центрі на хмарах прочитуємо зображення Бога Саваофа з благословляючим жестом. Усю композицію розгорнуто на вохристо-зелено-блакитному тлі, фігури розташовано в ряд обличчям до глядача. Постаті розміщено майже на одну лінії. Фігуру св. мц. Марини розташовано строго фронтально до глядача, на відміну від двох інших фігур. Постаті Устима й Антоніни зображено з легким розворотом в три чверті.

Пласкі зображення святих досягали використанням чистих кольорів без відтінків і, відповідно, тіней. Окремо слід сказати про тілесність. Точніше, її відсутність. Св. мц. Марину та св. мц. Антоніну зображено без вій і практично без брів, адже волосся передбачає гріховність, а це не відповідає образу непорочної діви.

Центральною фігурою є образ св. мч. Устима: святого одягнуто в темно-зелену туніку з довгими рукавами, високі витончені чоботи, на плечах перевернуте довге червоне корзно, яке досягає довжини туніки. У правій руці, піднятій угору, Устим тримає хрест, ліву руку зігнуто в лікті. Праворуч від Устима зображено св. мц. Антоніну. Вона також одягнена в темно-зелену туніку з довгими широкими рукавами, поверх туніки накинуто червоний плащ, що стелиться по землі м'якими плавними складками. На голові одягнено білу хустку, що закриває голову й плечі. Руки схрещено на грудях, права рука лежить поверх лівої, у ній вона тримає хрест. На Марині – темний одяг, виконаний у зеленій гамі, на голові у неї – охриста хустка, що прикриває й

плечі. Схрещені руки притиснуто до грудей, ліву руку накрито повністю мантиєю, у правій руці зверху також зображено хрест.

По центру ікони, над головою св. мч. Устима, на хмарах розташовано поясну фігуру Бога Саваофа в червоному вбранні із зеленим плащем, який благословляє святих.

Завдяки розшаруванню запису вдалося розкрити первинне зображення ікони та з'явилася можливість провести його атрибуцію.

Дослідження нижнього зображення св. Миколая допомогло встановити, що за технологічними особливостями й колористичним ладом живопис можливо атрибутувати також як пам'ятку іконопису Чернігівського Полісся, виконану в тій самій техніці, час створення ікони – перша половина XIX століття. Живопис написано олійними фарбами по прошарку ґрунту. Утрати нижнього живопису становлять приблизно 35%. Пам'ятка є поясным зображенням св. Миколая Чудотворця на темно-коричневому тлі, який правою рукою благословляє, а в лівій тримає розгорнуте Євангеліє. Живопис багат шаровий та фактурний. Ікону виконано в теплом колориті. Причиною появи такого запису є потемніння лакової плівки авторського зображення, сильні втрати нижнього шару.

Чугуївська

Найбільшу кількість ікон із суцільним записом, які трапляються на території Слобожанщини, виявлено в Чугуївській майстерні. Усі записи належать до тієї самої майстерні, що й авторські, але зроблені набагато пізніше. Записи, як й авторський живопис, виконано олійною фарбою.

Головною відмінністю творів Чугуївської школи є наявність на тильному боці основи ікони покриття олійною фарбою трав'яного або темно-коричневого кольору, що захищало її від різних шкідників. Чугуївські майстри використовували кольорові ґрунти (охристі, червоні, зелені), що також є атрибутивними ознаками ікон цієї школи. Чугуївська школа була затребуваною у зв'язку з великою кількістю замовлень на ікони. У регіоні в

цілому працювали художники-поновителі, а не реставратори, що і є однією з головних причин появи записів на іконах цієї майстерні.

Усі ікони повторюють сюжет авторського живопису. Деякі твори дублюють авторську іконографію з невеликим зміщенням зображення (ік. 5). На іконі «Митрофан Воронежський» у місцях утрат запису можна побачити нижній живопис, на якому видно зміщення руки в авторській іконографії. Це зроблено з метою поповнення втрат та поновлення потемнілого авторського живопису. У цій майстерні, як і в багатьох інших, не було реставраторів, а з творами працювали тільки художники-поновителі, які не мали можливості відреставрувати пам'ятку, а тільки намагалися її поновити з деякими зміщенням у композиції за смаком власника ікони. На іконі зображено святого на півфігури, який правою рукою благословляє, а в лівій руці тримає жезл. Святого написано в темно-фіолетовому оморі на жовтому тлі. Образ відразу виходить на передній план та контрастує на зображенні. Такі художні прийоми свідчать про знання правил живопису та високий досвід митця. Запис виконано олійними фарбами по лаковій плівці. Верхній живопис, зроблений професійно, належить до Чугуївської майстерні або до випускників, які її закінчили. Причиною появи такого запису є потемніння лакової плівки авторського зображення [129, с.49-59].

Виявлено три віттарні ікони: «Господь Вседержитель», «Св. Петро» та «Св. Павло» із суцільними записами, які повністю повторюють авторську іконографію (ік. 3, 4, 9). За манерою та технікою письма верхній живопис належить також до Чугуївської майстерні. Записи зроблено по лаковій плівці олійною фарбою, як й авторський живопис. Ці ікони, швидше за все, перебували на території Чугуївщини, їх відновлювали художники-випускники або поновителі-майстри саме цієї школи. Авторський живопис на іконах досить сильно втрачено. У цій майстерні, як й у багатьох інших, не було реставраторів, а працювали тільки художники, які не могли відреставрувати пам'ятку, тому її поновлювали з деякими зміщенням у композиції за смаком

власника ікони. Причиною появи такого запису є потемніння лакової плівки авторського зображення, сильна руйнація авторського живопису.

Ікона «Іоанн Предтеча» має суцільний запис із повторним сюжетом авторської іконографії (ік. 1). Запис зроблено по лаковій плівці олійними фарбами. Завдяки висновкам техніко-технологічних досліджень, а саме за допомогою дослідження рентгеном, встановлено, що в авторській композиції є зміни деяких деталей. На знімку у рентгенівських променях виявлено, що авторська фігура «Святого Іоанна» менша за пропорціями, також меншими є руки та голова святого, ніж їх зображено на записі, на якому змінився жест руки святого. На нижньому живописі праву руку у святого піднято вгору та розкрито три пальці, на записі – тільки два. У християнській символіці та іконографії це не відображають, тому такий жест руки написано за власним смаком та бажанням художника. Авторський живопис добре зберігся. Запис та авторський живопис виконано на досить професійному рівні. Причиною появи такого запису є потемніння лакової плівки авторського зображення, відсутність можливості відреставрувати пам'ятку.

Наступна виявлена ікона із суцільним записом – «Уведення в храм Пресвятої Богородиці» (ік. 7). Запис та авторський живопис виконано олійними фарбами. Виявлено прошарок ґрунту між шарами різночасового живопису. Установлено, що запис повторює іконографію нижнього шару, але не колорит живопису. На іконі змінено колір одягу святих та тла, оскільки вони не відповідають авторському колориту. Причиною появи такого запису є потемніння лакової плівки авторського зображення, сильна руйнація авторського живопису, відсутність можливості відреставрувати пам'ятку.

Ікона «Невідомий святий» має суцільний запис зі зміною сюжету «Архистратиг Михаїл» (ік. 6). За манерою, технікою та стилем письма авторський живопис, як і запис, належить до Чугуївської іконописної майстерні. Обидва зображення виконано олійною фарбою по лаковій плівці. Після проведення техніко-технологічних досліджень встановлено, що авторський живопис добре зберігся. Причини появи такого запису –

потемніння лакової плівки авторського зображення, відсутність можливості відреставрувати пам'ятку.

Предметом нашої уваги стала наступна ікона «Двоє святих» із шаром запису «Двоє святих». На авторському зображенні та записі імена святих установити не вдалось. Обидва зображення виконано в техніці олії. Запис зроблено по лаковій плівці. За допомогою техніко-технологічних досліджень, а саме вивчення у рентгенівських променях, встановлено, що є зміна деяких деталей в авторській композиції. На авторській іконографії у святого, зображеного зліва, спостерігаємо німб, який на запису відсутній. Також упадає в око зміна жестів рук у святого та голова, покрита одягом. Установлено гарну збереженість авторського зображення. Причиною появи такого запису є потемніння лакової плівки авторського зображення, відсутність можливості відреставрувати пам'ятку.

Ікона «Святий Іоанн Богослов» є шаром запису, виконаним невідомим майстром. Верхній живопис написано олійними фарбами приблизно в середині ХХ століття. Верхній живопис виконано по лаковій плівці. Високий художній рівень запису є відображенням часу, технології та манери письма, тому такі твори потрібно зберігати.

Після розшарування та перенесення верхнього живопису на нову основу з'явилася можливість провести атрибуцію нижнього зображення. Установлено, що запис повторює сюжет авторського живопису. На нижньому живописі теж зображено ікону «Святий Іоанн Богослов», яка належить до Чугуївської майстерні приблизно кінець ХІХ ст., техніка виконання – олія.

Наступна ікона «Вознесіння» має суцільний запис з повторною іконографією невідомого майстра. Верхній живопис виконано на непрофесійному рівні олійними фарбами. Запис зроблено по лаковій плівці.

Причиною поновлення творів є сильні втрати авторського живопису, потемніння лакового покриття, нестача матеріалу (основи) для написання

наступного твору та відсутність при іконописних майстернях професійних реставраторів. В іконописних школах працювали тільки художники-іконописці, а не реставратори, тому в них не було можливості й досвіду відрестарувати нижній живопис.

Палех

Ікона «Володимирська Богородиця» має суцільній запис, але вже з іншою авторською іконографією, виконаною на 180⁰ відносно нижнього живопису. Техніка написання верхнього зображення – олійний живопис, здійснений по прошарку лакової плівки. Запис належить до Чугуївської школи іконопису й сягає початку ХХ століття. Верхній живопис виконано на високому художньому рівні. Зображення «Володимирська Богородиця» змито на 50%, тому можливо провести його атрибуцію. Запис мав художню значимість для мистецтва, тому в таких випадках треба проводити розшарування.

Авторський живопис досить добре зберігся. Нижню іконографію «Усіх скорботних Радість», що належить до школи іконопису Палех (час створення – кінець ХІХ ст.), написано темперними фарбами.

Мстера

У іконопису Мстери домінують в цілому такі кольори, як: охра, оливковий та холодні (білі, блакитні, бірюзові і кіноварь) тони; зустрічаються і їх відтінки. А саме найпопулярнішою залишалася кольорова гамма, побудована на поєднанні ніжних пастельних тонів в загальному колористичному напрямку холодного відтінку, який посилювався мерехтінням твореним, а також сусальним золотом. Більш домінуючим кольором в творах є оливковий колір. На порівняннях з партіями холодних тонів будувався також колірний лад творів, де переважала охриста гамма полів.

Зображення «Св. Анна» є записом, виконаним невідомим майстром. Верхній живопис написано олійними фарбами по лаковому прошарку приблизно в середині ХХ століття. Твір є взірцем зображення поодинокі ростової фігури в іконографії. Анна одягнена в натільну сорочку до підлоги – хітон, зверху, за звичаєм заміжніх жінок, – мафорій, що представляє собою довге покривало, яке надягають на голову у вигляді капюшона, що доходить до п'ят. Її вбрання найчастіше темно-червоного кольору, що в іконописі символізує життєдайну енергію, утвердження життя над смертю. Постать зображено на тлі пейзажу з архітектурними елементами, які неможливо трактувати як споруди сакрального типу. Говорячи про жести, потрібно звернути увагу на підняту вгору й відкриту на глядача долоню Анни. Деякі дослідники тлумачать це як жест прийняття благодаті, інші – як молитовне звернення до Бога. З таким жестом зображують, наприклад, праведного праотця Авраама, матір Пресвятої Богородиці праведну Анна, мученицю Анастасію Римлянинку. Високий художній рівень запису є відображенням часу, технології та манери письма, тому такі твори потрібно зберігати.

Після розшарування та перенесення верхнього живопису на нову основу вдалося провести атрибуцію авторської іконографії.

Авторський живопис виявився прикладом мст'юрського іконопису II пол. ХІХ століття – поч. ХХ ст. За благочестивими переказами церкви, деякі зі старовинних чудотворних образів Божої Матері написав перший іконописець, святий апостол і євангеліст Лука ще під час земного життя Приснодіви. До їх числа відносять Володимирську, Смоленську та інші ікони. Уважають, що образ Єрусалимської ікони також написав апостол Лука, причому сталося це на Святій Землі, у Гефсиманії, на п'ятнадцятий рік після вознесіння Спасителя на небо.

Композиційні особливості іконографії такі: Богоматір з Немовлям на правій руці зображено по пояс, вона дивиться на зверненого до Неї Сина.

Мафорій, вільно спадаючи з голови Богородиці, являє собою яскраву, частіше червону тканину в одворотах. Дзеркальне відображення цього іконографічного типу називають Богоматір'ю Грузинською, цю ікону також особливо шанували в древніх новгородських землях. Причина появи запису на іконі – потемніння авторського живопису.

Наступна ікона «Тихвінська Богородиця» має суцільний запис, але вже з іншою верхньою іконографією – іконою «Смоленська Богородиця». За композицією фігури верхнього зображення менші, зокрема лики та руки святих. На авторському зображенні ніжки в немовляти повернуті до центру на відміну від верхнього зображення, написаного у фас. Запис зроблено по лаковій плівці олійними фарбами на досить високому художньому рівні. Це саме той випадок, коли власник ікони змиває верхнє зображення, яке вже має культурну значимість, для вивчення більш ранньої авторської іконографії.

Іконопис Мстери відрізнявся ускладненням композиції шляхом додавання значної кількості різноманітних елементів, тому на цій іконі можна спостерігати багатофігурність та левкасне різьблення. У цілому тло на іконах цієї школи покрито листовим золотом або сріблом. Разом з тим побудова форм в іконах Палеха відрізнялася симетрією й закінченістю, на відміну від Холуя та Сузуна. По краях твору фігури святих, зображені у вільних поворотах, мали витягнуті пропорції, але володіли й речовинністю, тілесно вони були частиною земного світу, хоча внутрішньо перебували вже в погребінні. Іконопис Палеха характеризується багатошаровою технікою написання ликів та одягу святих, загальним червонувато-золотистим тоном усього живопису, світлом письма лику, архітектурними декораціями. Авторський живопис добре зберігся, але досить сильно із часом потемнішав. Утрати фарбового шару становлять приблизно 15%. Причина появи запису – потемніння нижнього живопису.

Іконопис невідомих майстерень

Ікона «Спас Цар царів», написана на початку ХХ століття, належить до Чугуївської школи іконопису. Техніка виконання – олійні фарби. Після проведення ряду досліджень встановлено, що зображення «Спас Цар царів» є записом, який зроблено по тонкому шару ґрунту. Високий художній рівень запису є відображенням часу, технології та манери письма, тому такі пам'ятки потребують збереження й ретельного вивчення. Після розшарування та перенесення верхнього живопису на нову основу з'явилася можливість провести атрибуцію авторського зображення.

Іконографічний сюжет авторського шару, як і запис «Спас на престолі (Деїсусний чин)», виконано олійними фарбами, належить зображення приблизно до початку ХІХ століття. Ікона належить до Слобожанського регіону створення. Авторський шар написано на високому рівні. Причиною появи запису є потемніння нижнього живопису.

Ікону «Іоанн Предтеча – Янгол у пустелі», датовану кінцем ХІХ століття, виготовлену невідомим майстром. Техніка виконання живопису – олійні фарби. Після проведення ряду досліджень встановлено, що верхній живопис є записом, який повністю повторює авторську іконографію. Запис зроблено по лаковій плівці. Авторський живопис, як і запис, належать до невідомих самостійних майстрів-іконописців. Техніка виконання авторського живопису – олійні фарби. Причиною появи запису є потемніння нижнього шару живопису.

5.3.1 Ікони, що побутують на території Слобожанщини, з несучільними записами

Нев'янська

Ікона «Архангел Михаїл та обрані святі», написана в середині ХІХ століття, належить до Нев'янської школи іконопису. Твору притаманні такі характерні ознаки, як золочене тло, рясне використання розчиненого золота,

кольорова гама червоних, синіх та зелених відтінків, відсутність ковчега та візних торцевих шпуг – усе це дає можливість чітко віднести аналізовану ікону до Нев'янської іконописної майстерні.

Щодо запису, то необхідно зазначити, що твір виконано по лаковій плівці олійною фарбою по всьому периметру зображення на ковчегу ікони. Запис частково перекрив авторську іконографію, зокрема половину фігури Христа в хмарах та раму червоного кольору по периметру зображення, крім того, запис перекрив написи імен святих, зображених на іконі. Завдяки пробному розчищенню запису було встановлено, що фарба має три шари різного кольору – сріблястий, синій і золотий. Запис перекрив приблизно 35% авторського зображення, що унеможливорює достовірне встановлення святих та надпис над ними.

Таким чином, після відшарування несучільних записів з'явилася можливість провести атрибуцію авторської іконографії.

У центральній частині ікони зображено архистратига Михаїла в латах та червоному гіматію, у правій руці тримає зерцало з монограмою Ісуса Христа (символ передбачення, переданого архангелу Богом), у лівій – восьмикутний хрест. По обидва боки від Архангела у два ряди зображено святих на увесь зріст. По лівий бік від Архангела у верхньому ряду постає, імовірно, св. вмц. Дарина зі св. вмц. Катериною, у нижньому ряду – Сава Сербський, св. апостол Тимофій, св. апостол Петро. По правий бік, у верхньому ряду, постає св. вмц. Євфімія Паводська, св. вмц. Варвара, у нижньому ряду – св. вмч. Ігнатій Богомолець, прп. Петро Афонський та, імовірно, Онуфрій Великий. Розгорнено фігури в три чверті до центральної фігури Архангела.

Після зняття запису відкрився вгорі на зображенні образ Христа, який благословляє світ обома руками. Від фігури Христа відходить проміння, що символізує божественну енергію, яка створює диво втілення Бога в людині. Завдяки кольоровим поєднанням червоного, зеленого та синього відтінків

ікона набуває більшої виразності та контрастності. Лики та руки святих написано по коричневому санкирю, спостерігаємо світле вохріння з невеликим червоним підрум'янком. Золотих німб окреслено тонкою білою та червоною лінією. Складки на одязі прописано розчинним золотом, гіматії святих оздоблено рослинними візерунками. Тло, на якому зображено святих, золотого кольору. Колір рами ікони, розташованої по периметру зображення, молочно-білий.

Запис зроблено з метою припинення подальшого руйнування фарбового шару. Завдяки запису вдалося зберегти та атрибутувати авторську іконографію, процес варто розглядати як тимчасову консервацію живопису, що допомагає добре зберігати до певного часу авторський живопис.

Московська

Ранні ікони Московської школи були схожі на монументальні розписи, які служили їхньою заміною. Вони представляли великі фігури в людський зріст. Потім ікони розвиваються в особливий жанр середньовічної картини: це вже не тільки лики й фігури святих, але й сюжетні зображення «святих», подій євангельської історії [136, с.72-99].

У Московській школі було чудово розроблено оригінальний стиль зображення одягу людських фігур (ік. 1, 2, 3). Композиції творів цієї майстерні відрізнялися суворою урочистістю, фарби були світлими, пропорції фігур витончено подовжені, голови, руки й ноги святих мініатюрні, а лики незмінно гарні [27, с.29-31; 135, с.52-54].

У цілому московську ікону спрямовано не на миттєве сприйняття образу, а на вдумливу споглядальність. Відмінність манери полягає в посиленій святковості, тонкості й навіть тендітності образів, збільшеній канонічності, що виявляється в повторенні поз і живописних прийомів. Плавні й ледь помітні відблиски створюють особливу м'якість. У колористичному

ладі переважають світлі, прозорі кольори й відтінки блакитного, світло-зеленого, золотистої вохри, вишнево-коричневого [101; 102].

Виявлено три ікони Московської школи із частковими записами. Першу ікону «Св. Миколай» написано темперними фарбами на початку XIX ст. Живопис ікони раніше піддавався некваліфікованому реставраційному втручанням, у результаті чого змито більшу частину живопису. Частковий запис зроблено з метою відновити втрачений авторський шар. Техніка виконання запису – гуаш. Верхній живопис написано по лаковій плівці. На іконі майже повністю змито образи Богородиці та Спасителя в хмарах по краях від фігури святого Миколая. Залишилися тільки залишки фарби хмар та частина одягу святих. Записано повністю фон ікони: ковчег замальовано чорною фарбою, центральну частину ікони виконано зеленою фарбою. Також записано одяг святого Миколая красного кольору та німб – жовтого. Записи зруйнували колористичну гаму Московської школи іконопису. Записано приблизно 60% авторського живопису. З'ясовано такі причини появи записів: бажання зберегти авторський живопис, який піддався сильній руйнації; потемніння лакового покриття; відсутність можливості встановити авторський живопис.

Наступну ікону із частковими записами «Тихвінська Богородиця» виконано в техніці темпері. Живопис на цій іконі зазнав некваліфікованого реставраційного втручання: частково записано лики, руки святих та німб. Записи зроблено олійними фарбами по лаковій плівці. Зображення на іконі із часом потемнішало, маємо змогу тільки частково його відновити, оскільки записи зроблено невміло. Записано приблизно 20% авторського живопису, до якого належать лики та руки святих. Жовтим кольором записано німби на святих. Записи зруйнували колорит та колористичну гаму авторської майстерні. Причина появи записів – відсутність можливості встановити авторський живопис, який із часом потемнішав.

Ікона «Спас Вседержитель» Московської школи має часткові записи у вигляді рами по всьому периметру зображення. Виконано запис будівельною олійною фарбою зеленим кольором по лаковій плівці. Запис зроблено з метою припинення подальшого руйнування фарбового шару та запобігання йому. Записано приблизно 18% авторського зображення, що допомогло законсервувати живопис у часі й зберегти авторське зображення. Причина появи записів – припинення руйнації фарбового шару.

Холуй

Ікона «Знамення» належить до Холуйської школи й має частковий запис, виконаний товстим шаром синьою олійною фарбою. Запис розміщено на фоні ікони. Зроблено запис по лаковій плівці. Синя фарба змінила теплий колорит Холуйської майстерні. Причиною виникнення цього запису є сильна руйнація авторського живопису, таким чином олійна фарба ненадовго припинила подальшу руйнацію пам'ятки, але при цьому змінила кольорову гаму авторського живопису.

Ікона «Спас Вседержитель» належить до Холуйської школи, має частковий запис. Переписано руки святого. Ліву руку зміщено більше до лівого краю ікони й крупніше написано. Праву руку, яка тримає сферу, змінено за формою. На досить професійному рівні записи виконав, імовірно, майстер П. Удовенков, підпис якого знаходимо в правому куті ікони. Підпис не авторський, його поставлено набагато пізніше за авторське зображення. Зроблено запис по лаковій плівці. Причиною виникнення цього запису є підгін зображення до неавторського окладу.

Чернігівська

Виявлено дві ікони Чернігівської школи із частковими записами. Іконі «Спас Вседержитель» раніше було проведено некваліфіковану реставрацію. Поновлення втрат фарбового шару було здійснено із заходом на авторський живопис, що недопустимо в сучасній реставрації. Запис, як й авторський

живопис, зроблено олійними фарбами. Прошарок між шарами різночасового живопису – лакова плівка. На іконі частково записано фон, одяг та лик святого. У цілому зафіксовано приблизно 10% авторського зображення. Записи зруйнували колорит авторського живопису. Причина появи запису – сильні втрати авторського фарбового шару з метою його поновлення.

Наступна ікона із частковими записами – «Богородиця з немовлям». Авторський живопис виконано темперними фарбами. Ікона зазнала некваліфікованого реставраційного втручання. Записи зроблено по лаковій плівці. Поновлення втрат живопису проведено олійними фарбами із заходом на авторський живопис. Частково записано одяг святих та лик у Богородиці. У цілому зафіксовано приблизно 15% авторського живопису. Причиною появи запису, як і в попередньої ікони, є втрати авторського фарбового шару з метою його поновлення.

Чугуївська

Виявлено чотири ікони Чугуївської школи із частковими записами. Ікони «Знамення» та «Господь Вседержитель» раніше були на реставрації. Поновлення втрат фарбового шару проведено із заходом на авторський живопис. Запис, як і авторський живопис, зроблено олійними фарбами по лаковій плівці. На іконі «Знамення» записано частину ликів та одяг святих. На зображенні «Господь Вседержитель» – одяг та фон. Такі поновлення із заходом на авторський живопис є неприйнятними для реставрації. Реставрація зображення відбувається при поповненні втрат авторського живопису, а не із заходом на нього. Прошарок між шарами різночасового живопису на цих іконах – лакова плівка. На іконі записано частково фон, одяг та лик святого. У цілому ці ікони містять 8% – 10% авторського живопису. Причина появи запису – некваліфіковані реставраційні втручання.

Ікони «Архистратиг Михаїл» та «Трійця» Чугуївської школи мають часткові записи у вигляді рами по всьому периметру зображення. Записи

виконано червоною та білою будівною олійною фарбою. Записи зроблено з метою припинення подальшого руйнування фарбового шару, що сприяє часовій консервації живопису, такими чином авторський живопис добре зберігається до певного часу. Записано приблизно 10% та 15% авторського зображення. Причинами появи записів є припинення руйнації фарбового шару, відсутність можливості відреставрувати пам'ятку.

Ікони «Св. Архангел Михаїл» та «Св. Архангел Гавриїл» Чугуївської школи мають часткові олійні записи, зроблені по лаковій плівці. Загальна кількість запису на іконах становить приблизно 85%, які включають фон, крила та одяг святих. Зображення на іконі із часом потемнішало, непрофесійні ремісники намагалися частково його відновити. Жовтим кольором записано крила святих, темно-зеленим – фон ікони. Під фрагментарними записами на іконах приховувався високий художній рівень Чугуївської майстерні. Записи зроблено непрофесійно, тому це зруйнувало колорит та колористичну гаму авторської майстерні. Причинами появи записів є поновлення авторського живопису з метою покращення художнього рівня твору, утрата функціональності ікони та відсутність можливості відреставрувати пам'ятку.

Ветковська

Важливу роль у створенні народних ікон для місцевих іконописців відіграли гравюри білоруських, російських і західноєвропейських стародруків, які запозичували їхні кольорові співвідношення, доповнювали елементи пейзажу, побуту, зображення реального життя. З одного боку, таке «втручання» в загальноприйняті іконографічні схеми порушувало традиційні релігійні канони, з іншого, – робило народну ікону більш зрозумілою й доступною для осмислення широкими народними масами [34; 36].

Досліджувані ікони можна віднести до творів Ветковської школи, оскільки вони мають таку ознаку, як типові хмари, виконані в стилі бароко. Оранжево-коричневі лики з характерним малюнком вуст повторюються на

всіх ветковських іконах. Основними кольорами ікон є червоний, рожевий, малиновий, бузковий, ліловий, темно-синій, блакитний, жовтий і зелений. У центрі розміщено розп'яття на тлі стін Єрусалима. Угорі зображено Господа Саваофа зі Святим Духом. Написи червоного кольору й червоно-біле обведення німбів типові для Ветковської школи.

Характерним оздобленням для ікон школи є квіти, зокрема троянди, нарциси (часто рожеві букети); гілочки з листками й квітами яблунь, імітація листя аканта, виноградна лоза, гірлянди, ріг достатку, черепашки. Відмінною рисою технології написання ликів святих на іконах Ветковської майстерні є сильні висвітлення навколо рота, підборіддя й характерна форма верхньої губи, що нависає над припухлістю, роздвоєною нижньою губою. Художньою особливістю ветковських майстрів виявляється те, що під час написання ікон вони активно обводять кіновар'ю абрис нижньої губи, що є найдавнішою традицією цієї майстерні.

Час створення ікони «Стягнення загиблих» – кінець ХІХ століття, техніка виконання – темпера. Пам'ятка має фрагментарний запис. Записано приблизно 10% авторського живопису.

Візуальне дослідження ікони показало відмінність стилістичних особливостей та техніки живопису в зображенні немовляти (оброблення складок одягу, живопис лика) й особливості письма цієї пам'ятки. Ікона зазнавала некваліфікованого реставраційного втручання, що виявлялося в частковому поновленні, а не реконструкції втрачених фрагментів. Немовля на зображенні є суцільним записом, виконаним олійною технікою. Запис зроблено по лаковій плівці. У результаті було змінено колорит та стилістичні особливості іконописного майстра цієї школи. Причини появи запису на іконі – утрати живопису з метою реконструкції фрагментів, що зазнали шкоди.

Галичина

Особливість українського іконопису Галицької школи полягає в тому, що майстри завжди акцентували увагу на прописанні ликів святих. Кожен майстер наносив усі колірні партії на ікону, але в процесі подальшої роботи дещо випереджав моделювання ликів. Майстер прописував лики в першу чергу після розкладки тонально-кольорових площин. Після того вибірково допрацьовували дрібні деталі одягу, зазвичай використовували рідке золото [13; 106].

Одним з вагомих факторів еволюції галицького іконопису стало народне малярство та художнє оздоблення, у якому переплітаються ознаки ренесансного, маньєристичного та барокового стилю. Іконописці робили товстий ґрунт, щоб з нього викарбовувати орнамент, на який клали сусальне золото та срібло. Палітра галицьких малярів складається із земляних пігментів місцевого походження та пігментів, які майстри могли легко виготовити власноруч (чорна вугільна фарба, пігменти на основі сполук свинцю та міді).

Складність технології створення таких ікон, а саме: товстий фактурний ґрунт і різновиди листового металу на цих іконах – призводить до труднощів їхньої реставрації.

Ікону «Господь Вседержитель» написано темперними фарбами, час створення – приблизно XVIII століття. Пам'ятка раніше перебувала на реставрації. Ікона має частковий запис. Техніка виконання запису – олійні фарби. Установлено значну руйнацію авторського живопису, чималі осипи фарбового шару в центрі та по краях ікони. Запис зроблено під час спроби поновити живопис, а не відреставрувати. Записано частково одяг та лик святого, також фон. Це змінило колірну гаму ікони та сприйняття її в цілому. Запис виконано по лаковій плівці. Причини появи запису на іконі – короткочасне припинення руйнації фарбового шару.

Ікону «Воскресіння» написано темперними фарбами, час створення – приблизно XVIII століття. Пам'ятка раніше перебувала на поновленні.

Установлено значну руйнацію авторського живопису, серйозні осипи фарбового шару в центрі та по краях ікони, утрати авторського живопису приблизно становлять 45%. Ікона має частковий запис по краях. Техніка створення запису – олійні фарби. Запис виконано по лаковій плівці й зроблено при спробі фрагментарно поновити залишки авторського живопису, який зберігся по краях ікони. Записано частково одяг святих і також фон. Запис, який повністю змінив колорит та колірну гаму галицького іконопису, виконано яскравими синіми та рожевими фарбами. Верхній живопис зроблено непрофесійно, що змінило сприйняття твору в цілому. У цьому разі запис слугує як захисний чинник для залишків авторського живопису від подальшої руйнації, тому така стародавня пам'ятка добре збереглася до нашого часу. Причини появи запису на іконі – припинення подальшого руйнування пам'ятки та відсутність можливості відреставрувати ікону.

Візуальне дослідження ікони «Богородиця Одигітрія» допомогло встановити, що частковий запис являє собою некваліфіковане поновлення. Виявлено сильну руйнацію авторського ґрунту та живопису, який становить 40%. На живописі утрати ликів та рук святих становлять 70%. Частково втрачено фактурний орнамент на фоні ікони. Поновлення, зроблені непрофесійно, відрізняються художнім рівнем та технікою від авторського живопису. Записи виконано по лаковій плівці олійними фарбами. На іконі частково записано жовтою фарбою позолочений фон та німби святих. Часткові поновлювання змінили зовнішній вигляд та колорит ікони. Причини появи запису на іконі – значні втрати фарбового шару з метою його реконструкції.

Липованська

Ікона «Хрещення Господнє», або «Богоявлення Господнє», поч. ХХ ст. Липованської школи Північної Бессарабії має саме новгородський ізвод, між тим помітний вплив сирійського типу, зокрема, у тому, що Ісус прикриває однією рукою пах, перебуваючи в русі. Голуба, що символізує Дух Святий, зображено безпосередньо на німбі Ісуса так, ніби птах зливається з ним. Ікона

перебуває в церкві святого Миколи с. Белоусівка Сокирянського району Чернівецької області в Україні [125; 130, с.123-128; 131, с.125-132].

Образ «Хрещення Господнє» має часткові записи різними видами фарб. Акрилом записано частково одяг святих та фон. Металевою акриловою фарбою зображено небо та німби на іконі. Записи зроблено по лаковій плівці невідомим автор. Фарбові нашарування зруйнували колорит та теплу колірну гаму Липованської школи. Причина появи запису – потемніння авторського зображення.

Іконографію свята «Хрещення Господнє» зафіксовано на тексті Євангелія від Матвія (Мт. 3:13–17; Мр.). Саме на цій розповіді базується канонічна іконографія сюжету «Хрещення Господнє». Дослідники історії Вселенської церкви вважають, що іконографія Богоявлення почала розвиватися в IX ст., одразу після тяжкої доби іконоборства, хоча зображення Хрещення трапляються й у пам'ятках IV–V ст.

Ранні зображення становлять просту двофігурну композицію: Іоанн, одягнений у туніку, подає руку оголеному Ісусу, що виходить з води. Над ним зображено голуба, який символізує Дух Святий. Уже в ранніх пам'ятках розрізняють два основних типи зображення: елліністичний і сирійський. Перший набув поширення у Візантії, а потім – і на Русі, другий – в азіатських провінціях. Спочатку ікона становила найпростішу композицію з Ісусом, зображеним у фас і безбородим, його руки містилися по боках оголеного тіла. Іоанн одягнений у палліум і туніку.

Ікона «Вхід Господній у Єрусалим» має часткові записи. Авторське зображення написано олійними фарбами. Запис зроблено акриловою фарбою. Записано коричневою фарбою фон на іконі. Запис зроблено по лаковій плівці. Записи зруйнували колорит та теплу колірну гаму Липованської школи. Після видалення запису на фоні ікони вдалося відкрити авторський живопис та

провести атрибуцію. На рамі ікони відкрився авторський надпис: «Образ входа в Єрусалим нашого Ісуса Христа». Причина появи запису – потемніння авторського зображення.

Іконографічно «Казанську ікону» прийнято відносити до скороченого поясного зображення варіанта образу «Одигітрія», що в перекладі з грецького означає «дороговказниця». Такі ікони сходять до прототипу, що зберігався у Влахернському храмі в Константинополі. Богородиця зображується фронтально в характерному одязі з невеликим нахилом голови до немовляти. На одній руці Богородиці сидить немовля Ісус Христос. Він представлений строго в анфас, фігура обмежена по пояс, видно тільки праву руку з двоперстним жестом благословення, друга рука прихована одягом. Погляди Матері Божої й немовляти звернено безпосередньо до молільників. В іконах типу «Одигітрія» Богородиця вказує рукою на Христа. Казанський образ оплічний, тому вказівки рукою ми не бачимо.

Ікона «Казанська Богородиця» має часткові записи. Акрилом записано частково одяг святих та фон. Металевою акриловою фарбою зображено німби, фон – темно-зеленою. Невідомий автор по лаковій плівці зробив непрофесійно записи, які зруйнували колорит та теплу колірну гаму Липованської школи. Після видалення часткових записів удалося відкрити авторський живопис та провести атрибуцію. На полях удалося побачити шість тезоіменних фігур, наявність яких свідчить про те, що це вінчальна ікона. Запис слугував консервувальним фактором, який не дав зруйнуватися авторському живопису. Причина появи запису – потемніння авторського зображення.

Іконопис невідомих майстерень

Наступна ікона із частковими записами «Богородиця з немовлям», яка належить до невідомої школи іконопису. Авторський живопис виконано олійними фарбами. Ікона зазнала некваліфікованого реставраційного втручання. Поновлення втрат живопису зроблено олійними фарбами із

заходом на авторський живопис. Частково записано одяг святих, лик у Богородиці та фон. У цілому зафіксовано приблизно 30% авторського живопису. Причиною появи запису, як і в попередньої ікони, є некваліфіковані реставраційні втручання.

Наступна ікона Божої Матері – «Скоропослушниця», час написання – середина XIX століття. За стилем написання твір походить із Центральної України, ближче до Слобожанщини. Божу Матір зображено фронтально з трохи поверненою й схиленою до немовляти головою. Права рука Богородиці вказує на немовля Христа, який сидить на її лівій руці й одягнений у білому хітоні й світло-синьому гіматії. Немовля благословляє правою рукою, а в лівій тримає згорнутий сувій, що спирається вертикально на праве коліно. Обидві його ніжки, зігнуті в колінах, зображено паралельно одна до одної, до половини вкриті гіматієм, що не є канонічним розташуванням ніжок для ікони Божої Матері «Скоропослушниця», а більш нагадує іконографію Богоматері Іверської.

Богородицю з немовлям зображено на зелено-блакитному фоні, який є записом, також записом є одяг Богородиці. Її одягнено в темно-вишневий мафорій із золотими зірками на чолі й на плечах. Мафорій – із широкою облямівкою й бахромою над правою рукою. Внутрішня підкладка мафорію зеленого кольору, а чеpecь світло-синього кольору з білими смужками. Туніка блакитна з орнаментом. Часткові записи зроблено по лаковій плівці. Записи зруйнували колірну гаму авторського живопису.

Після зняття запису було розкрито колірну гаму та задум автора. Удалося побачити авторський білий колір одягу Богородиці, також коричневий авторський фон на іконі. Причина появи записів – потемніння лакової плівки.

Потребують вивчення ікони, записи яких відрізняються високим художнім рівнем. Такі зображення треба розшарувати за запропонованою

технологією. Трапляються ікони, яким властиві фрагментарні записи, але вони не мають значимості для мистецтва, тому що виконали свою функцію, зберегли авторський живопис до потрапляння в руки професійного реставратора, такі записи треба видаляти.

5.4 Причини появи ікон із записами

Старі твори живопису часто бувають переписаними, зокрема зафарбованими, «переробленими» зі зміною їхнього розміру, рисунка, іконографії сцен. Власне художники згодом могли переписувати твори фрагментами або ж повністю, що пов'язано зі зміною смаку й поглядів на мистецтво самого творця.

Не тільки непрофесійні художники займалися такою практикою, також є приклади, коли визнані майстри використовували старі ікони для створення нових творів, оскільки старі ікони, які послужили основою для нового живопису, уважали застарілими за стилістикою й інформаційним навантаженням, такі зображення здавалися артефактами, що не могли задовольняти естетичним вимогам. У такому разі два або навіть більше шарів живопису могли перебувати на одній іконі, кожен шар датувався різними періодами, деякі з них могли бути високого художнього рівня. Ця ситуація ініціювала розвиток у реставраційній практиці напряму механічного видалення менш значних шарів і збереження найбільш цінних.

Основною причиною появи ікон із записами Холуйської школи є її значний вік функціонування, саме тому до нашого часу зображення доходять уже з втратою колориту авторського живопису та прозорості лакової плівки, що є на творі. Як захисне покриття для ікон холуйські іконописці використовували гарячу оліфу й наносили її товстими шарами, а із часом лакова плівка темніла й змінювала колорит зображення.

Головною причиною появи записів у холуйських іконах було потемніння живопису, який писався на сріблі, що із часом призводило до утворення сполук сірчаного срібла чорного кольору. Реставрація цих ікон – надзвичайно

складний процес і більш витратний, ніж написання нового зображення. Холуйська школа достатньо давня, і її ікони за тривалий час побутування осипалися. Однією з причин появи записів є значні втрати нижнього авторського живопису. Більшість творів переписувалася зі зміною первісного сюжету. Різниця у віці між шарами різночасового живопису сягає понад століття [139, с.467-476; 141, с.18-22].

Наступними причинами появи записів є

- значні втрати фарбового шару, потемніння лакового покриття;
- нестача матеріалу або економія (основи) для написання наступного твору;
- відсутність при іконописних майстернях професійних реставраторів.

Виявлено низку ікон Чугуївської майстерні, на яких утрати більш раннього шару були незначними, тому що іконописець мав можливість використовувати старий рисунок і композицію. Живопис наносили по авторській лаковій плівці або із шаром ґрунту.

Іконопис в Чугуєві був сильно розвиненим, оскільки до кінця ХІХ століття в самому місті існувало 7 церков. Художників-іконописців було багато, найвідоміші з яких І. Бунаков, І. Шаманова, П. Триказов, Є. Крайненко, П. Мяшин, Іваник, Персані, В. Івженко, Піхтярев, І. Рєпін та ін.

У літературі більш детально описано розвиток іконопису у творчості І. Рєпіна, починаючи з його дитинства. У книзі «Далеке близьке» І. Рєпін звернув увагу на своїх перших чугуївських учителів живопису, також описує інших художників, які проживали в місті Чугуєві. І. Рєпін зазначає, що живописці тих часів були різними: «один художник був хорошим, а інший не дуже», але за цими висловлюваннями не можна зробити висновок про професійність того чи іншого митця, оскільки це лише думка самого І. Рєпіна [129, с.49-59; 147].

Належність автора до тієї чи іншої ікони визначити дуже складно, оскільки твори, як правило, не підписували, тому в цілому зображення можна віднести тільки до певної іконописної майстерні. Але все ж на деяких іконах є підписи авторів. Чугуївські художники-іконописці писали на замовлення не

тільки ікони, а й портрети й пейзажі, які підписували, але й за характерною манерою письма можна було визначити авторство [129, с.49-59; 142; 150].

Наприклад, у Чугуївській школі працювали тільки художники-іконописці, а не реставратори, тому в них не було можливості й досвіду зберегти нижній живопис.

Виявлено декілька ікон із частковими олійними записами, розташованими на зруйнованих місцях фарбового шару по периметру зображення у вигляді рами. Тимчасове припинення руйнації фарбового шару – це призначення такого виду запису.

Пізній запис, який приховує більш ранній живопис, зазвичай являє собою художні ремісничі вироби, які іноді видаляють реставратори. Однак у деяких випадках пізній запис, розташований зверху авторського живопису, сам є високохудожнім витвором мистецтва. Самі пізні записи є відображенням етапів життя творів і дозволяють визначати їхню історію, тому необхідно зберігати записи або окремі фрагменти, які мають художнє та історичне значення. Можна визначити такі причини для збереження записів:

- чинники побутування твору та іконописної школи,
- естетичні чинники;
- змінювалися смаки й традиції людей, що теж дозволяє датувати історію не тільки самого твору, але й країни;
- мистецтвознавчі чинники (нижні записи мають вищий художній рівень, ніж пізні, та навпаки).

Після аналізу причин появи суцільних записів на творах іконопису простежуємо тенденції доповнення авторської іконографії або ж повної її заміни на більш популярні сюжети. Це пов'язано зі зміною художнього смаку й поглядів власника ікони.

Висновки до 5 Розділу

1. Виявлено 49 ікони з різночасовим живописом, який побутує на території Слобожанщини, твори належать до таких шкіл, як Чугуївська, Борисівська, Холуйська, Чернігівська, Палехська, Мстьорська, Ветківська, Московська, Волинська, Липованська та Сузунська.

2. Розроблено класифікацію слобожанських ікон із записами, яка передбачає визначення різновиду ікони за школою, з'ясування відмінності сюжету між верхнім живописом та авторським, виду прошарку, призначення запису, різновиду техніки та датування різночасового живопису.

3. Виявлено двадцять дев'ять ікон із суцільним записом, які побутують на території Слобожанщини, з яких двадцять ікон – записи, що повторюють авторську іконографію, а дев'ять ікон – записи, які відрізняються від авторської іконографії.

4. Установлено, що найбільша кількість ікон із суцільним записом з повторним сюжетом належить до Чугуївської майстерні, а саме 11/20. У техніці олійного живопису написано 17/20 ікон, виконаних по найбільш поширеному прошарку — крейдяному ґрунту (17/20) – за найбільш використовуваною іконографією «Спасителя» (5/20) та «Богородиці» (4/20).

5. Установлено дев'ять ікон із записом Чугуївської майстерні зі зміною авторського сюжету, виконаних у найбільш поширеній олійній техніці (2/9) по лаковій плівці (4/5) на найбільш відомій іконографії, а саме образах «Богородиці» (3/9) та «Спасителя» (2/9).

6. Виявлено двадцять ікон з несуцільними записами, які побутують на території Слобожанщини, шість з яких мають часткові записи, що виникли з метою запобігання руйнуванню живопису, і чотирнадцяти іконам властиві часткові записи із заходом на авторське зображення.

7. Виявлено шість ікон, дві з яких Чугуївської майстерні (2/6), що мають частковий вид запису й призначені припинити руйнацію живописного шару,

зроблено твори по лаковій плівці (6/6) олійною фарбою (6/6) на тлі по периметру зображення у вигляді рами.

8. Виявлено чотирнадцять ікон, які мають часткові записи: по три зображення з Галицької (3/14) та Липованської (3/14) майстерень. Причина виникнення записів – реконструкція втраченого живопису із заходом на авторський живопис, зроблений найбільш поширеною технікою виконання – олійними фарбами (4/14) по прошарку лаку (14/14).

9. Визначено найбільш поширені чинники, що спричиняють появу записів на іконах:

- некваліфіковані реставраційні втручання;
- утрата функціонального значення ікони;
- економія матеріалів для написання нового зображення;
- покращення художнього рівня живопису на іконі.

Загальні висновки

1. Для проведення комплексної атрибуції творів з різночасовим живописом недостатньо результатів, отриманих завдяки застосуванню існуючих методів, тому що вони можуть тільки виявити наявність нижнього зображення, але не здатні визначити його техніки виконання, стилю й манери письма, а також не спроможні з'ясувати належності твору до певного автора або іконописної майстерні.

2. Наявні методи з розшарування творів з різночасовим живописом можна застосовувати тільки для темперної техніки виконання й ґрунтового прошарку, а так само проводити розшарування фрагментарно, шляхом розрізу верхнього живопису на частини, але при цьому завдати шкоди твору. Варто зазначити, що до цього часу не існує методів з розшарування творів з різночасовим живописом зі збереженням цілісності твору з іншими видами прошарку й технікою виконання.

3. Створено методику розшарування різночасового живопису з використанням оптимального співвідношення залучених до роботи реактивів і застосуванням розробленої спеціальної адгезивної плівки з ПВБ, яка дозволяє забезпечити високу якість збереження всіх шарів живопису, виконаних у техніках олії й темпері, що дає можливість відшаровувати великоформатні фрагменти або цілком розшаровувати твори на єдиній основі.

4. Розроблено загальний підхід для проведення атрибуції та експертизи творів іконопису з різночасовим живописом, що передбачає спочатку стадію його розшарування шляхом перенесення на нову основу та відкриття авторського живопису для його подальшого вивчення.

5. Розроблену методику успішно впроваджено в реставрації ікон «Двоє святих», «Цар усіх царів» та «Святий Миколай», «Тихвінська Богородиця»

6. Установлено, що на території Слобожанщини загалом побутують ікони таких майстерень, як Чугуївської, Борисівської, Холуйської, Чернігівської,

Палехської, Мстьорської, Ветківської, Московської, Волинської, Липованської та Сузунської; виявлено ікон у кількості 58 одиниць.

7. Розроблено класифікаційні ознаки поширених на території Слобожанщини ікон із записами, зокрема для аналізу виділено такі основні показники: різновид за школою, сюжетом верхнього живопису та авторського, видом прошарку, призначенням запису, різновидом техніки та датування різночасового живопису.

8. Установлено фактори, що спричиняють появу записів на іконах, які побутують на території Слобожанщини, зокрема виділено такі чинники:

- некваліфіковані реставраційні втручання;
- утрата функціонального значення ікони;
- економія матеріалів для написання нового зображення;
- покращення художнього рівня живопису на іконі;
- тимчасова консервація фарбового шару.

9. Результатом науково-дослідницької частини є оформлення двох патентів на винахід (№128081, №128082) й одного свідоцтва на авторське право (№82250).

Список використаних джерел

1. Адруг А. К. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть: 2-е вид., перероб. і доп. Чернігів: Чернігівський ЦНП, 2013. 182 с.: іл.
2. Александрович В. Легенда Йова Кондзелевича. Вступ до студій над творчістю майстра на Волині. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*: Доповіді та матеріали IV наукової конференції. Луцьк, 1997. С. 6 – 23.
3. Александрович В. С., та ін. Музей Волинської ікони : книга-альбом. АДФ-Україна, 2012. 400 с., іл.
4. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Ленинград: Художник РСФСР, 1989. 160 с., ил.
5. Антоненкова Н.О. Методика механічного розшарування різночасового живопису с проміжним шаром лаку. *VII Міжнародний форум «Дизайн освіта 2015»*. (Харків, 15-16 жовтня 2015р.) Харків, 2015р. С. 37-40.
6. Бакович О. Двобічна ікона Успіння св. Миколая/Воскресіння Христове середини XIX ст. з Поточан роботи маляра іконостасу с. Підгір'я: атрибуція твору, іконографічні та художні особливості сюжету «Успіння св. Миколая». *Вісник Львівської національної академії мистецтв 2020*. Вип. № 43. С. 47-56.
7. Бакович О. Ікони на полотні «Мойсей установлює пасху євреям» та «Сьома кара єгипетська» середини XIX ст. з церкви с. *Надрічне на Бережанщині: іконографія та атрибуція*. *Наук. щорічн. Історія релігій в Україні*, 2020, Вип.30. С.253-263.
8. Бакович О. Конструктивні та мистецькі особливості іконостаса церкви Преображення Господнього с. Підгір'я Золочівського р-ну. *Науковий щорічник Історія релігій в Україні*. Вип. 29. Львів:Логос. 2019. С. 299-309.

9. Бакович О. Сюжет “Тайна вечеря” у іконостасах церков Східного Опілля другої половини XVIII–середини XIX ст. Художні та іконографічні особливості. *Історія релігій в Україні: Науковий щорічник*. 2018. Вип. 28. Частина II. 2018. С.72-82.

10. Бакович О. Сюжет «Явління Христа св. Петрові Александрійському» у іконостасах середини XVIII – початку XIX ст. церков Східного Опілля: іконографічні та мистецькі особливості. *Вісник ЛНАМ*. Вип. 35, 2018. с.88-101.

11. Бакович О. Типологія іконостасів церков Східного Опілля середини XIX ст. *Народознавчі зошити. Серія мистецтвознавча*. 2019. № 6. С.1510-1516.

12. Бакович О. Українське сакральне образотворче мистецтво другої половини XVIII століття (характеристика стилю). *Історія релігій в Україні: науковий щорічник упоряд.* Львів : Інститут релігієзнавства – філія львівського музею історії релігії: «Логос», 2021. Кн. II — С. 428—436.

13. Білецький П.О. Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII століть. Київ: Мистецтво, 1981. 159 с., іл.

14. Виннер А. В. Матеріали живописи. Москва: Искусство, 1954. 139 с.

15. Виногородська Л., Ситий Ю. Батуринська кахля. *Пам'ятки України*. 2008. № 3. С.28 – 38.

16. Вплив навколишнього середовища на збереження експонатів музейного зберігання. -. URL: <http://www.stseraphimmichigan.org/icon-r9>. (дата звернення: 24.05.2015).

17. Вплив навколишнього середовища на збереження об'єктів при експонуванні. -. URL: <http://art-con.ru/node/4470> (дата звернення 24.05.2015)

18. Гавриленко К. С. Орнаментальне оформлення українських ікон другої половини XVII – XVIII ст. в контексті провідних тенденцій західноєвропейського бароко. *Церква - наука - суспільство: питання взаємодії*. Матеріали Тринадцятої Міжнародної наукової конференції (27–29 травня 2015 р.). Київ, 2015. С.50 – 52.

19. Гавриленко К.С. Орнаментальний декор вбрання святих в українських іконах доби бароко. *Могилянські читання. Збірник наукових праць*. Київ: Фенікс, 2019. С.138 – 144.

20. Гавриленко К.С. Орнаментация тла українських ікон доби «мазепинського бароко». *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії* : Матеріали Сімнадцятої наукової конференції (28 травня – 1 червня 2019р.). Київ, 2019. С.200 – 204.

21. Гелитович М. Богородиця з Дитям і похвалою (Ікони колекції Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. Львів: Свічадо, 2005. 198 с.

22. Гелитович М. Українські ікони «Спас у славі». Львів: Друкарські куншти, 2005. 96 с.

23. Гелитович М. Святий Миколай з житієм (Ікони XV–XVIIIст. Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. Львів: Свічадо, 2008. 152 с.

24. Гелитович М. Каталог реставрованих ікон 17 – 20 ст. з колекції Івано-Франківського краєзнавчого музею. Львів: Манускрипт-Львів, 2009. 128 с.

25. Голіков В. Російський іконопис в «перехідний» період в XVII–XVIII століттях: технологічні новації і їх джерела. *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. Матеріали VIII міжнародної наукової конференції*, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 р. Луцьк: Надстир'я, 2001. Вип.8. С.151–156.

26. Голіков В., Воронцова Л., Жарікова З. Про можливі українські впливи на російський іконопис XVII–XIX ст. *Волинська*

ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998р. Луцьк: Надстир'я, 1998. Вип.5. С.141 – 145.

27. Горда-Цибко О. Церква св. Трійці XVII ст. на Сихові у Львові. *Апологет: матеріали І міжнародної наук. Кон.* (23-24 листопада 2009 р. м. Львів). Львів, 2009. № 1-4. С. 139-146.

28. Гольшев И. А. Коптель и копченое серебро, употребляющееся вместо золота вместо золота для иконописи в с. Мстере и других селениях Вязниковского уезда. ВГВ, 1869.

29. Горленко В. Ремесла і промисли козацького краю (XVI – XVIII ст.). Пам'ятки України. Київ, 1998. №3-4. С. 97 – 102.

30. Гребенюк Т. Е. Художественное своеобразие ветковских икон. Техничко-технологический аспект. *Мир старообрядчества. Живые традиции: результаты и перспективы.* 1998. № 4. Нечаева Г. Г. Ветковская икона. — Минск, 2002.

31. Гудченко З. Архітектурні образи у творчості Тараса Шевченка. Народна творчість та етнологія. Київ, 2013. № 5. С. 17-26.

32. Давня українська ікона (з приватних збірок): альбом – К.: Родовід, 2003р. - 336с.

33. Димитрій (Ярема), Патріарх. Іконопис Західної України XII-XV ст. Львів: Друкарські куншти, 2005. 508 с.: іл.

34. Димитрій (Ярема), Патріарх. Іконопис Західної України XVI – поч. XVII ст. / наук. ред. М. Гелитович ; упоряд. К. Маркович. Львів: Друкарські куншти, 2017. 595, (1) с. : іл.

35. Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 204 с.

36. Духовна спадщина подвижників Христа відлунням пам'яті жива : кат. вист. / авт. І.Жиленко, І.Шульц, упоряд. О.Адамович. Київ: PC World Ukraine, 2001. 55 с.: іл.

37. Долуда, А.О. Судово-мистецтвознавча експертиза. *Наукова конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи у 2006 – 2007 навчального року* (Харків, 16 – 19 травня 2007р.). Харків, 2007р. С. 33-36.

38. Долуда, А. О. Підробки в антикваріаті. *Наукова конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи у 2008 – 2009 навчального року* (Харків, 7 – 9 травня 2009р.). Харків, 2009р. С. 26-29.

39. Долуда А.О. Розписи Свято-Петропавлівського храму Старо-Харківського монастиря. *XVIII Міжнародні моголянські читання: «Збереження історико-культурної спадщини: реставратори та реставрація – судьба пам'ятників і людей»* (Київ, 5-6 грудня 2013 р.) Київ, 2013р. С. 47-52.

40. Долуда А. О., Вишневецький В.Й., Пукліч О.С. Класифікація об'єктів судової мистецтвознавчої експертизи. *Реставрація творів мистецтва: науковий, практичний та освітній контексти. Міжнародна науково-практична конференція.* (Харків, 15-16 жовтня 2015р.) Харків, 2015р. С. 22 - 24.

41. Долуда, А.О. Класифікація об'єктів судової мистецтвознавчої експертизи. *Збірник наукових праць: Теорія та практика судової експертизи і криміналістики*, Вип. №16, Харків: «Право» 2016. – С. 399 – 405.

42. Долуда А.О., Терехов М.О., Шишко Д.А. Методика хімічного розшарування різночасового живопису з проміжним шаром ґрунта. *XVIII Міжнародні Моголянські читання: матеріали Міжнародної наукової конференції* (Київ, 5-6 грудня 2016 р.) Київ, 2016р. С.193-198.

43. Долуда А.О., Терехов М.О. Дослідження розшарування різночасового живопису. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації: наукові доповіді XI Міжнародної науково-*

практичної конференції (Київ, 11-14 вересня 2018р.). Київ, 2018. Ч.2 .С.165-170.

44. Долуда А.О., Терехов М.О., Лінь Бінь. Атрибуція та реставрація ікони «Вибрані Святі». *Актуальні питання мистецтвознавства мистецької освіти: сучасність і перспективи: наукові доповіді Міжнародна науково-практична конференція (Харків, 18-19 жовтня 2018 р.)* Харків, 2018. С.18-22.

45. Долуда А.О. Место реставратора в современном антикварном рынке. *Другого міжнародного форуму реставраторів у Львові.* (Львів, травень 2008 р.) Львів, 2008. С. 62-65.

46. Долуда А.О. Антикварний ринок України. *XI Кримські Міжнародні Воронцовські наукові читання.* (Крим, Алушка, вересень 2008р.) Алушка, 2008. С. 35-37.

47. Долуда, А.О., Дробишева О.С., Пукліч О.С. Не зважаючи на підпис, річ справжня. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу та студентів ХДАДМ, за підсумками роботи 2018/2019 навчального року.* (Харків, 25 травня 2019р.) Харків, 2019. С. 34-36.

48. Дорофієнко І., Марампольский А. Розшарування та перенесення фрески на нову основу. *Консервація і реставрація пам'яток архітектури: методичний посібник.* Київ. Корпорація «Укрреставрація», Львів: Інститут «Укрзахідпроектреставрація», 1996 С. 561-563.

49. Духовна спадщина подвижників Христа відлунням пам'яті жива : кат. вист. авт. І.Жиленко, І.Шульц, упоряд. О.Адамович. Київ: РС World Ukraine, 2001. 55 с.: іл.

50. Єфіменко Л. Рентгенографічні дослідження фрагментів іконостасу с.Городище. До питання авторства Й. Кондзелевича. *Волинська ікона: дослідження та реставрація: Науковий збірник. Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-*

річчю від дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2017 року. Луцьк, 2017. Випуск 24. С. 36 – 45.

51. Зінчук О. До питання зняття старих профілактичних заклеюк з давніх ікон із збірки Волинського краєзнавчого музею. Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. збірник. Матеріали XXIII міжнародної наук. конференції, м.Луцьк, 19-20 жовтня 2016. Луцьк, 2016. Вип. 23. С. 91 – 96.

52. Іванів Б. Методика закріплення глютиновими клеями. *Родовід*. 1994. №8. С. 100 – 101.

53. Іванів Б.І., Почеква А.І. Актуальність методики розшарування запису в темперному, олійному малярстві (ікони «Архістратиг Михайл» з церкви села Семенівка). *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. Матеріали та тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції 22-24 травня 2001 р. Київ, 2001. С.50 – 52.

54. Ікона Холмської Богородиці : дослідження та матеріали [Текст] : наук. зб. відпов. за вип. А. Силюк. - Луцьк : Волин. краєзнавчий музей, 2010. - 235 с.

55. Іконопис XVII – поч. XX століття. Каталог творів з фондів Чернігівського обласного художнього музею. упоряд. С.Курач. Чернігів: «Домінант», 2008. 76 с.

56. Історія українського мистецтва : у 6-х томах. Академія наук УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії; Голов. ред. кол.: М. П. Бажан (голов. ред.) та ін. Т. 3 Мистецтво другої половини XVII – XVIII століття. Ред. 3-го тому: П. Г. Юрченко (відпов. ред), П. М. Попов, П. М. Жолтовський. 1968. 439с.

57. Історія декоративного мистецтва України. Т.2. Мистецтво XVII – XVIII століття. НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; Наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Вінниця: ПП «Едельвейс і К», 2007. 490 с.

58. Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории. Киев: Фото-лито-типография «С.В.Кульженко», 1911. Фото ікони Іллінської Богородиці на вкладці між С. 76 і 77.

59. Кекош О. Особливості самбірської школи іконопису другої половини XVI століття. *Міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Іванка Франка*. 2012. Вип. 1, С. 391 – 396

60. Ковальчук Є.І. Проект Андріана Прахова 1886-1890 рр. з реконструкцій успенського собору XII ст. у Володимирі-Волинському (за матеріалами фондів Волинського краєзнавчого музею). *Давньоруські храми: дослідження та збереження. До 925-ліття від часу освячення Великої Печерської церкви*: зб. Наук. Пр. Могилянські читання 2014 р. Київ, 2015.

61. Коваль Є. З., Мітківська Т. З. Мікологічне обстеження музейних пам'яток. Нац. н.-д. реставрац. центр України. Київ. 2014. 240 с., іл. 223.

62. Козак О. Дослідження хімічного складу матеріальних складових живопису ікон із спадщини Йова Кондзелевича. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*: Науковий збірник. Матеріали XXIV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 350-річчю від дня народження Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2017 року. Луцьк, 2017. Випуск 24. С.46 – 51.

63. Консервація і реставрація пам'яток архітектури : методичний посібник / гол. Ред. М. Орленко. Київ: Корпорація «Укрреставрація», Львів: Інститут «Укрзахідпроектреставрація», 1996. 586 с.

64. Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років: монографія. Львів: Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019. 528 с.

65. Кузьмин Е.М. Несколько слов о южнорусском искусстве и задачах его исследования. *Киевская старина*. Киев: Тип. Имп. ун-та св. Владимира, 1900. Т. LXXI. С. 326 – 332.
66. Левик А. Реставраційні роботи на пам'ятках архітектури Львівської області у 2017 році. *Наша спадщина: наук.-поп. Журнал*. Львів: Растр-7, 2017. № 4 (21). С. 17-18.
67. Логвин Г.Н Етика реставратора і науковця. *Пам'ятки України. Історія та культура: Науковий часопис*. Київ, 2001. 4. С. 17-23.
68. Логвин Г.Н По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ Мистецтво, 1968. 463 с.
69. Люльева С.А., Братушко Ю.И. Палеонтологическая идентификация меловых левкасов волынской иконы как один из экспертных признаков. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. Матеріали та тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції 22-24 травня 2001 р. Київ, 2001. С. 93 – 94.
70. Марченко І.Я. Методично-науковий супровід зберігання музейних експонатів як відображення консерваційної практики в художніх музеях у 30-40 рр. ХХ століття. *Культурологічна думка*. 2017. №11. С.171 – 178.
71. Методика розшарування різночасового живопису з використанням адгезивної плівки ПВБ: а. с. 82999 Україна. №82250 заявл. 14.08.2018; опубл 12.10.2018.
72. Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Київ: Наукова думка, 1985. 184 с.
73. Оляніна С. Іконостас Вознесенської церкви у містечку Березна: втрачена пам'ятка мистецтва доби Бароко. *Українська художня культура: пам'яткохоронні проблеми: зб. наук. пр.* Київ: Інститут культурології НАМ України, 2011. С. 40 – 103.

74. Оляніна С. Втрачені барокові іконостаси XVII – XVIII ст. в архівних матеріалах Києва. *Культурологічна думка: Щорічник наук. пр.* Київ: Інститут культурології НАМ України, 2012. № 5. С. 144 – 150.
75. Оляніна С. Щодо уточнення атрибуції й датування групи ікон з колекції київських музеїв. *Українська художня культура: історія та сучасні проблеми: зб. наук. пр.* Київ: Інститут культурології НАМ України, 2012. С. 210 – 231.
76. Оляніна С. В. Український іконостас: від функціональної конструкції до архітектурної рами. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. №1. С. 374 – 379.
77. Оляніна С. Український іконостас: символічна структура та іконологія: монографія. Київ : АртЕк, 2019. 400 с. з іл.
78. Павлова Т.В. Український авангард: Харків:[моногр.]. Х.: Grafprom, 2020. 440 с., 800 іл.
79. Павлова Т. В. Мистці авангарду в художній школі Харкова: Василь Єрмілов і Борис Косарев. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2021. №2. С. 71-84.
80. Пещанський В., Свенціцький І. Іконописна техніка та її джерела. Львів, 1932. 32 с.
81. Почеква А.І. Актуальність проведення процесу розшарування та перенесення малярських шарів на нову основу. *Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку: наукові доповіді ІХ Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 27 – 31 травня 2013 р.).* Київ: ННДРЦУ, 2013. С. 309 – 312.
82. Почеква А.І., Ющук Т.А. Розшарування та перенесення на нову основу олійного запису ікони «Введення у храм пресвятої Богородиці» другої половини XIX століття з поверхні авторського темперного малярства «Св. Онуфрій Пустельник» кінця XVII століття. *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та*

культури: традиції, інновації : наукові доповіді X Міжнар. Наук.-практ. конференції (24 – 27 травня 2016р., Київ). Київ: ННДРЦУ, 2016. С.282 – 287.

83. Православна ікона Росії, України, Білорусі : каталог виставки. Київ: Новий друк, 2008. 208 с : іл.

84. Розробка методики з дослідження об'єктів живопису: звіт про НДР / МЮУ ХНДІСЕ ; кер. А. О. Долуда ; викон. : О. Пукліч – Х., 2019. Номер держреєстрації № 0117U004752.

85. Сінчень Гу, Шуліка В.В. Колекціонери та мистецьки музеї як чинники розвитку мистецтвознавчої синології в Сполучених Штатах Америки наприкінці ХІХ – першій третини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* № 35, т.1. Дрогобич: ДДПУ ім. І.Франка, 2021. С. 76 – 82.

86. Соколюк Л. Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті – початок 2020-х років) // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2021. № 2. С. 55 – 70.

87. Соколюк Л., Стешенко С. Монументально-декоративний розпис в храмах Харківщини доби модерну. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2022. № 1. С. 73 – 86.

88. Соколюк Л. Професор Михайло Бойчук як художник-реставратор. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2001. Вип. 5. С. 47 – 48.

89. Спосіб реставрації різночасового живопису: пат. 04642 Україна. №128081; заявл. 26.04.2018; опубл 27.08.2018. Бюл. №16 – 6с.

90. Спосіб виготовлення адгезивної плівки для реставрації різночасового живопису: пат. 04642 Україна №128082; заявл. 26.04.2018; опубл 27.08.2018. Бюл. №16 – 6с.

91. Старообрядческая икона Ветки. «Журнал Антиквар». 2010. №4. 15 с.
92. Степовик Д. *Історія української ікони Х—ХХ століть*. Книга-альбом. Київ : Либідь, 2004 - 440 с.:іл.
93. Сумцов Н.Ф. Из украинской старины. Харьков: Тип. «Печ. Дело» кн. К. Н. Гагарина, 1905. 162 с. : ил.
94. Таранушенко С.А. Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIIIст. Харків. 1928. 9 с. : табл. XXXVI.
95. Таранушенко С.А. Іконостаси Слобідської України Харків: Харківський приватний музей міської садиби, 2011. 223 с.
96. Таранушенко С.А. Іконографія українських іконостасов. Харків: Харьк. частный музей гор. усадьбы, 2011. 186 с.
97. Теоретичні та методичні аспекти судової мистецтвознавчої експертизи. НДР, що виконувались за рахунок бюджетного фінансування Міністерства юстиції України. Керівник Долуда А.О - Номер держреєстрації №0114U001451 –, Харків: ХНДІСЕ, - 2016
98. Терехов М.О. Побутування іконопису XVII – ХХ століття на території слобідської України. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. №35 (1). С. 69-75.
99. Терехов М.О., Долуда А. О. Метод розшарування як можливість проведення атрибуції різночасового живопису. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. №37 (3). С. 61-68.
100. Терехов М.О. Методика хімічного розшарування різночасового темперного живопису з проміжним шаром ґрунта. *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ століття*.

Присвячена 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова (Харків, 13 жовтня 2016р.) Харків, 2016р. С.151-153.

101. Терехов М.О. Методика хімічного розшарування різночасового живопису з проміжним шаром ґрунта. *VII Міжнародний форум «Дизайн освіта 2017»* (Харків, 9-12 жовтня 2017р.) Харків, 2017р. С.331-335.

102. Тимченко Т.Р. Матеріали музейної наради 1928 року про реставраційну справу. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації: наукові доповіді XI Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 11-14 вересня 2018р.). Київ, 2018. Ч.1. С. 169-173.

103. Тимченко Т.Р. Методи захисту основ станкового живопису (історія та сучасні технології). Київ: Задруга, 2015, 98с.: іл.

104. Тимченко Т.Р. Матеріали українського іконопису XVIII ст. на основі опублікованих П.М. Жолтовським документів. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Матеріали XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року. Луцьк, 2018. Вип. 25. С.273 – 280.

105. Тимченко Т.Р. Київська школа реставрації станкового малярства (1920 – 1930рр.). *Пам'ятки України*. 2001. №4. С. 48 – 71.

106. Українська ікона: Слобода Борисівка кінця XIX – початку XX століть: альбом / автор проекту, упорядник ієродиякон Януарій (Гончар), автор тексту Вячеслав Шуліка. Київ: Майстер Книг, 2019. 660 с.

107. Титов М.Ф. Техніка та технологія темперного жовткового іконопису. Київ: BONA MENTE, 2005. 96 с.

108. Торгівля на Україні, XIV — середина XVII століття : Волинь і Наддніпрянина. / Упор. В.М.Кравченко, Н.М.Яковенко. Київ: Наукова думка, 1990. 408с.

109. Українська ікона трьох століть: Каталог виставки. / вступ. статті Д.Степовик, І.Шульц, упоряд. І.Шульц, В.Колпакова. Київ: «Спалах», 2001. 80 с.

110. Український іконопис XII-XIX століть з колекції Національного художнього музею України: альбом / передм. А. Мельника: авт. ст. Л. Членова, упоряд. Ю. Литвинпець. Хмельницький: Галерея, Київ: Артанія Нова, 2005. 242 с., іл.

111. Український середньовічний живопис : альбом / Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька . Київ : Мистецтво, 1976 . 27 с. : СХ(110) л. іл.

112. Феодосій Макаревський. Матеріали для историко-статистического описания Екатеринославской епархии: церкви и приходы прошедшего XVIII столетия / упоряд. В. Г. Долгополий. Дніпропетровськ: Дніпрокнига, 2000. 1080 с.

113. Филарет (Гумилевский Д.) Историко-статистическое описание Черниговской епархии : кн. 1—6. Чернигов, 1873—74.

114. Хребтенко М.С. До питання комплексного дослідження пам'яток іконопису на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА. Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності : тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтва (Київ, 25-28 квітня 2017р.). Київ: Фенікс, 2018. С.143.

115. Хребтенко М.С. Технологічні особливості основ українських ікон 17-18 ст. (за матеріалами архіву кафедри реставрації НАОМА). П'яті платонівські читання : тези доповідей п'ятої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького. Київ: «Людмила», 2018. С.31-32.

116. Хребтенко М.С. Про деякі техніко-технологічні особливості ікони XVIII ст. «Святий Миколай» з колекції Національного художнього музею України. Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи

модернізації: наукові доповіді XI Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 11-14 вересня 2018р.). Київ, 2018. Ч.2 .С.298–301.

117. Хребтенко М.С. Підготовчий малюнок українського барокового іконопису. Волинська ікона: дослідження та реставрація : науковий збірник за матеріалами XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони (м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року). Луцьк, 2018. № 25. С. 178–185.

118. Хребтенко М.С. Прийоми зображення інкарнату в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII — першої половини XVIII століття. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2019. № 2. С. 97–108.

119. Хребтенко М.С. Зображення одягу і атрибутів святих в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. Art and design. 2020. №2 (10). С. 129–146.

120. Хребтенко М.С. Деякі особливості техніки живопису ікон з іконостасу Вознесенської церкви с.Березна. East European Scientific Journal. 2020. № 8 (60). С. 14–19

121. Хребтенко М. С. Іконопис Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. Особливості техніки, технології та реставрації. : дис. канд. філос. наук : 023 / Хребтенко Маргарита Сергіївна – Київ, 2021. – 323 с.

122. Цитович В.І Технологія художнього твору як мистецтвознавча проблема. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. Матеріали та тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції 22-24 травня 2001 р. Київ, 2001. С.181 – 183

123. Цитович В.І. Реставрація: між парадигмою і теорією. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2004. Ч.2. С.30 – 57.

124. Цитович В.І Технологія художнього твору як мистецтвознавча проблема. *Проблеми збереження, консервації,*

реставрації та експертизи музейних пам'яток. Матеріали та тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції 22-24 травня 2001 р. Київ, 2001. С.181 – 183.

125. Шевченко Н.О. Дослідження матеріалів розпису в техніках кольорових лаків пам'яток дерев'яної поліхромної скульптури XVII – XIX ст. з колекцій Національного художнього музею України (м. Київ) та Музею волинської ікони (м.Луцьк). *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації: наукові доповіді X Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 24 – 27 травня, 2016р.). Київ, 2016. С.372 – 377.

126. Шевченко Н.О, Асаулова О. Дослідження поверхні фрагментів іконостасів XVII – XVIII ст., оздоблених в техніках кольорових лаків: оптичні ефекти та оптичні ілюзії. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Луцьк, 2018. Вип. 25. С. 198 – 206.

127. Шуліка В.В. Валер Бондар: живопис на склі, творчий метод, техніка, матеріали, реставрація. *Український мистецтвознавчий дискурс. №4, 2023* Київ: Національний авіаційний університет; Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 111 – 117.

128. Шулика В. В. Иконописные центры Слободской Украины середины XIX нач. XX в. *Теорія і практика матеріально-художньої культури: IX електронна наукова конференція.* : Зб. матеріалів, м. Харків, 20 груд. 2007 р. Харків, 2007. С. 119–126.

129. Шуліка В.В. Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв в історії реставраційної справи на Слобожанщині. *Вісник ХДАДМ, № 2, 2021*. Харків: ХДАДМ, 2021. С.186 – 198.

130. Шуліка В. В. Чугуївська ікона XIX – початку XX століття. *Репінський збірник. Вип 1.Чугуїв репінський, Репін чугуївський*.

Художньо-меморіальний музей І.Ю.Рєпіна. Харків : РА «Іріс», 2020. С. 49 – 59.

131. Шустіна Г. Про розшарування живопису. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та наук.-метод. праці*. Київ, 2007. Вип. 14. С. 218 – 226.

132. Янковська Д. Основні тенденції орнаментального оформлення тла українських ікон XVII ст. (на прикладі ікон з Волинського краєзнавчого музею). *Волинська ікона: дослідження та реставрація: Матеріали X Міжнародної наукової конференції, м.Луцьк, 17-19 вересня 2003р.: Зб.наук.пр. Луцьк, 2003. С.68 – 71.*

133. Янковська Д.О. Східні впливи в орнаментальному оформленні українських ікон кінця XVI – XVII ст. / Автореф. дис. канд. мист. Львів, Львівська національна академія мистецтв, 2005. 21 с.

134. Щербаківський В. Архітектура у різних народів і на Україні. Львів – Київ, 1910. 256 с.

135. Щербаківський В. Матеріали до історії українського мистецтва (Іконостас церкви гетьмана Данила Апостола в с.Сорочинцях). *Праці Українського Історично-Філологічного Товариства в Празі*. Прага, 1944. Том 5. С.47 – 70.

136. Юрченко Н.С. «Деїсус» з Лебедина. Реставрація. Духовний зміст твору. Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення: Тези доповідей IV Міжнародної науково-практичної конференції (20–23 травня 2003, Київ). Київ, 2003. С.191–192.

137. Chifan C. Alexandru, " Symbol of hand in fine arts", Artes Publication 2013, Iași, Romania, ISBN 978-606-547-100-9.

138. Doluda A., Kovalova M., Terekhov M., Antonenkova N. Icon-painting with time transgressive laers in Sloboda Ukraine in the centuries.

International Journal of Conservation Science. 2021.V.12. №3. pp. 467-476.

139. Daniel V. Thompson, Jr. *The Practice of Tempera Painting: Materials and Methods*, Dover Publications, Inc. 1962.

140. Doluda A., Terekhov M. Experience of separation of multi-temporal painting. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу та студентів ХДАДМ, за підсумками роботи 2017-2018 навчального року (Харків, 25 травня 2018р.)*. Харків, 2018р. С.18-22.

141. Isaievych I. Early Modern Belarus, Russia, and Ukraine: Culture and Cultural Relations. *Journal of Ukrainian Studies*. Canadian Institute of Ukrainian Studies. 1992. Vol.17, № 1-2, Pp.17–28.

142. Jaremenko M. Ekonomichne kontakty mieszkańców Rzeczypospolitej i Hetmańszczyzny w pierwszej połowie XVIII wieku. *Prace Historyczne. Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*. 2018. Numer 145 (1). Pp. 31 – 41. DOI 10.4467/20844069PH.18.002.7564.

143. Kotlyar E., Sokolyuk L., Pavlova T. Synagogue Decorations in Present-Day Ukraine: Practice in Preserving of Cultural and Artistic Heritage. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*. Bratislava. 2020. Vol. 8. No 4. P. 111-136.

144. Ligęza M., Kaszowska Z., Rutkowski J. Technologia malowideł włoskich z XIV i XV wieku z Kolekcji Lanckorońskich Zamku Królewskiego na Wawelu. *Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*. Kraków, Akademia Sztuk Pięknych, 2001. Tom X. 160 p.

145. Sandu I., Afonso L.U., Murta E., Sá M. Gilding techniques in religious art between East and West, 14th – 18th centuries. *International Journal of Conservation Science*. 2010. V.1. №1. pp.47 – 62.

146. Sokolyuk L., Naydenko V., Khudiakova A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century:

Kharkiv School. *Artistic culture. Topical issues* / [Chief editor: A. Chibalashvili]. Kyiv: MARI NAAU, 2022. P. 36 – 44.

147. Stanifort, Sarah, ed. *Historical perspectives of preventive conservation*. Los Angeles: Getty Publications, 2013. ISBN 978-1-60606-142-8.

148. *The Potential of Modern Science* [Collective Monograph]. (Pavlova T. Chapter: Kharkiv non-conformist Vremya (Time) group in Ukrainian Photography). London: Science Publishing, 2019. P. 23-35.

149. Valkenier, Elizabeth Kridl (1990). *Ilya Repin and the World of Russian Art*. New York: Columbia University Press. ISBN 0-231-06964-2

150. Vassilakis-Mavrakakis M. Western Influences on the 14th century Art of Crete, *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress* (Vienna 4-9 October 1981), Akten II/5, *Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinistik* 32/5. 1982. pp. 301-245.

151. Zherdev, Vitaliy, *The Golden Age of Orthodox Ecclesiastical Architecture in Germany (1806-1913): History and Synthesis of the Arts, Золотой век православного храмоздания в Германии (1806-1913): История и синтез искусств*] (Russian-English). Munich, 2020, 360 p. (ISBN 978-3-935217-81-1)

152. Zherdev, Vitaliy, *The Church of Holy Right-Believing Prince Alexander Nevsky in Copenhagen: Architectural and Artistic Perspectives, [Церква святого князя Олександра Невського у Копенгагені: архітектурні і художні перспективи]* (English). Munich, 2023. (ISBN 978-3-935217-95-8)

153. Zherdev, Vitaliy, “The First Church of Russian Emigration in Berlin: The Fate of the Masterpiece”, *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, No. 1, 2021. P. 95-100. DOI: <http://doi.org/10.33625/visnik2021.01.095> (In English)

Рукописні джерела

154. Дьоміна В. С. Видалення записів ХХ ст. з творів темперного і олійного живопису ХІХ ст. : Магістерська робота (рукопис). Харків, ХДАДМ 2018. 112 с.

155. Коротких В. М. Особливості видалення пізніх нашарувань на творах олійного та темперного живопису ХVІІІ – ХІХ ст. : Магістерська робота (рукопис). Харків, ХДАДМ 2018. 100 с.

156. Соколюк Л. Д. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.) Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 — образотворче мистецтво. — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2004.

157. Циток К.В. Особливості реставрації ікон липованської школи : Магістерська робота (рукопис). Харків: Видавництво ХДАДМ, 2018. 98 с.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ТЕРЕХОВ Максим Олегович

УДК

Дисертація

**ЗАПИСИ ЯК ФАКТОР ЗБЕРІГАННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ ТВОРІВ
ЖИВОПИСУ**

Дисертація на здобуття вченого ступеня доктора філософії за спеціальністю (023) – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

ДОДАТКИ

Науковий керівник:
кандидат технічних наук, доцент
Долуда Анатолій Олександрович

Харків – 2021

ДОДАТОК А

Аналітичні таблиці

Таблиця 4.1

Класифікаційні ознаки ікон за розмірами, загальною кількістю досліджуваних та виявлених із записами творів

Іконописна школа/ майстерня	Розмір ікони	Загальна кількість досліджуваних ікон, виявлених із записом	Вид запису
Борисівка	17x25 см	50/1	суцільний
Борисівка	12x18 см	50/3	суцільний
Сузун (Сибірська школа)	29x20 см	13/1	суцільний
Сузун (Сибірська школа)	38x30 см	12/1	суцільний
Холуй	37x28 см	25/1	суцільний
Холуй	31x22 см	25/2	суцільний
Холуй	29.3x26.5см	10/1	суцільний
Холуй	27.5x23.3 см	10/1	суцільний
Холуй	37x28 см	5/1	не суцільний
Чернігівська	51x43 см	10/1	суцільний
Чернігівська	27x18 см	5/1	суцільний
Чернігівська	27x18 см	5/1	не суцільний
Чернігівська	145x82 см	5/1	не суцільний
Чернігівська	54x32 см	5/1	суцільний
Чугуївська	32x23см	10/1	суцільний
Чугуївська	32x27 см	10/1	суцільний
Чугуївська	165x75 см	20/3	суцільний
Чугуївська	39x31 см	25/2	суцільний
Чугуївська	73x54 см	5/1	суцільний
Чугуївська	35x22 см	10/1	суцільний
Чугуївська	діаметр 43,5 см	10/1	суцільний
Чугуївська	25x18см	10/1	не суцільний

Чугуївська	136,5x66,5 см	10/1	не суцільний
Чугуївська	198x63 см	10/2	не суцільний
Чугуївська	33.3x28.2 см	10/1	не суцільний
Чугуївська	36x53	20/1	не суцільний
Волинська	103,5x77,7см	10/2	суцільний
Палех	54x36 см	10/1	суцільний
Мстера	21,5x16 см	10/1	суцільний
Невідомий іконопис	96,2x65 см	5/1	суцільний
Невідомий іконопис	65x39 см	5/1	суцільний
Невідомий іконопис	54x37 см	5/1	не суцільний
Невідомий іконопис	38,5x31,5 см	5/1	не суцільний
Нев'янська	40x32 см	10/1	не суцільний
Московська	25x35 см	10/2	не суцільний
Московська	28x33 см	10/1	не суцільний
Ветковська	25x18см	10/1	не суцільний
Галичина	82x43см	13/1	не суцільний
Галичина	25x18см	13/1	не суцільний
Галичина	97x58.см	5/1	не суцільний
Галичина	91,5 x59,8 см	4/1	не суцільний
Липованська	54x37 см	5/3	не суцільний

Таблиця 4.2

**Ікони із суцільними записами, які побутують на території
Слобожанщини**

Борисівка

№	Розмір ікони	Іконографія : Верх/низ	Іконописна школа: верх/низ	Час створення живопису: верхній/нижній	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання: верх/низ
1.	17x25 см	«Спас Вседержит ель»/ «Спас Вседержит ель»	Борисівка/ Борисівка ь	середина ХХ ст./ початок ХХ ст.	лакова плівка	олія/олія
2.	12x18с м	«Св. Миколай»/ «Спас Вседержит ель»	Борисівка/ Борисівка	початок ХХ ст./ початок ХХ ст.	лакова плівка	олія/олія
3.	12x18с м	«Казанськ а Богородиц я»/ «Казанськ а Богородиц я»	Борисівка/ Борисівка	початок ХХ ст./ початок ХХІ ст.	лакова плівка	олія/олія
4.	12x18с м	«Св. Миколай»/ «Св. Миколай»	невідомий/ Борисівка	початок ХХ ст./ початок ХХ ст.	лакова плівка	олія/олія
5.	12x18 см	«Спас Вседержит ель»/ «Тихвинсь ка Богородиц я»	Борисівка/ Борисівка	початок ХХ ст./ початок ХХ ст.	лакова плівка	олія/олія

Таблиця 4.3

Сузун (Сибірська школа)

№	Розмір ікони	Іконографія: Верх/низ	Іконопис на школа: верх/низ	Час створення живопису: верхній/ нижній	Вид запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання: верх/низ
1.	38x30 см	«Св. Миколай»/ «Св. Миколай»	Чугуїв/ Сузун	початок XX ст./ поч. XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/ темпера

Таблиця 4.4

Холуй

№	Розмір ікони	Іконографія : Верх/низ	Іконопис на школа: верх/низ	Час створення живопису: верхнього/ нижнього шару	Вид запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання: верх/низ
1.	37x28 см	«Вибрані святі»/ «Вибрані святі»	Холуй/ Холуй	середина XIX ст./ кінець XIX ст.	суцільний з повторним сюжетом	ґрунт	темпера/темпера
2.	31x22 см	«Невичерпне джерело»/ «Невичерпне джерело»	Холуй/ Холуй	середина XIX ст./ кінець XVII ст.	суцільний з повторним сюжетом	ґрунт	темпера/темпера
3.	29.3x26.5 см	«Св. Миколай»/ «Св. Модест і св.Власій»	Холуй/ Холуй	початок XIX ст./ кінець XVIII ст.	суцільний зі змінним сюжетом	ґрунт	темпера/темпера
4.	31x22 см	«Вибрані святі»/ «Святий Георгій»	Сузун/ Холуй	початок XIX ст./ середина XIX ст.	суцільний зі зміною авторського сюжету	ґрунт	темпера/темпера

5.	27.5x23.3 см	«Богородиця з немовлям»/ «Троєручиця »	Борисівка / Холуй	початок XX ст./ початок XIX ст.	суцільний зі зміною авторсько го сюжету	грунт	олія/ темпер а
----	-----------------	---	----------------------	--	--	-------	----------------------

Таблиця 4.5

Чернігівська

№	Розмір ікони	Іконографія : Верх/низ	Іконопис а школа: верх/низ	Час створення живопису: верхнього/ нижнього	Вид запису	Роздільний матеріал між різночасови ми шарами живопису	Техніка виконан ня: верх/н из
1.	51x43 см	«Богородиця Троєручиця» / «Богородиця Троєручиця»	Чернігівсь ка/ Чернігівсь ка	середина XIX ст./ кінець XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/ олія
2.	27x18 см	«Спас Вседержите ль»/ «Спас Вседержите ль»	Чернігівсь ка/ Чернігівсь ка	середина XX ст./ кінець XX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/ олія
3.	54x32 см	«Вибрані святі»/ «Св. Миколай»	Чугуїв/ Чернігів	початок XX ст./ кінець XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/ олія

Таблиця 4.6

Чугуївська

№	Розмір ікони	Іконографія : Верх/низ	Іконопис на школа: верх/низ	Час створення живопису: верхній/ нижній	Вид запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання: верх/низ
1.	32x23см	«Іоанн Предтеча»/ «Іоанн Предтеча»	Чугуїв/ Чугуїв	початок XX ст./ кінець XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/олія
2.	32x27 см	«Двоє святих»/ «Двоє святих»	Чугуїв/ Чугуїв	середина XX ст./ кінець XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/олія
3.	165x75 см	«Господь Вседержитель»/ «Господь Вседержитель»	Чугуїв/ Чугуїв	середина XX ст./ кінець XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/олія
4.	165x75 см	«Св. Петро»/ «Св. Петро»	Чугуїв/ Чугуїв	середина XX ст./ кінець XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/олія
5.	39x31 см	«Митрофан Воронежський»/ «Митрофан Воронежський»	Чугуїв/ Чугуїв	початок XX ст./ кінець XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/олія
6.	39x31 см	«Архистратиг Михайл»/ «Невідомий святий»	Чугуїв/ Чугуїв	початок XX ст./ кінець XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/олія
7.	73x54 см	«Уведення в храм Пресвятої Богородиці»	Чугуїв/ Чугуїв	початок XX ст./ кінець XIX ст.	суцільний	ґрунт	олія/олія

		/ «Уведення в храм Пресвятої Богородиці»					
8.	35x22 см	«Трійця»/ «Трійця»	Чугуїв/ Чугуїв	початок XX ст./ початок XX ст.	суцільний	грунтова проклеїтка	олія/олія
9.	165x75 см	«Св. Павло»/ «Св. Павло»	Чугуїв/ Чугуїв	середина XX ст./ кінець XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/олія
10.	Діаметр 43,5 см	«Св. Іоанн Богослов»/ «Св. Іоанн Богослов»	невідомий автор/ Чугуїв	середина XX ст./ кінець XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/олія
11.	172x95 см	«Вознесіння »/ «Вознесіння »	невідомий автор/ Чугуїв	середина XX ст./ кінець XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/олія

Таблиця 4.7

Палех

№	Розмір ікони	Іконографія: Верх/низ	Іконописна школа: верх/низ	Час створення живопису: верхній/ нижній	Вид запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання: верх/низ
1.	54x36 см	«Володимирська Богородиця»/ «Усіх скорботних Радість»	Чугуїв / Палех	початок XX ст./ сер. XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/ темпера
2.	32x23 см	«Смоленська Богородиця»/ «Тихвенська Богородиця»	Чугуїв / Палех	початок XX ст./ початок XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/ темпера

Таблиця 4.8

Мстера

№	Розмір ікони	Іконографія: Верх/низ	Іконописна школа: верх/низ	Час створення живопису: верхній/ нижній	Вид запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання: верх/низ
1.	21,5x16 см	«Св. Анна»/ «Богородиця з немовлям»	Невідомий/ Мстера	середина XX ст./ кінець XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/ температура
2.	32x23 см	«Смоленська Богородиця»/ «Тихвенська Богородиця»	Чугуїв/ Палех	початок XX ст./ початок XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/ температура

Таблиця 4.9

Іконопис невідомих майстерень

№	Розмір ікони	Іконографія: Верх/низ	Іконописна школа: верх/низ	Час створення живопису: верхній/ нижній	Вид запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання: верх/низ
1.	96,2x65 см	«Спас Цар царів»/ «Деісусний чин»	Чугуїв/ невідомий автор	початок XX ст./ початок XIX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/олія
2.	65x39 см	«Янгол у пустелі»/ «Янгол у пустелі»	невідомий/ невідомий	середина XX ст./ початок XX ст.	суцільний	лакова плівка	олія/олія

Таблиця 4.10

**Ікони, що побутують на території Слобожанщини,
з несучільними записами**

Нев'янська

№	Розмір ікони	Іконографія	Іконописна школа	Час створення живопису	Вид запису	Відсоток запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання запису/автора
1.	40x32 см	«Архангел Михаїл та обрані святі»	Нев'янська	середина XIX ст.	частковий	35%	лакова плівка	олія/темпера

Таблиця 4.11

Московська

№	Розмір ікони	Іконографія	Іконописна школа	Час створення живопису	Вид запису	Відсоток запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання запису/автора
1.	25x35 см	«Св. Миколай»	Московська	початок XIX ст.	частковий	60%	лакова плівка	олія/темпера
2.	28x33 см	«Тихвенська Богородиця»	Московська	кінець XIX ст.	частковий	20%	лакова плівка	олія/темпера
3.	25x35 см	«Спас Вседержитель»	Московська	середина XIX ст.	частковий	18%	лакова плівка	олія/темпера

Таблиця 4.12

Холуй

№	Розмір ікони	Іконографія	Іконописна школа	Час створення живопису	Вид запису	Відсоток запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання запису/автора
1	37x28 см	«Знамення»	Холуй	середина XIX ст.	частковий	45%	лакова плівка	олія/ темпера
2	39x27 см	«Спас Вседержитель»	Холуй/ П.А. Удовенко в	середина XIX ст.	частковий	15%	лакова плівка	темпера /олія

Таблиця 4.13

Чернігівська

№	Розмір ікони	Іконографія	Іконописна школа	Час створення живопису	Вид запису	Відсоток запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання запису/автора
1	27x18 см	«Спас Вседержитель»	Чернігівська	кінець XIX ст.	частковий	10%	лакова плівка	олія/ олія
2	145x82 см	«Богородиця з немовлям»	Чернігівська	XVIII ст.	частковий	15%	лакова плівка	олія/ темпера

Таблиця 4.14

Чугуївська

№	Розмір ікони	Іконографія	Іконописна школа	Час створення живопису	Вид запису	Відсоток запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання запису/ автора
1	25x18 см	«Знамення»	Чугуївська	кінець XIX ст.	частковий	8%	лакова плівка	олія/ олія
2	136,5 x66,5 см	«Господь Вседержитель»	Чугуївська	кінець XIX ст.	частковий	10%	лакова плівка	олія/ олія
3	33.3x 28.2 см	«Архистратиг Михаїл»	Чугуївська	кінець XIX ст.	частковий	10%	лакова плівка	олія/ олія
4	36x53 см	«Трійця»	Чугуївська	кінець XIX ст.	частковий	15%	лакова плівка	олія/ олія
5	198x6 3 см	«Св. Архангел Михаїл»	Чугуївська	кінець XIX ст.	частковий	85%	лакова плівка	олія/ олія
6	198x6 3 см	«Св. Архангел Гавріїл»	Чугуївська	кінець XIX ст.	частковий	85%	лакова плівка	олія/ олія

Таблиця 4.15

Ветковська

№	Розмір ікони	Іконографія	Іконописна школа	Час створення живопису	Вид запису	Відсоток запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання запису/автора
1.	25x18см	«Стягнення загиблих»	Ветковська	кінець XIX ст.	частковий	10%	лакова плівка	температура

Таблиця 4.16

Галичина

№	Розмір ікони	Іконографія	Іконописна школа	Час створення живопису	Вид запису	Відсоток запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання запису/автора
1	25x18см	«Господь Вседержитель»	Галичина	кінець XVIII ст.	частковий	20%	лакова плівка	олія/температура
2	97x58см	«Воскресіння»	Галичина	початок XVIII ст.	частковий	15%	лакова плівка	олія/температура
3	91,5x59,8см	«Богородиця Одигітрія»	Галичина	приблизно XVIII ст.	частковий	55%	лакова плівка	олія/температура

Таблиця 4.17

Липованська

№	Розмір ікони	Іконографія	Іконописна школа	Час створення живопису	Вид запису	Відсоток запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання запису/автора
1.	54x37 см	«Хрещення Господнє»	Липованська	початок ХХ ст.	частковий	30%	лакова плівка	акрил/температура
2.	54x37 см	«Вхід Господній у Єрусалим»	Липованська	початок ХХ ст.	частковий	15%	лакова плівка	акрил/температура
3.	54x37 см	«Казанська Богородиця»	Липованська	початок ХХ ст.	частковий	35%	лакова плівка	акрил/температура

Таблиця 4.18

Іконопис невідомих майстерень

№	Розмір ікони	Іконографія	Іконописна школа	Час створення живопису	Вид запису	Відсоток запису	Роздільний матеріал між різночасовими шарами живопису	Техніка виконання запису/автора
1.	54x37 см	«Богородиця з немовлям»	невідома	початок ХХ ст.	частковий	30%	лакова плівка	олія/олія
2.	38,5x31,5 см	«Скоропослушниця»	невідома	початок ХХ ст.	частковий	25%	лакова плівка	олія/олія

ДОДАТОК Б

Ілюстрації

Ікони, що побутують на території Слобожанщини з несуцільними записами

Борисівка

1.



Ікона «Спас Вседержитель» із суцільним записом з повторним сюжетом



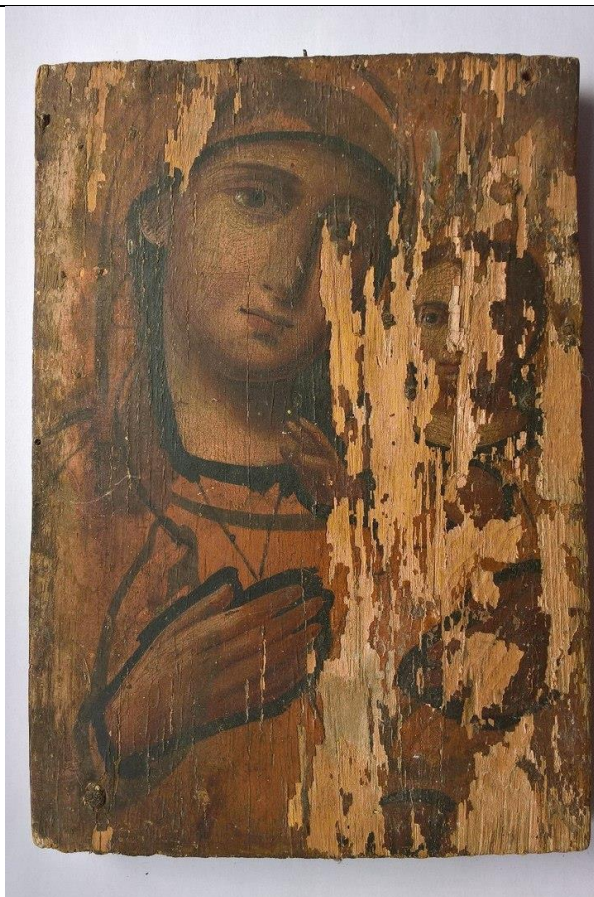
Рентгенограма

2.



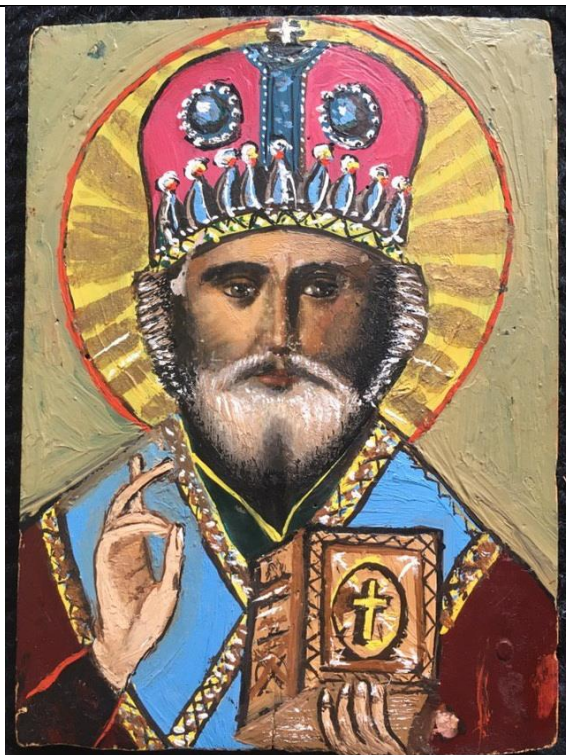
Ікона «Спас Вседержитель» із суцільним записом «Св. Миколай»

3.

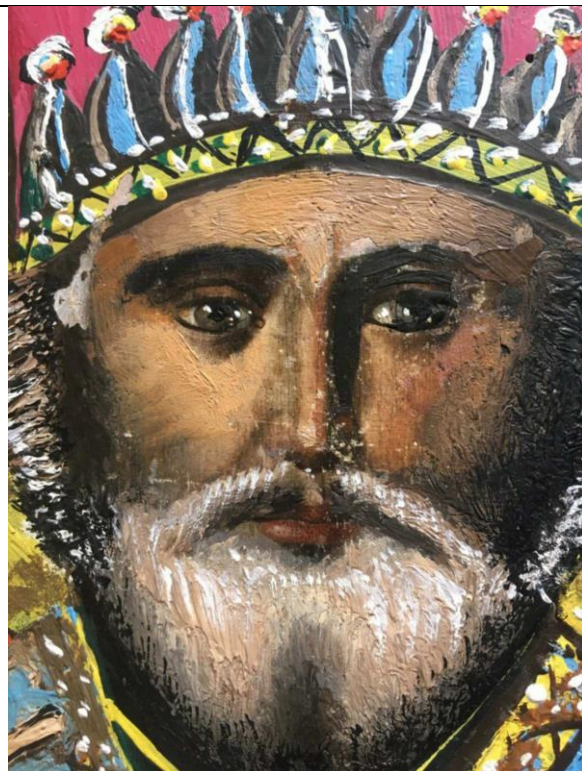


Ікона «Казанська Богородиця» із суцільним записом з повторним сюжетом

4.



Ікона «Св. Миколай» із суцільним записом з повторним сюжетом



Фрагмент живопису

5.



Ікона «Спас Вседержитель» із суцільним записом
«Тихвенська Богородиця»

Табл. №1

Сузун (Сибірська школа)

1.



Ікона «Св. Миколай» із суцільним записом
з повторним сюжетом



Фрагмент живопису

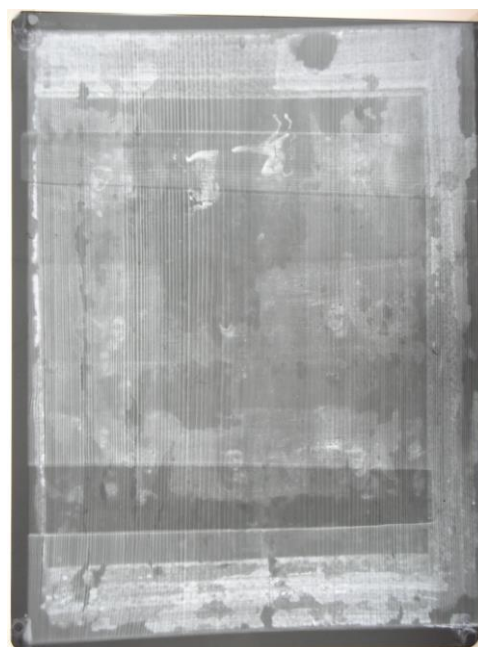
Табл. №2

Холуй

1.



Ікона «Вибрані святі» із суцільним записом з
повторним сюжетом



Рентгенограма

2.

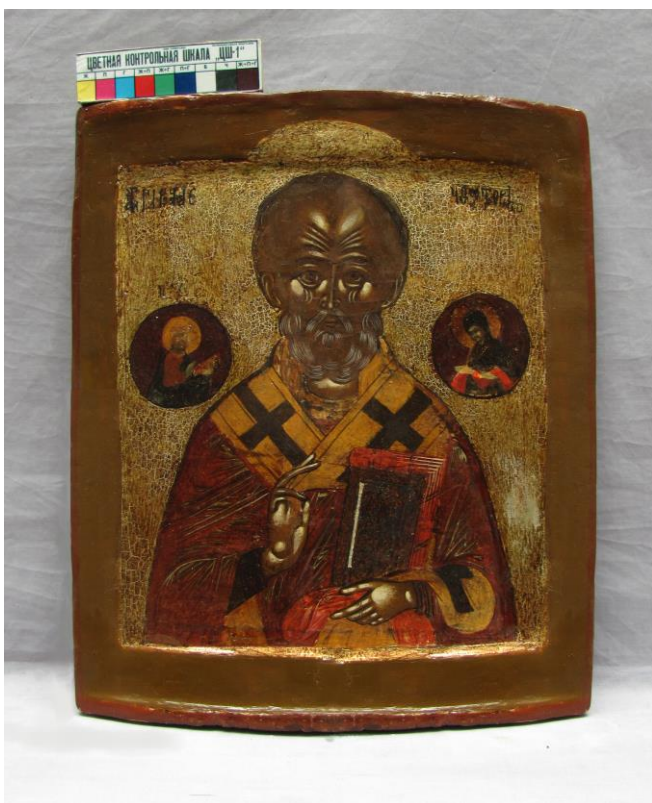


Ікона «Невичерпне джерело» із суцільним записом з повторним сюжетом

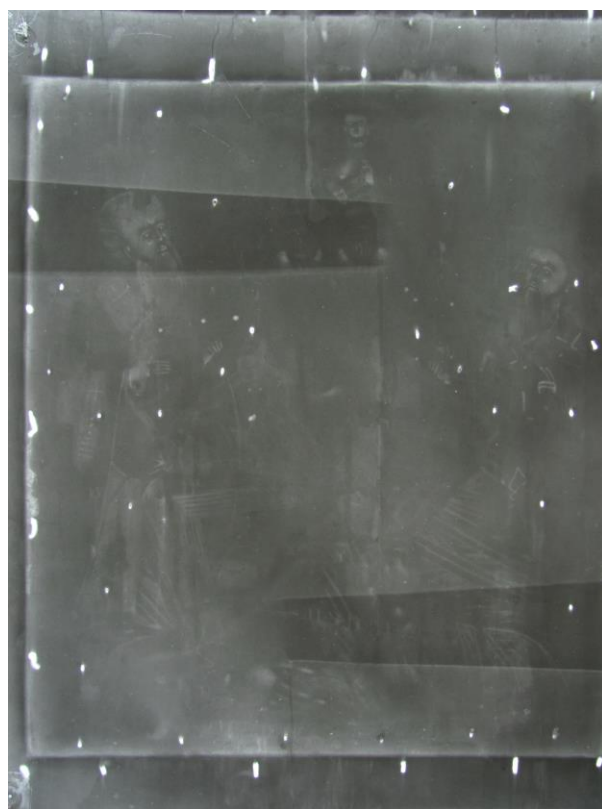


Рентгенограма

3.



Ікона «Двоє святих» із суцільним записом «Св. Миколай»



Рентгенограма



Процес розшарування



Фрагмент верхнього живопису після розшарування



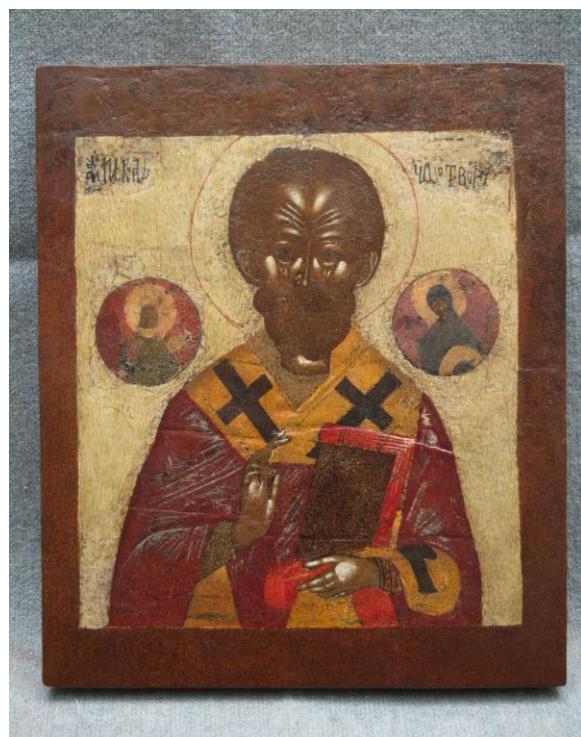
Авторське зображення «Двоє Святих» після розшарування



Верхній живопис «Св. Миколай» перенесено на нову основу



Ікона «Двоє святих» після розшарування



Ікона «Св. Миколай» після розшарування

4.



Ікона «Св. Георгій» із суцільним записом зі змінним сюжетом «Вибрані святі»



Фрагмент живопису

5.



Ікона «Троєручиця» із суцільним записом зі змінним сюжетом «Богородиця Одигітрія»



Процес розшарування



Ікона «Троєручиця» після розшарування

Чернігівська

1



Ікона «Троєручиця» із суцільним записом з повторним сюжетом «Троєручиця»



Фрагмент живопису

2.



Ікона «Спас Вседержитель» із суцільним записом з повторним сюжетом «Спас Вседержитель»



Рентгенограма

3.



Ікона «Св. Миколай» із суцільним записом зі змінним сюжетом «Вибрані святі»



Рентгенограма

Табл. №4

Чугуївська

1.



Ікона «Іоанн Предтеча» із суцільним записом з повторним сюжетом «Іоанн Предтеча»

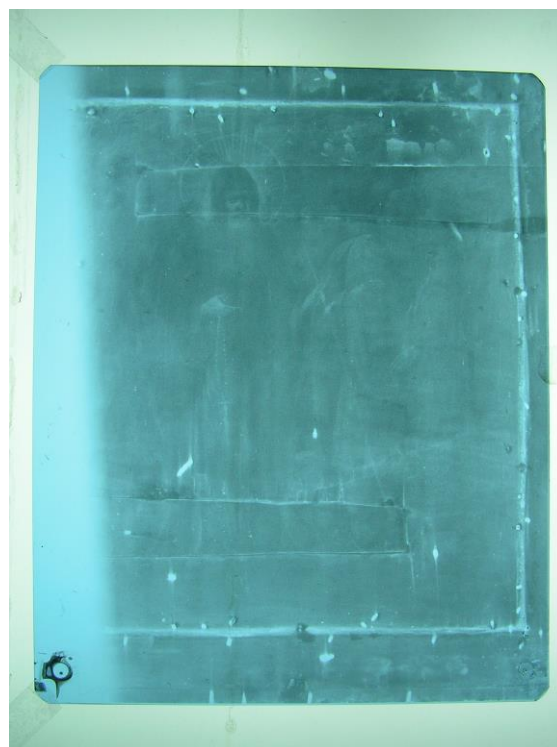


Рентгенограма

2.



Ікона «Двоє святих» із суцільним записом
зі змінним сюжетом «Вибрані святі»



Рентгенограма

3.



Ікона «Спас Вседержитель» із суцільним
записом з повторним сюжетом «Спас
Вседержитель»



Рентгенограма

4.



Ікона «Св.Петро» із суцільним записом з повторним сюжетом «Св.Петро»



Рентгенограма

5.



Ікона «Митрофан Воронежський» із суцільним записом з повторним сюжетом «Митрофан Воронежський»



Рентгенограма

6.



Ікона «Архистратиг Михаїл» із суцільним записом зі змінним сюжетом «Невідомий Святий»



Рентгенограма

7.



Ікона «Введення в храм Пресвятої Богородиці» із суцільним записом з повторним сюжетом «Введення в храм Пресвятої Богородиці»

8.



Ікона «Трійця» із суцільним записом з повторним сюжетом «Трійця»



Ретгенограма

9.



Ікона «Св.Павло» із суцільним записом з повторним сюжетом «Св.Павло»



Шари різночасового живопису

10.



Верхній живопис «Св. Іоанн Богослов» із суцільним записом з повторним сюжетом «Св. Іоанн Богослов»



Авторський живопис після розшарування «Св. Іоанн Богослов» із суцільним записом з повторним сюжетом «Св. Іоанн Богослов»

11.



Ікона «Вознесіння» із суцільним записом з повторним сюжетом «Вознесіння»



Фрагмент авторського живопису після зняття запису

Палех

1.



Ікона «Усіх скорботних радість» із
суцільним записом зі змінним сюжетом
«Володимирська Богородиця»

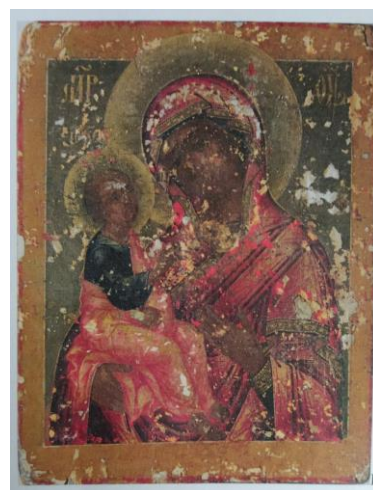
Табл. №6

Мстера

1.



Верхній живопис ікони «Св. Анна» із
суцільним записом з повторним сюжетом
«Володимирська Богородиця»



Авторський живопис після
розшарування «Володимирська
Богородиця»

2.



«Смоленська Богородиця» із суцільним записом із змінним сюжетом «Тихвенська Богородиця»



Етапи зняття верхнього живопису

Табл. №7

Невідомий Іконопис

1.



Ікони «Спас Цар царів» із суцільним записом з повторним сюжетом «Деїсусний чин» після розшарування



Процес розшарування

2.



Ікона «Янгол в пустелі» із суцільним записом з повторним сюжетом «Янгол в пустелі»



Табл №8



Ікони, що побутують на території Слобожанщини з несучільними записами

Нев'янська

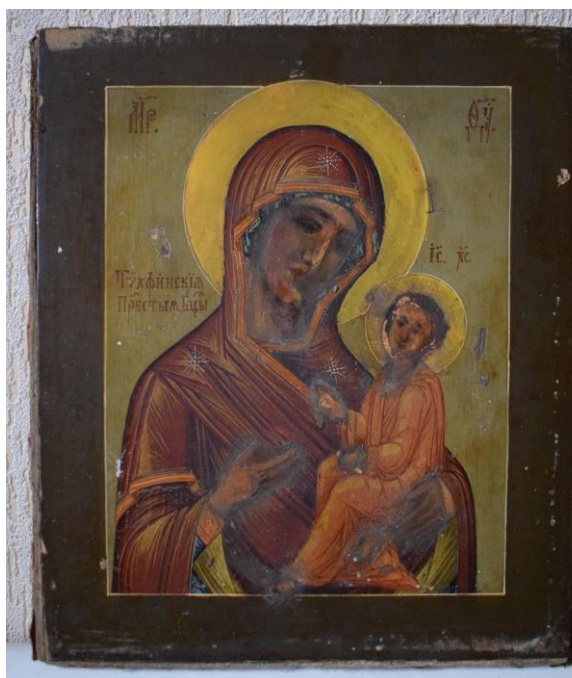
1.	 <p>Ікона «Архангел Михаїл» загальний вигляд до реставрації</p>	 <p>Ікона «Архангел Михаїл» загальний вигляд після зняття несучільних записів</p>
----	---	--

Табл №9

Московська

1.	 <p>Ікона «Св. Миколай» з фрагментарними записами</p>	 <p>Ікона «Св. Миколай» загальний вигляд до реставрації</p>
----	--	---

2.



Ікона «Тихвенська Богородиця»
загальний вигляд до реставрації

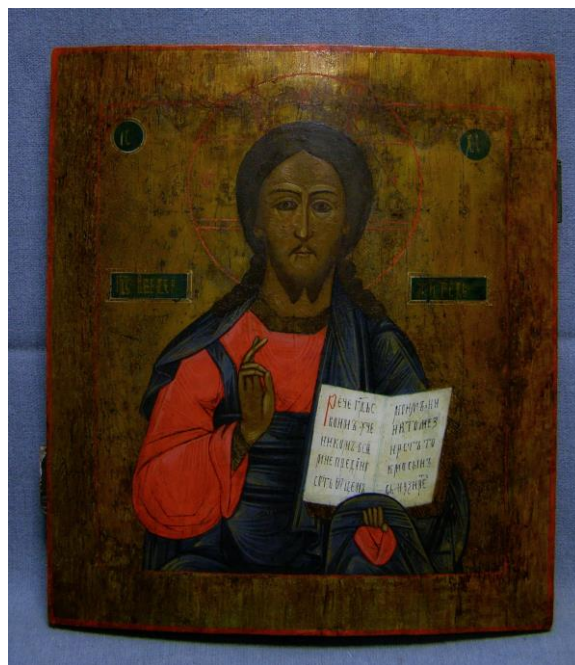


Фрагмент живопису

3.



Ікона «Спас Вседержитель» загальний
вигляд до реставрації



Ікона «Спас Вседержитель» загальний вигляд
після реставрації

Холуй

1.

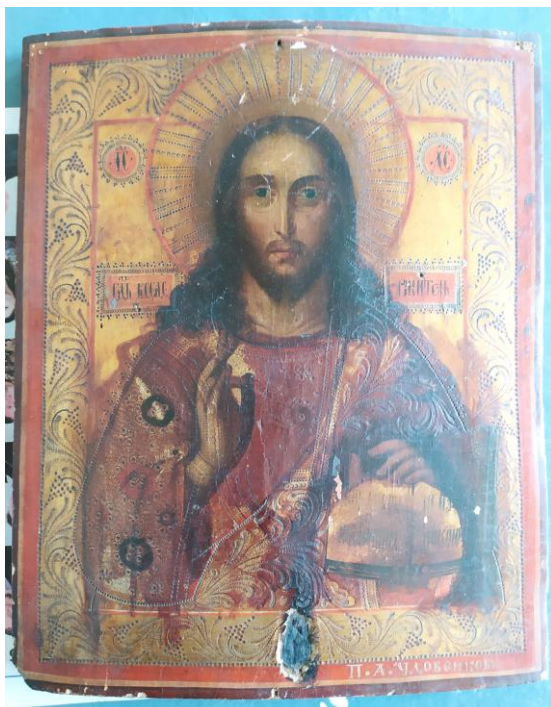


Ікона «Знамення» загальний вигляд до реставрації

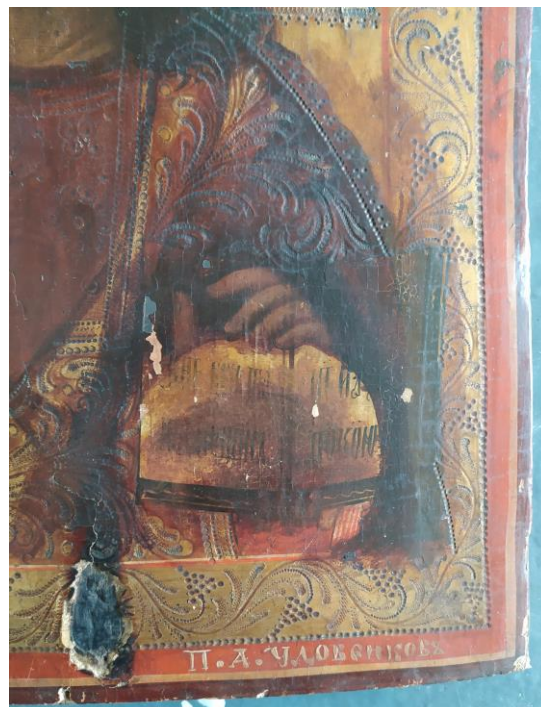


Ікона «Знамення» загальний вигляд після реставрації

2.



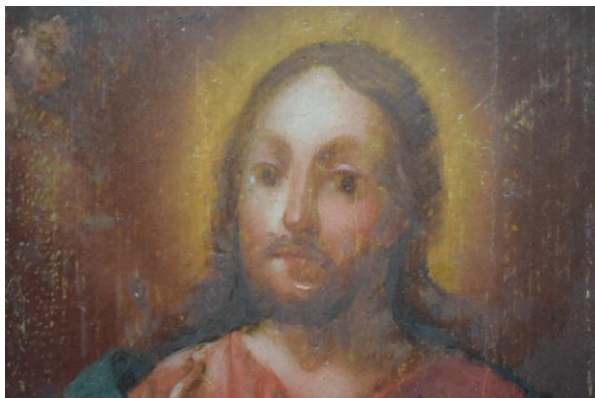
Ікона «Спас Вседержитель» із частковим записом



Фрагмент живопису

Чернігівська

1.



Ікона «Спас Всежержитель» з
фрагментарними записами



Дослідження в УФ-випромінненні

2.



Ікона «Чернігівська ікона Божої Матері» з
фрагментарними записами



Фрагмент живопису

Чугуївська

1.



Ікона «Знамення» з фрагментарними записами



Дослідження в УФ-випромінненні

2.



Ікона «Спас Всежержитель» з фрагментарними записами



Дослідження в УФ-випромінненні

3.



Загальний вигляд лицьової сторони до реставрації

Ікона «Архистратиг Михаїл» з
фрагментарними записами



Фрагмент живопису

4.

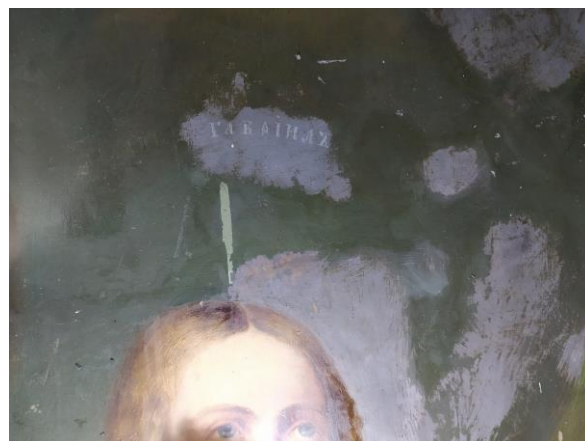


Ікона «Трійця» з фрагментарними записами

5.



Ікона «Св. Архангел Гавріїл» з
фрагментарними записами



Процес зняття запису

6.



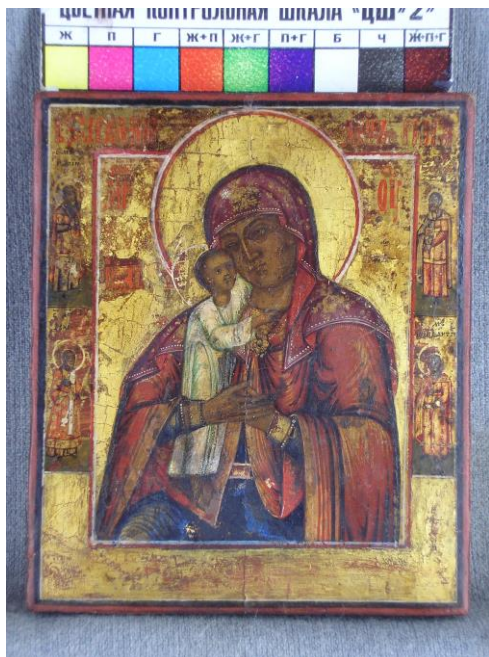
Ікона «Св. Архангел Михаїл» з
фрагментарними записами



Ікона «Св. Архангел Михаїл» після зняття
записів

Ветковська

1.



Ікона «Стягнення загиблих» з
фрагментарними записами



Ретгенограма

Табл №14

Галичина

1.



Ікона «Спас Вседержитель» з
фрагментарними записами



Дослідження в УФ-випромінненні

2.



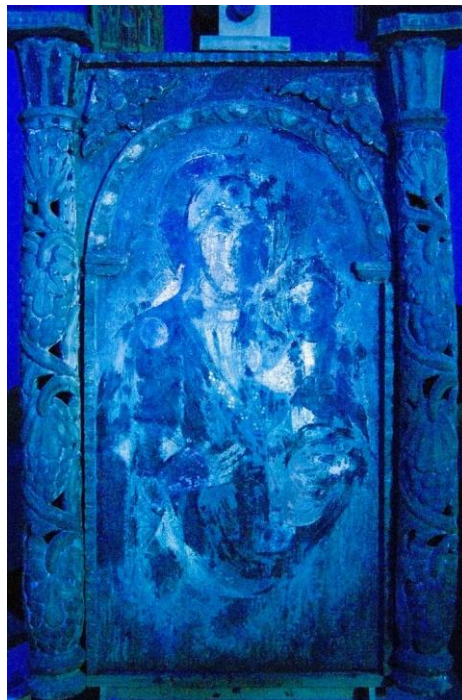
Ікона «Воскресіння» з фрагментарними записами



3.



Ікона «Богородиця Одигітрія» з фрагментарними записами



Дослідження в УФ-випромінненні

Липованська

1.

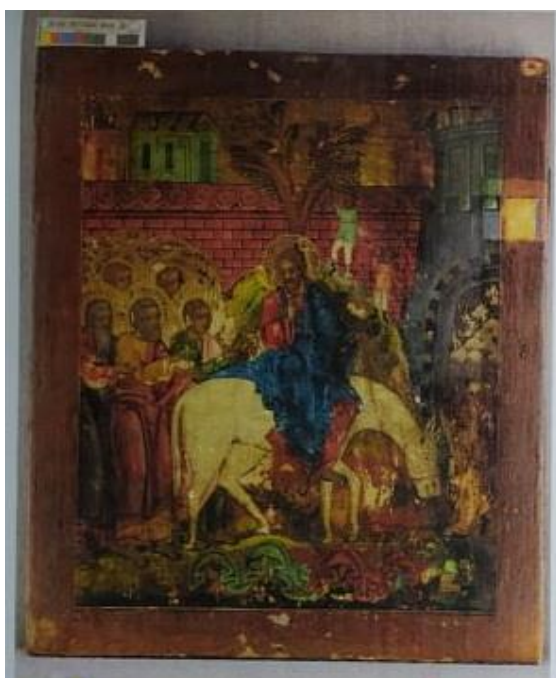


Ікона «Хрещення Господнє» до реставрації



Ікона «Хрещення Господнє» після реставрації

2.



Ікона «Вхід Господній у Єрусалим» до реставрації

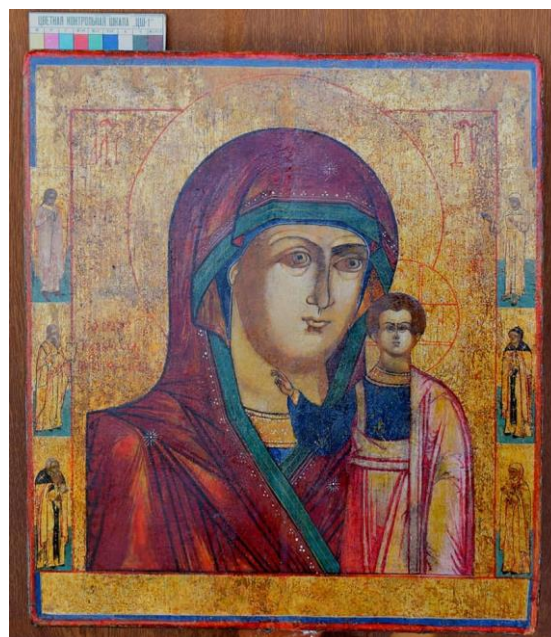


Ікона «Вхід Господній в Єрусалим» після реставрації

3.



Ікона «Казанська Богородиця» до реставрації



Ікона «Казанська Богородиця» після реставрації

Табл №16

Невідомий іконопис

1.



Ікона «Богородиця з немовлям» до реставрації



Ікона «Богородиця з немовлям» після зняття записів

2.



Ікона «Богородиця з немовлям» після реставрації



Дослідження в УФ-випромінненні

Табл №18

ДОДАТОК Б

**Список опублікованих праць за темою дисертації.
Апробація результатів дослідження.**

Список публікацій за темою дисертації:

Публікація статті в іноземному виданні SCOPUS:

2. Tekhov M., Doluda A., Kovalova M., Antonenkova N. Icon-painting with time transgressive layers in Sloboda Ukraine in the centuries. *International Journal of Conservation Science*. 2021.V.12. №3. pp. 467-476.

Фахові видання України:

2. Терехов М.О. Побутування іконопису XVII – XX століття на території слобідської України. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. №35 (5). С. 69-75.

3. Терехов М.О., Долуда А. О. Метод розшарування як можливість проведення атрибуції різночасового живопису. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. №37 (3). С. 61-68.

Публікації в наукових конференціях:

4. Терехов М.О. Реставрація ікони «Замилування Божої Матері». полотно, олія, кінець XIX ст. *Пам'яткознавчі погляди молодих вчених XXI ст.* (Харків, 2016 р.) Харків, 2016. С.127-130.

5. Терехов М.О. Дослідження процесу розшарування різночасового живопису на досвіді ікони «Св. Миколай» кінця XVIII століття. Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції,

інновації : наукові доповіді X Міжнар. Наук.- практ. конференції (24-27 травня., Київ). Київ, 2016. С. 329-331.

6. Терехов М.О. Методика хімічного розшарування різночасового темперного живопису з проміжним шаром ґрунта. *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття. Присвячена 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова* (Харків, 13 жовтня 2016р.) Харків, 2016р. С.151-153.

7. Долуда А.О., Терехов М.О., Шишко Д.А. Методика хімічного розшарування різночасового живопису з проміжним шаром ґрунта. *XVIII Міжнародні Моголянські читання: матеріали Міжнародної наукової конференції* (Київ, 5-6 грудня 2016 р.) Київ, 2016р. С.193-198.

8. Терехов М.О. Методика хімічного розшарування різночасового живопису з проміжним шаром ґрунта. *VII Міжнародний форум «Дизайн освіта 2017»*(Харків, 9-12 жовтня 2017р.) Харків, 2017р. С.331-335.

9. Долуда А.О., Терехов М.О. Дослідження розшарування різночасового живопису. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації: наукові доповіді XI Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 11-14 вересня 2018р.). Київ, 2018. Ч.2 .С.165-170.

10. Долуда А.О., Терехов М.О., Лінь Бінь. Атрибуція та реставрація ікони Вибрані Святі. *Актуальні питання мистецтвознавства мистецької освіти: сучасність і перспективи: наукові доповіді Міжнародна науково-практична конференція* (Харків, 18-19 жовтня 2018 р.). Харків, 2018. С.18-22.

11. Doluda A., Terekhov M. Experience of separation of multi-temporal painting. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу та студентів ХДАДМ, за підсумками роботи 2017-2018 навчального року* (Харків, 25 травня 2018р.). Харків, 2018р. С.18-22.

Патенти:

3. Спосіб реставрації різночасового живопису: пат. 04642 Україна. №128081; заявл. 26.04.2018; опубл 27.08.2018. Бюл. №16 – 6с.

4. Спосіб виготовлення адгезивної плівки для реставрації різночасового живопису: пат. 04642 Україна №128082; заявл. 26.04.2018; опубл 27.08.2018. Бюл. №16 – 6с.

Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір:

1. Методика розшарування різночасового живопису з використанням адгезивної плівки ПВБ: а. с. 82999 Україна. №82250 заявл. 14.08.2018; опубл 12.10.2018.

Участь у наукових конкурсах:

5. Всеукраїнський конкурс студентських наукових робіт з дизайну, образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації. Тема наукової праці: «Розробка параметрів процесу розшарування різночасового живопису» Студент: Деригуз Н.В. Науковий викладач: Терехов М.О. Диплом: 2 місце. Ужгород 22-23.03.2018 р.

6. Всеукраїнський конкурс наукових робіт на вручення президентської стипендії. Серія праць: «Розробка методики розшарування різночасового живопису» Автор: Терехов М.О. Диплом: 2 місце. Президія національної академії наук України 13 лютого 2019 р.

7. Міжнародна академія рейтингових технологій і соціології «Золота Фортуна». Диплом Терехов Максим Олегович 2020 р.

Патенти на винахід





