

ХАРАКТЕРНІ РУЙНАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ XV–XX СТОЛІТЬ І МЕТОДИ ЇХ УСУНЕННЯ

Олена Логінова (м. Київ)

Вивчення технології та техніки виконання пам'яток українського малярства зумовлює належне визначення комплексу доцільних консерваційно-реставраційних заходів по їх збереженню. Тому, перш ніж торкнутися питання відновлення пам'яток, слід узагальнити деякі типові риси українського малярства, що склалися впродовж XV–XX ст.

У цей період стрімко відбувався процес засвоєння українським мистецтвом якостей, притаманних загальноєвропейській традиції, створювалася нова оригінальна національна естетика.

Процес зародження нової традиції українського релігійного малярства відбувався в певних історико-етнографічних умовах, за яких можливість набування нового світогляду започаткувала нове сприйняття мистецької довершеності творення, і спричинилася до формування такого уславленого стилю козацької доби, як українське бароко.

У живописі спостерігаємо у відхід від Візантійських канонів ікономалювання темперою по білому клейовому левкасі. Іконописні зображення набувають реалістичних рис, що обумовило впровадження світло-тіньового моделювання форм внаслідок використання переваг тогочасної техніки олійного живопису. Твори виконувалися часто на полотні по емульсійному або олійному одно- або двошаровому кольоровому ґрунті. Наприклад, на іконі "Богоматір з немовлям" з музею І. Гончара (інв. № 4584), датованій 1725, розрізняємо сірий емульсійний ґрунт, подібний до ґрунтів таких сучасників автора ікони, як Ж. М. Натъє, П.П. Рубенс, Д. Левицький. Техніка виконання живопису розбіленими прописками з узагальнювальним лесуванням відповідає тогочасним прийомам олійного

малярства.

Вивчаючи таїни іконописання за книжковими гравюрами з творів північноєвропейських майстрів, у центрах релігійного малярства, насамперед, Києво-Печерській Лаврі, або навчаючись безпосередньо закордоном, наприклад, в Італії, майбутні українські іконописці засвоювали західноєвропейську стилістику зображення релігійних сюжетів реалістичними засобами, і, згодом, на батьківщині, відтворювали набутий світогляд у своїй творчості.

Аналогічними тенденціями збагачувалося і народне мистецтво, якому притаманний оздоблювально-побутовий характер. Ікони, що за призначенням визначаються як "хатні", виконувалися місцевими ремісниками з дотриманням технології та техніки декоративно-ужиткового мистецтва. Відповідним творам властиві площинне зображення з розписом локальним кольором та лінійним підкресленням форми без світло-тіньового моделювання; вплетання в композицію рослинного орнаменту, характерного для певної місцевості. За технологією такі твори відповідають всім ознакам олійного живопису. Малювання олійними фарбами без ґрунту або по тонкому шарі кольорової олійної фарби, (переважно теплих брунатних тонів), виконувалося на соснових дошках або на полотні домашнього виготовлення.

Загалом твори українського іконопису за художніми ознаками можна розділити на три групи:

- твори відомих майстрів пензля, мистецтво яких яскраво уособлювало художні риси культурних осередків України;
- твори їх послідовників;
- твори майстрів декоративно-ужиткового мистецтва.

Іконопис означених груп розрізняється не тільки за технічними засобами втілення задумів, а й за малярськими матеріалами та за технологією їх використання. Наприклад, готові фарби могли випускати з Німеччини або виготовляти самостійно з місцевої сировини – (глини), або самотужки екстрагувати з місцевих рослин (буряки, дубової кори, лушпиння цибулі тощо). Якість барвників і виготовлених із них фарб різниться за стійкістю у часовому вимірі. Наприклад, саморобні екстрактивні барвники з часом змінюють колір, блякнуть, з яскраво-червоних, блакитних утворюють гаму блідих сіро-брунатних кольорів.

Український іконопис козацької доби виконували переважно у змішаній – темпера, олія (II половина XVI – I третина XVII ст.) та, пізніше, в суто олійній техніці з відповідною технологією. Досвід кількох десятиріч реставрації іконопису на Україні засвідчує, що український іконопис доцільно відновлювати у специфіці олійного живопису. Причому важливим чинником підбору реставраційних заходів і матеріалів повинна стати мета збереження природних властивостей матеріалів, що є структурними складовими пам'яток.

Таким чином, технологічні особливості малярства можуть бути причиною певних руйнацій творів. Власне характер руйнацій становить основу для підбору методів відновлення.

Основа є важливим елементом будови іконописного твору. Вона виконує функцію утримання живопису і має важливе значення для забезпечення його збереження. На Україні для основи використовували переважно соснові дошки, часті склеєні з кількох частин.

Найбільш поширене ушкодження основи – деревогризом, яке призводить не тільки до порушення функції основи як утримувача живопису, а й до повної руйнації пам'яток.

Розповсюджені методи посилення механічної міцності деревини не завжди відповідають вимогам консервації.

Наприклад при насиченні трухлявої деревини розчином ПБМА (полібутілметакрилата), матеріал основи втрачає свої природні якості через перенасичення синтетичною смолою, набуває властивостей пластмаси, що не відповідає характеру пам'яток.

Насичення деревини водним розчином ПВА (полівінілацетата) після просочення етиловим спиртом спричиняє вплив тільки на глибину до 1 см при переважній товщині дощок до 2-3 см. Крім того, вінілацетат теж впливає на природну структуру матеріалу.

Ін'єкції розчином ПВА у нарізні отвори деревогриза недостатньо зміцнюють основу, не відновлюють її функцій.

Ми відновлювали функцію основи з метою гарантування збереженості живопису шпаруванням льотних отворів деревогриза тирсою, просоченою водним розчином ПВА у співвідношенні 2:1 або 7-процентним розчином осетрового клею за допомогою офтальмологічного пінцета. Процес можна порівняти зі стоматологічним пломбуванням. Основа набуває здатності утримувати фарбовий шар і реставраційний ґрунт. Деревина в цілому не втрачає природних властивостей.

З точки зору технології живопису виконання "хатніх" ікон у властивій манері накладання тонкого фарбованого шару по тонкому ґрунті або проклейці повинно забезпечити тривале існування пам'яток. Але ушкодження основи деревогризом спричиняє луцнення фарбового шару уздовж волокон деревини, що є найхарактернішою руйнацією цього виду пам'яток. Загальнопоширений метод зміцнення зв'язку фарбованого шару з основою 5-процентним розчином осетрового клею в більшості випадків не призводить до бажаних результатів: недостатньо відновлюється еластичність фарбового шару, в місцях утворених луцень зв'язок фарбового шару з основою залишається нестійким.

З метою поліпшення результатів консервації нами використовувався клейовий склад з 5-процентного розчи-

ну осетрового клею доданням пластифікатора – меду (1 г до 100 г сухого клею) та змочувача – бичачої жовчі (1 мл до 100 г сухого клею). Наведений клейовий склад дозволяє якісно провести відновлення зв'язку живопису з основою.

За умови введення в структурне середовище малярських творів ферментативних речовин відбуваються гідролізно-обмінні процеси в елементарному складі речовин, що зумовлюють омолоджувальний вплив на структурні елементарні складові живопису внаслідок оборотних відновлювальних реакцій. У структурному середовищі проходить посилення міжмолекулярних зв'язків, нейтралізація, бактерицидний вплив. Важлива властивість ферментативних препаратів – здатність до самодеструкції та оборотний характер процесів – забезпечує цілеспрямований вплив на небажані нашарування та запобігає ушкодженню авторського живопису.

Відшарування живопису на пам'ятках, що були просочені синтетичними смолами або восковою мастикою, можливо підклеїти до основи тим самим клейовим складом без попереднього вилучення вищезазначених речовин зі структури живопису.

Такі пам'ятки об'ємної різьбленої поліхромії з сюжетними включеннями, як наприклад хрести зі збірки Музею народної архітектури і побуту України, виготовляли з добре підготовленої деревини, внаслідок чого основа менше ушкоджується деревогризом, що обумовлює довгострокову придатність утримувати фарбовий шар. Живопис та оздоблення сріблом і золотом нанесене по клейовому левкасі. В деяких випадках для поліпшення зв'язку з основою застосовано полотно або паперову паволоку. Відшарування левкасу з фарбовим шаром утворюється через руйнівні процеси в матеріалах та несприятливі умови зберігання, насамперед замокання. Задовільний результат зміцнення зв'язку левкасу з основою досягнуто поступовим насиченням вищезазначеним клейовим складом та висушування під вагою мішечків з піс-

ком через шари папіросного та фільтрувального паперу. Еластичність фарбованого шару з левкасом та зв'язок з основою було відновлено без деформації левкасу. Метод теплового прасування через фторопластову плівку застосовувався в окремих випадках з метою вкладання відлущених країв кракелюрів після тужавіння левкасу.

У випадках грубих кракелюрів олійного ґрунту і фарбового шару доцільно здійснювати протирання ефірними оліями за 10-15 хвилин перед насиченням клейовим розчином структурних шарів живопису в якості допоміжного засобу для вкладання відлущених країв.

Запобігання втратам при перевезенні іконопису з великими пластами відшарування та здуття в межах міста досягається завдяки насиченню елементів живопису клейовим складом без нанесення профілактичної заклейки. Завдяки зволоженню відшарування переставали бути ламкими.

Важливу проблему експонатів музейного зберігання становлять застарілі паперові заклейки, що їх наносили на відлущений живопис з метою запобігання втратам при транспортуванні. У переважній більшості випадків спостерігається міцний зв'язок між папером та фарбовим шаром, ніж фарбовим шаром та основою. За поширеною методикою, перед відновленням зв'язку живопису з основою, попередня профілактична заклейка підлягає усуненню. Проте, під час виконання цього процесу виникають умови для нових обсіпань фарбового шару через складність процесу. Тому варто спочатку відновити зв'язок живопису з основою, а вже потім усувати заклеюку з поверхні фарбового шару. Відтак, живопис залишиться збереженим.

При відновленні зв'язку між основою та клейовим левкасом за умови відшарування та пожелобленої полотна паволоки, деформація усувається розрівнюванням на поверхні основи у вологому стані через насичення клейовим розчином всієї поверхні твору. Паперову заклеюку наносять через три години і застосовують нетривале пра-

сування крізь фторопласт з метою вкладання відлущених країв кракелюрів. Досушування проводиться під пресом з мішечків з піском.

Спостереження за творами виявило стійкий характер утворюваного зв'язку, тенденції до повторних відшарувань не зафіксовано.

У зв'язку з наявною в Україні традицією не перемальовувати ушкоджений іконопис, а змінювати на новий, до нашого часу збереглися пам'ятки переважно без підновлювальних спотворень. У цих випадках авторський живопис прихований лише шарами ущільненого поверхневого забруднення з кіптявою. У разі усунення з поверхні пам'яток забруднення відкривається тонкий, переважно автентичний, шар захисного покриття живопису. Залежно від професійної майстерності виконавців та матеріальних ресурсів замовників, покриття бувають кількох видів: смоляні та олійно-смоляні, білкові в задовільному стані, залишки покриттів, можливо, з часникової олії, насиченого цукрового розчину, "лампальною", соняшниковою, ефірними оліями тощо. Оліфа, а саме "варена" олія з домішками смол тощо, яка значно змінюється з плином часу за кольором та тональністю і наносилася товстим шаром, не була характерною для українського іконопису. Всі інші різновиди захисних покриттів українського живопису наносилися тонким шаром, майже не змінюються з часом за кольором та тональністю. Таким чином, зберігається сприйняття художніх якос-

тей творів. Тому під час приведення українського іконопису в експозиційний стан поверхню достатньо очистити від ущільненого забруднення, що гарантує збереження оригінального живопису та ознак давнини.

З цією метою ми використовували суміш з дистильованої води, жовтка курячого яйця та бичачої жовчі в рівних частинах. Після нанесення такого складу на поверхню живопису, його змивають дистильованою водою або піною нейтрального мила, або водним розчином ферментативних фармацевтичних засобів за допомогою ватних тампонів, закріплених на офтальмологічному пінцеті.

Метод дозволяє послідовно, пошарово усувати забруднення, потемнілі лакові шари, пізніші фарбові нашарування. Застосування ферментативних засобів створює умови для нешкідливого щодо творів усунення ущільненого забруднення з поверхні живопису без лакового покриття. Аналогічно можливо усувати нашарування кіптяви з ущільненим забрудненням та крейдяного набілу з поверхні монументального живопису. Тим самим способом ефективно усувати забруднення, ущільнене з олією, штучну та природну патину тощо з поверхні оздоблювально-культових предметів церковного ужитку, виготовлених з дорогоцінних металів. Ферментативні складники полегшують процес усунення полімерних клейових плівок з незахищеного лаком фарбового шару поліхромної скульптури.