



УДК 7.025.4:27-312.47-526.62"1696"  
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2023.06.1374>

**«БОГОРОДИЦЯ ОДИГІТРІЯ»  
1696 РОКУ ІЗ СВЯТОУСПЕНСЬКОЇ  
УНІВСЬКОЇ ЛАВРИ  
(процес розшарування та перенесення  
станкового малярства при реставрації  
та дослідженні ікони)**

**Андрій ПОЧЕКВА**

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-4213-4873>

художник-реставратор вищої категорії, викладач,  
Львівський фаховий коледж декоративного  
та ужиткового мистецтва ім. І. Труша,  
відділ реставрації творів мистецтва,  
вул. Снопківська, 47, 79011, м. Львів, Україна,  
e-mail: [pochekva@gmail.com](mailto:pochekva@gmail.com)

**Ірина МЕЛЬНИК**

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-4213-4873>

художник-реставратор вищої категорії,  
Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького,  
проспект Свободи, 20, 79000, м. Львів, Україна,  
e-mail: [i-mel@ukr.net](mailto:i-mel@ukr.net)

У дослідженні автори ставлять на меті: висвітлити комплекс реставраційних заходів, що зберігають і одночасно відкривають для вивчення усі малярські шари пам'ятки; проаналізувати проблеми, що можуть виникати під час застосування методики розшарування як одного з найнебезпечніших, найскладніших та найменш передбачуваних реставраційних заходів. *Об'єктом дослідження* є процес розшарування як комплекс наукових, лабораторно-технічних, фізико-хімічних досліджень пам'ятки та ряд особливих реставраційних заходів, спрямованих на збереження усіх хронологічних малярських нашарувань. *Предметом* є аналіз, обґрунтування та практичне застосування процесу розшарування на прикладі ікони «Богородиця Одигітрія» 1696 року із Святоуспенської Унівської лаври зі збірки Національного музею у Львові.

У роботі застосовано поєднання загальнонаукових методів теоретичного та емпіричного дослідження із спеціальними фізико-хімічними і реставраційними методами дослідження.

**Ключові слова:** розшарування станкового живопису, малярство, ікона, мистецтво, твір, дослідження, консервація, реставрація, збереження, фарбовий шар.

**Andrii POCHEKVA**

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-4213-4873>

Artist-restorer, Teacher of the department of Restoration  
Works of Art  
of the Lviv Professional College of Decorative  
and Applied Arts named after I. Trush,  
4 Snopkivska str., 79011, Lviv, Ukraine,  
e-mail: [pochekva@gmail.com](mailto:pochekva@gmail.com)

**Iryna MELNYK**

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-4213-4873>

Artist restorer of the Lviv National Museum  
named after Andrey Sheptytskyi,  
20, Svobody Avenue, 79000, Lviv, Ukraine,  
e-mail: [i-mel@ukr.net](mailto:i-mel@ukr.net)

**«THE MOTHER OF GOD HODIGITRIA»  
OF THE YEAR 1696 FROM THE HOLY  
ASSUPIAN UNIVERSITY LAVR  
(the process of stratification and transfer easel painting  
during icon restoration and research)**

Given the specifics of his practical activity, the artist-restorer of easel painting quite often meets with artworks that have undergone numerous transformations, both formal and aesthetic, over time. Artworks of easel painting changed very often — they were repainted due to an unsatisfactory state of preservation, sometimes due to a change in the preferences and tastes of artists or their owners, a change in the requirements of time or the functions that these works originally performed. In an effort to discover an authentic, older painting, the restorer removes the record, which unwittingly involves the complete destruction of one of the works, which also carries information about the contemporary era, culture, and often also has both historical and artistic value. That is why the application of the process of separation and transfer of easel painting to a new base is an alternative method of solving the problem. In the study, the authors *aim to*: described the complex of restoration measures that preserve and at the same time open for study all the painting layers of the artwork; to analyze the problems that may arise during the application of the technique of separation and transfer to a new basis of easel painting as one of the most dangerous, most difficult and least predictable restoration measures. *The object of the study* is the process of separation of easel painting, as a complex of scientific, laboratory-technical and physical-chemical studies of the work of art and a number of special restoration measures and operations aimed at preserving all chronological painting layers. *The subject* is the analysis, substantiation and practical application of the process of separation of easel painting on the example of the 1696 icon «The Mother of God Odigitria» from the Univ Holy Dormition Lavra from the collection of the National Museum in Lviv.

*The methodological basis* of the research is the application of general scientific methods of theoretical and empirical research in combination with narrowly specialized historical-comparative and technical-technological methods and special physico-chemical and restoration research methods.

**Keywords:** separation of easel painting, painting, icon, art, work, research, conservation, restoration, conservation, paint layer.

**Вступ.** Художник-реставратор станкового живопису, з огляду на специфіку його практичної діяльності, доволі часто зустрічається з мистецькими пам'ятками, що з плином часу зазнавали численних трансформацій — як формальних, так і естетичних. Природа цих змін має дуальний характер: це — зміни внаслідок ряду чинників (вплив часу, змін температурно-вологісного режиму, сонячного випромінювання тощо), та зміни, які пам'ятки зазнають внаслідок дії людини. У цьому контексті пам'ятки станкового живопису дуже часто змінювались — перемальовувались через незадовільний стан збереження, часом через зміну вподобань та смаків митців чи їх власників, зміну вимог часу чи функцій, які первинно виконували ці пам'ятки. Інколи такою причиною міг стати економічний чинник чи невігластво та брак свідомості окремих тогочасних митців, «богомазів», священнослужителів чи інших власників, або ж навпаки — тогочасний митець хотів «покращити мистецьку вартість» пам'ятки. Доволі часто в результаті таких змін ми розглядаємо пам'ятку, у якій основа є спільною для двох, а інколи і більшої кількості малярських шарів, що можуть бути як і тотожні авторському малярству, так і часто відрізнятися за іконографією, рисунком, стилістикою, технікою виконання тощо. У таких випадках, прагнучи відкрити автентичне, більш давнє малярство, реставратор усуває запис, чим мимоволі спричиняється до цілковитого знищення одного з творів, що також несе інформацію про тогочасну епоху, культуру та часто також має як історичну, так і мистецьку вартість. Якщо ж пам'ятка відноситься до сакрального мистецтва, тут також варто зазначити і про певну її генетичну чи духовну цінність та пам'ять, культурну значущість для певного регіону чи навіть конкретної громади, сакрального центру. Саме тому застосування процесу розшарування та перенесення станкового малярства на нову основу є альтернативним методом вирішення проблеми. Розшарування одного шару малярства з поверхні іншого, без знищення жодного з них, може дати найбільш очікуваний результат проведення реставраційних заходів, що, своєю чергою, свідчило би про рівноцінне ставлення реставратора до обох малярських творів, незалежно від часу їх створення чи суб'єктивної оцінки мистецької вартості. Дослідження присвячене актуальності застосування ме-

тодики розшарування малярських шарів та перенесення розшарованого малярства на нову основу на прикладі реставрації ікони «Богородиці Одигітрія» 1696 року із Святоуспенської Унівської лаври зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.

*Мета статті.* Дослідження присвячено проблемам актуальності застосування методики розшарування та перенесення на нову основу станкового малярства як одного з найнебезпечніших, найскладніших та найменш передбачуваних реставраційних заходів, з одного боку, та комплексу реставраційних заходів, що зберігають і одночасно відкривають для вивчення усі малярські шари пам'ятки — з іншого. Застосування цієї методики вимагає відповідної кваліфікації художника-реставратора, проведення комплексу фізико-хімічних досліджень пам'ятки, детального аналізу стану її збереження, причин виникнення пошкоджень та руйнувань, вивчення техніки та технології наявних малярських шарів, а також, що дуже важливо, вивчення попередньо опрацьованих та практично застосованих методів розшарування різночасових малярських шарів. Прикладом такого підходу є застосування методики розшарування та перенесення на нову основу малярського шару ікони з Унева «Богородиця Одигітрія» ХІХ ст. з поверхні авторської ікони «Богородиця Одигітрія» 1696 року.

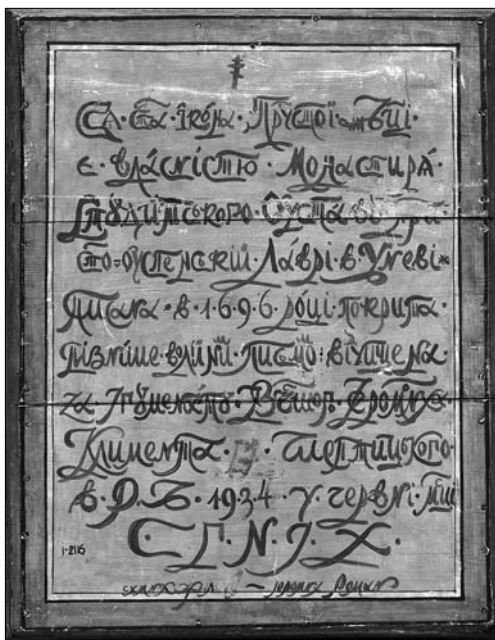
*Об'єктом дослідження* є процес розшарування станкового малярства, як комплекс наукових, лабораторно-технічних та фізико-хімічних досліджень пам'ятки та ряд особливих реставраційних заходів і операцій, спрямованих на збереження усіх хронологічних малярських шарів. *Предметом* — є аналіз, обґрунтування та практичне застосування процесу розшарування станкового живопису на прикладі ікони «Богородиці Одигітрія» 1696 року із Святоуспенської Унівської лаври зі збірки Національного музею у Львові.

*Методологічною основою* дослідження є застосування загальнонаукових методів теоретичного та емпіричного дослідження у поєднанні з вузько спеціалізованими історико-порівняльним та техніко-технологічним методами та спеціальними фізико-хімічними і реставраційними методами дослідження.

Опрацюванням та практичним застосуванням методики розшарування та перенесення на нову основу



Іл. 1. Ікона Богородиці Одігітрії до реставрації



Іл. 2. Зворотний бік ікони Богородиці Одігітрії до реставрації

станкового малярства займалися реставратори та дослідники різних країн, зокрема: Польщі (М. Лепарт-Гератовська [1; 2; 3; 4], А. Сековська [5], Т. Білецький [6], Й. Камиковський [6; 7], А. Ридзевська [7], М. Пузон [8], та ін.), Греції (Тассо Маргарітоффа [9], України В. Мокрій [10], А. Волощук, В. Радомська [11; 12], А. Почеква [13; 14; 15; 16], І. Мельник [15], М. Терехов [17; 18; 19], Н. Антоненкова [20], Т. Ющук [16] та ін.).

Методологічною основою дослідження є застосування загальнонаукових методів теоретичного, та емпіричного дослідження у поєднанні з вузько спеціалізованими історико-порівняльним та техніко-технологічним методами та спеціальними фізико-хімічними і реставраційними методами дослідження.

**Основна частина.** Однією з окрас сучасної збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького є ікона Богородиці Одігітрії, що перебувала у Святоуспенській Унівській Лаврі до часу її ліквідації у 1950 р. [21, с. 26]. Ікона надійшла до музею у вересні 1950 року з експедиції за участі М. Драгана, М. Пигеля, П. Жолтовського, В. Ваврика (іл 1). Зафіксована 20.02.1951 р. за № 361139 у книзі надходжень під інвентарним номером І—2116; описана В.І. Свенціцькою: «Копія ікони професійного виконання. Відновлена. Нижче поясне зображення Богородиці з Христом на лівій руці, права спочиває на грудях. Голова Марії злегка схилена вправо. Мафорій Богородиці червоний з позолоченими тороками та краєм, двома зірками, на чолі і правому плечі, відворот зелений. Хітон синій орнаментований навколо шиї та рукавів. Христос в гіматії, судільно покритому золотим стилізованим рослинним мотивом поверх білого хітону. В лівій руці тримає звиток, правою благословляє. Німби золочені, в Христа з гравійованими ініціалами «ΟΓΩΝ» над німбом Ісуса — «ΙΣ ΧΣ». Зліва від Марії — «ΜΡ ΙΥ». Тло з гравійованим рослинним мотивом...» [22, с. 2]. При надходженні на реставрацію ікона була вставлена в позолочену раму з фельдом, що на 1 см. закривав авторський живопис. Зі зворотного боку до рами цвяхами було зафіксоване горизонтальне, дощате обшалювання, на якому зроблено напис синьою фарбою, який вказує на те, що «ікона є власністю монастиря студитського уставу, написана у 1696 році, пізніше покрита олійним письмом, відчищена у 1934 році схимонахом Філотеєм та ієромонахом Романом за ігуменату Климентія Шептицького» [22, с. 2] (іл. 2).

Вперше ікона потрапила у реставраційну майстерню НМЛ після планового профілактичного огляду у фондосховищах 25 квітня 2007 р. Художник-реставратор Ірина Мельник провела протиаварійну консервацію твору. Детальне візуальне обстеження ікони проведене реставраторами відділу реставрації теперного малярства Іриною Мельник та Любоми-



Іл. 3. Дослідження Лику Богородиці у рентгенівських променях

ром Магінським під керівництвом Володимира Мокрія, а також рентгенівське дослідження (іл. 3), яке виконала завідувач сектора науково-дослідного реставраційного відділу Мирослава Друль, підтвердили припущення, що під шаром сучасного живопису, який можна датувати серединою — кінцем XIX ст., знаходиться давніший авторський шар малярства, який, згідно з написом на звороті, можна датувати 1696 р. [21, с. 27]. Реставрацію ікони було включено у план роботи на 2010 рік та 12 листопада 2010 року передано для виконання повного комплексу техніко-технологічних та фізико-хімічних досліджень з подальшою реставрацією. 8 грудня 2010 р. затверджено програму першого етапу реставрації, у якій про проведення процесу розшарування не йшлося. Для хімічних досліджень малярських шарів було відібрано проби з червоного мафорію, зеленого відвороту мафорію та рукава туніки Богородиці. У результаті комплексу хімічних аналізів, які виконала хімік-технолог, художник-реставратор вищої категорії НМЛ Ірина Мельник, було виявлено, що поверхня твору покрита нерівномірним потемнілим олійно-живичним лаком (олія визначена реакцією омилення, живиця (дамара) ідентифікована тестами Лібермана — Шторха. В'язиво фарбового шару перемалювання — олія. Палітра застосованих пігментів наступна: фарбовий шар червоного кольору

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 6 (174), 2023



Іл. 4. Дослідження ікони в ультрафіолетовому спектрі світла

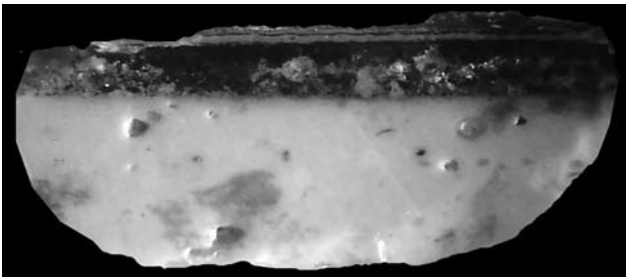


Іл. 5. Дослідження ікони в інфрачервоному спектрі світла

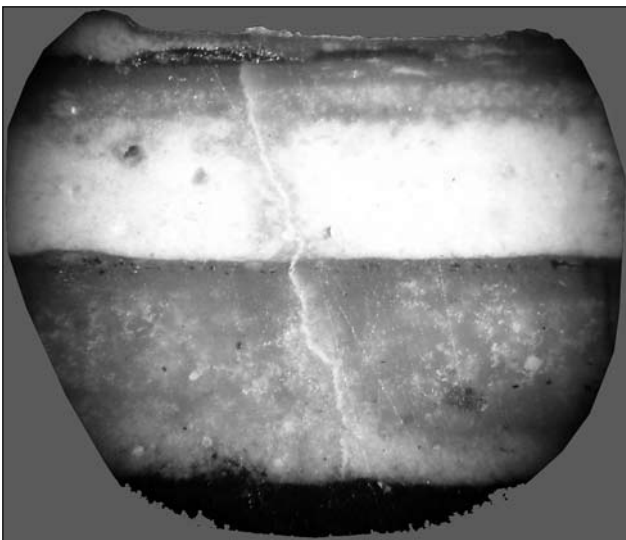
мафорію Богородиці складається з суміші пігментів: охра палена, сурик свинцевий та включення білил; зеленого відвороту мафорію Богородиці — зелений хром з одиничними охристими включеннями; синій рукав туніки Богородиці — азурит. В'язиво авторського фарбового шару — темпера, а в авторській палітрі виявлено наступні пігменти: кіновар, охра, свинцеві білила, малахіт, смальта, глауконіт.



Іл. 6. Мікрофотофіксація поперечного зрізу «мікрошліфа» структурних шарів ікони у ділянці лику Богородиці



Іл. 7. Мікрофотофіксація поперечного зрізу «мікрошліфа» структурних шарів ікони у ділянці туніки Богородиці



Іл. 8. Мікрофотофіксація поперечного зрізу «мікрошліфа» структурних шарів ікони у ділянці тла у правому верхньому куті

Завідувачка науково-дослідного сектору НМЛ Мирослава Друль провела дослідження ікони в аналітичному світлі та відібрала проби і виготовила мікрошліфи для стратиграфічного дослідження. Дослідження в ультрафіолетовому спектрі світла (іл. 4) виявило присутність на усій поверхні ікони дещо нерівномірний шар захисної плівки, про що свідчить

різна активність фіолетової люмінесценції поверхні ікони від світлого до темного відтінку, та характерна блакитна люмінесценція тла ікони свідчить про застосування листового сусального золота. Дослідженні в інфрачервоному спектрі світла (іл. 5) не дало значних результатів — виявлено дещо темніше свічення у ділянках живопису, під яким втрачено авторське малярство та в ділянках, де використано червоно-коричневі пігменти (мафорій Богородиці). На відбитках ікони, отриманих при дослідженні у рентгенівських променях, проявились зміни у рисунку — зміщення рисунку очей, вуст, рук, контурів постатей. Мікроскопічний аналіз мікрошліфів ікони дав змогу виявити кількість нашарувань, їх товщину та структуру (іл. 6; 7; 8). Стратиграфія показала техніку виконання першого та пізнішого малярства, вказала на стан збереження та виявлення вторинних шарів. Виявлено, що первісне малярство виконане у техніці темпер, запис олійний. Між ними — тонкий нерівномірний шар захисного покриття. Авторський левкас частково втрачений: витончений на тлі та має значні втрати до основи у центральній частині твору. На усій поверхні ікони запис. Також у лівій частині ікони було виконано зондаж на розкриття авторського живопису від запису, у результаті якого визначено його стан збереження.

Після звернення до керівництва музею монахів-студитів про доцільність збереження верхнього малярського шару та передачі його після перенесення на нову основу до Святоуспенської Унівської Лаври було вирішено призупинити затверджену програму та поставити питання про можливість проведення процесу розшарування твору. Візуальний аналіз малярства, дослідження стану збереження всіх технологічних структур підтвердили можливість розділення фарбових шарів ікони Унівської Богородиці. На підставі отриманих результатів, враховуючи цінність обох зображень [15, с. 706], 5 вересня 2012 р. було затверджено наступні консерваційно-реставраційні заходи згідно з доповненим реставраційним завданням [22, с. 8]:

- Проведення проби розшарування на тлі;
- Проведення проби розшарування живопису;
- Проведення розшарування пізнішого малярства з поверхні авторського.

Проведення проби розшарування тла ікони проводили у нижній лівій частині золоченого тла ікони

біля мафорію Богородиці на невеликій ділянці формою прямокутного трикутника ( $12 \times 2 \times 5$  см), на яку за допомогою каутера (праски-лапки) при  $t = 67^\circ\text{C}$  накладено термопластичний адгезив у формі плівки Beva film, у який вклеєно фрагмент мікалентного паперу. Через 30 хв розпочато розшарування механічним методом, що проходило досить складно, особливо у ділянках рельєфу авторського тла. На невеликій ділянці було (близько  $5\text{ см}^2$ ) відкрито фрагмент збереженого авторського золочення. Отриманий результат можна було би трактувати як позитивний. Однак під час проведення ще однієї проби на тлі у верхній частині по центру ікони виявилось, що авторський левкас було зішліфовано перед нанесенням нового левкасу при перемалюванні ікони. У зв'язку з цим було вирішено провести розшарування лише малярських шарів ікони, а гравійоване тло з золоченням ХІХ ст. залишити на іконі ХVІІ ст., а на тлі нової основи для малярського шару ХІХ ст. виконати копію, ідентичну до збереженого.

Для проведення проби розшарування пізнішого малярського шару з поверхні авторського, враховуючи результати попередніх фізико-хімічних досліджень, та результати, отримані при проведенні зондажів, які підтверджували, що авторський фарбовий шар та шар пізнішого перемалювання виконані у різних техніках (олія по темпері), було вирішено застосувати хімічний метод розшарування, що базувався на розм'якшенні фарбового запису шару органічним розчинником через шар захисного заклеювання. На основі попередніх проб, а також враховуючи досвід попередніх практичних реалізацій, розшарування станкового малярства та методів опрацьованих Т. Білецьким [6], Й. Камиковським [6; 7], М. Лемпарт-Гератовською [1; 2; 3], А. Волощук було вибрано органічний розчинник з високою температурою кипіння, проникаючою здатністю та високою ефективністю дії — диметилформамід  $\text{C}_3\text{H}_7\text{NO}$  (далі ДМФ), що дав найкращий результат під час розм'якшення олійного перемалювання. Пробу проводили горизонтальною смужкою у нижній лівій частині ікони (іл. 9), для чого на обрану ділянку, застосовуючи перманентний монтажний клей «Velpon» в аерозолі, було накладено захисне заклеювання з рівномірного мікалентного паперу — «бібула японська» Mino Tengujo  $9\text{ гр/м}^2$  (клей наносився як на обрану ділянку ікони, так і на



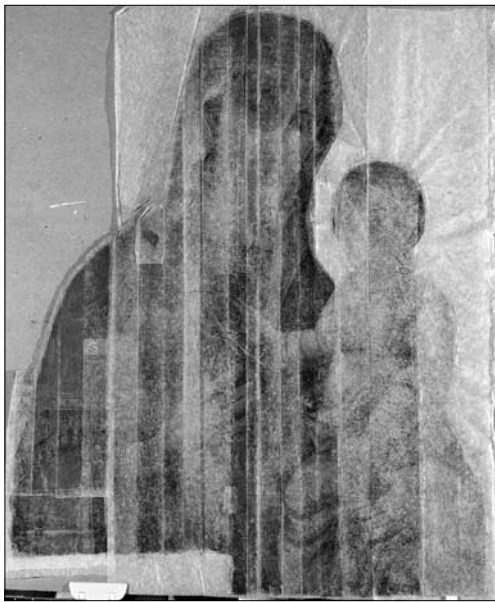
Іл. 9. Проведення проби з розшарування малярських шарів ікони

поверхню паперу). Через годину за допомогою пензля було нанесено ДМФ та накладено фторопластову плівку (компрес). Час необхідного розм'якшення фарбового шару підбирали, періодично контролюючи скальпелем. Потрібне розм'якшення фарбового шару перемалювання отримано при експозиції реактиву протягом 10 хвилин, після чого на обрану ділянку накладено ще один шар захисного заклеювання, використовуючи вказані вже клей та папір, при цьому клей наносився лише на поверхню паперу. Розшарування проводили із застосуванням очного скальпеля та бінокулярної лупи з підсвіткою Light Heat Magnifying Glass. Також у процесі проведення проб було апробовано перманентний монтажний клей «Odif» — значних відмінностей, порівняно з дією клею «Velpon», не спостерігалось. У результаті проведення проби було розшаровано фрагмент пізнішого малярства з поверхні авторського без втрат обох малярських шарів. При цьому цікавим спостереженням було те, що доволі грубий та рельєфний шар пізнішого перемалювання у ділянці орнаментованої облямівки мафорію Богородиці розшаровувався з поверхні авторського фарбового шару значно легше, ніж при проведенні попередніх проб по зняттю пізнішого перемалювання з його фізичним знищенням.

Розшарування пізнішого малярства з поверхні авторського було вирішено проводити вертикальними смугами, ширина яких диференціювалась залежно від їхньої довжини, а в процесі і від складності проходження процесу розшарування на різних кольорових партіях малярства (іл. 10). Накладання цільного першого шару захисного заклеювання та незначне зміщення другого шару захисного заклеювання з захо-



Іл. 10. Процес розшарування ікони



Іл. 11. Пласт розшарованого малярського шару ікони XIX ст.

дом на попередньо розшаровану смугу забезпечило поєднання розшарованих смуг малярства у єдиний пласт (іл. 11). Для зменшення відбиття місць стикування смуг захисного заклеювання їх краї дещо розпушували скальпелем. Але в процесі розшарування було вирішено заклеїти усю поверхню малярства і другим шаром захисного заклеювання, після чого відповідно смугою наносився розчинник та клеювалась смуга третього шару захисного заклеювання, час експозиції збільшено до 15—20 хвилин, в окремих випадках і до 25 хвилин. Розшарування в основному проводилось у шарі лакової плівки на межі з шаром пізнішого перемалювання, але її нерівномірність, а в

ділянках, де був нанесений шар вирівнюючого клеє-крейдяного ґрунту, — повна відсутність — значно ускладнювало проведення процесу. В окремих випадках для активації процесу застосовувався легкий підігрів розшаровуваної ділянки побутовим феном, іноді вистачало тепла руки. Найбільша складність проведення процесу розшарування виявилась у ділянках лків Богородиці та Ісуса Христа, де шар пізнішого малярства був надтонкий, лесувальний, а також у ділянці білого хітону Ісуса Христа, де шар пізнішого малярства був значно міцніший та потребував збільшення кількості застосовуваного розчинника та тривалості експозиції. У результаті було розшаровано 95% фарбового шару пізнішого олійного перемалювання без втрат авторського малярства.

Наступний етап реставрації ікони винесли на розгляд реставраційної ради музею та затвердили подальшу програму проведення реставраційних заходів [22, с. 8]:

- Виготовлення нової основи, ідентичної авторській;
- Нанесення на нову основу шару левкасу;
- Виконання гравіювання на левкасі нової основи (за зразком авторського);
- Вирівнювання відшарованого пласта запису;
- Перенесення розшарованого малярства на проміжну основу;
- Перенесення розшарованого малярства на нову основу;
- Зняття з поверхні розшарованого малярства захисного заклеювання;
- Доповнення та тонування живопису в межах втрат;
- Покриття розшарованого та перенесеного малярства захисним шаром.

Нову основу для розшарованого малярства було виготовлено з липової деревини за розмірами та формою ідентичну авторській:  $78 \times 58 \times 2,5$  см, зі зворотного боку змонтовано дві різні клиноподібні двосторонні фігурні дубові шпуги. На поверхню нової основи нанесено клеєкрейдяний левкас, перенесено рисунок малярства та гравіюваного тла ікони і виконано гравіювання тла, ідентично авторському.

Після розшарування реверс розшарованого малярства було вирівняно за допомогою скальпеля (видалено дрібні частинки пізнішого вирівнюючого клеє-крейдяного ґрунту) та проклеєно клеєм Plectol

В 500<sup>1</sup> (іл. 12). За проміжну основу обрано неткане поліестрове волокно, до якого на низькотисковому дубляжному столі при температурі 67—70°C змонтовано розшароване малярство за допомогою клею розплаву Beva O. F. 371 film у формі плівки товщиною 65 мікрон (іл. 13). Перед монтуванням пласту розшарованого малярства на нову основу її було проклеєно водним розчином клею Plextol B 500. Монтування розшарованого малярства до нової основи проводили також, застосовуючи клей розплаву Beva O. F. 371 film у формі плівки товщиною 65 мікрон та каутер (праску-лапку), яким, пропрасовуючи пласт розшарованого малярства через плівку Melinex 401 при температурі 75°C, починаючи від центру і до країв, було перенесено розшароване малярство на нову основу. Зняття захисного заклеювання проводили, застосовуючи розчинник уайт-спірит. Завдяки проклеюванню реверсу розшарованого фарбового шару клеєм Plextol B 500, який не розчинний в уайт-спіриті, захисне заклеювання знялось без втрат малярства. Практичне виконання процесу розшарування малярських шарів ікони та перенесення розшарованого малярства на нову основу було виконане художниками-реставраторами Андрієм Почеквою та Іриною Мельник.

Проведення Іриною Мельник наступних етапів естетичної реставрації розшарованого малярства, а саме: тонування втрат фарбового шару, золочення тла ікони та покриття її поверхні шаром захисного лаку надали збереженій пам'ятці експозиційного вигляду (іл. 14). Також реставраторка Ірина Мельник завершила реставрацію відкритої авторської ікони: з поверхні авторського малярства видала дрібні залишки пізнішого перемалювання, видала локальні ділянки пізнішого перегрунтування, зняла поверхневі забруднення та потоншила авторську лакову плівку, відтонувала дрібні втрати авторського малярства та золоченого тла ікони (іл. 15).

Після завершення реставрації пам'ятку було передано до Унівської Лаври, де 27 серпня 2014 р.

<sup>1</sup> Використання цього адгезиву обрано, враховуючи диференціювання органічних розчинників, що застосовуються для розчинення клеїв (Beva O. F. 371 film. Plextol B 500), за допомогою яких розшароване малярство переноситься на проміжну та постійну основу, а, відповідно, і для запобігання утворення втрат розшарованого фарбового шару під час зняття захисного заклеювання.



Іл. 12. Аверс розшарованого малярського шару ікони XIX ст.



Іл. 13. Процес монтування розшарованого малярства на проміжну основу із застосуванням дубляжного столу

в Навечір'я Успення Пресвятої Богородиці ікону освятив Блаженніший Патріарх Святослав за участю Преосвященного владика Бориса Гудзяка [23], після цього ікона знову на короткий час повернулась до музею на виставку-презентацію «Одна ікона і два зображення, або унікальна Унівська Богородиця», а далі знову до Унівської Лаври.

Внаслідок досить частих та значних змін умов зберігання твору та температурно-вологісного режиму з іконою сталося непередбачуване: незначний рецидив — локальні відставання розшарованого малярства від основи.

Для ліквідації відставань цільний пласт фарбового шару з проміжною основою було знято з по-





Л. 14. Ікона Богородиці Одигітрії XIX ст. після розшарування та перенесення на нову основу



Л. 15. Ікона Богородиці Одигітрії 1696 р. авторства Івана Рутковича після реставрації

верхні дерев'яної основи, застосовуючи для цього нагрівання за допомогою каутера до температури 67—70°C. Після чого на основу було нанесено додатковий тонкий шар клею-розплаву Beva-371 та повторно змонтовано пласт малярства, пропрасовуючи каутером через плівку Melipex 401 при температу-

рі 75—80°C. Під час проведення цих маніпуляцій не було жодних пошкоджень як шару малярського шару, так і золоченого тла ікони. Це вказує, що застосування проміжної основи з нетканого поліестрового волокна та адгезивів у вигляді клеїв-розплавів фірми Beva може виконувати також і функцію так званого інтервенційного шару, який забезпечує певну зворотність виконаних реставраційних заходів та дає можливість їх корекції, зміни основи тощо. Цей досвід став підтвердженням вдалого вибору застосованих матеріалів та адгезивів для перенесення розшарованого малярства на нову основу.

Після реставрації та відкриття авторського малярства стало можливим достовірно підтвердити висновки, які зробив у своєму дослідженні унівської Богородиці Роман Зілінко: «Під час детального аналізу збережених авторських ликів на іконі Богородиці з Унева та порівнянні їх з відомими творами Івана Рутковича простежується цілковита подібність як у загальному характері, так і в манері письма. ... Порівнюючи лик унівської Богородиці з ликами Марії в композиціях «Присяжні Жони» та «Моління» Жовківського іконостасу, можна дійти висновку, що автором цих ікон є один майстер — Іван Руткович» [21, с. 29].

**Висновки.** У процесі реставрації ікони «Богородиця Одигітрія» 1696 року із Святоуспенської Унівської лаври було проведено комплекс всебічних фізико-хімічних та техніко-технологічних досліджень, проаналізовано стан збереження та складну диференційовану структуру пам'ятки, проведено проби та підібрано оптимальний метод проведення процесу розшарування малярських шарів та перенесення розшарованого малярства на нову основу. Акцентовано на індивідуальних особливостях та нюансах, що виникли під час та після проведення процесу розшарування та перенесення на нову основу малярського шару XIX ст. В результаті застосування методики розшарування збережено малярський шар ікони «Унівської Богородиці» XIX ст., який передано для пошанування та служіння до Святоуспенської Унівської лаври та відкрито для подальшого вивчення малярство ікони «Богородиці Одигітрія» 1696 року авторства Івана Рутковича, що тепер є знаковою пам'яткою постійної експозиції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.

1. Lempart-Geratowska M. Przeniesienie dwóch warstw malarskich z feretronu z Wielgich z próbą osadzenia jednej z nich na nowym podłożu. *BmiOZ. Seria B. Tom LXXXVIII*. Warszawa, 1992. S. 239—246.
2. Lempart-Geratowska M. Rozzwastwianie malowideł sztalugowych na podłożu drewnianym. *Metody i środki dzialnia. Studia i materialy widzialu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie*. Kraków: Akademia sztuk pięknych w Krakowie, 2002. T. XI. 158 s.
3. Lempart-Geratowska M. Zabieg rozzwastwiania malowideł sztalugowych — możliwości i ograniczenia. *Studia i materialy widzialu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie*. Kraków: Akademia sztuk pięknych w Krakowie, 2007. T. XVI. С. 63—68.
4. Rydzewska A., Lempart-Geratowska M. Rozzwastwianie metodą «suchą» dwóchwspółczesnych malowideł na płótnie. *Studia i materialy widzialu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie*. Kraków: Akademia sztuk pięknych w Krakowie, 2007. T. XVI. С. 151—155.
5. Sękowska A. Rozzwastwianie malowideł sztalugowych z wykorzystaniem skurczu kleju licowania (tzw. Metoda «sucha»). *Studia i materialy widzialu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie*. Kraków: Akademia sztuk pięknych w Krakowie, 2007. T. XVI. С. 133—138.
6. Bilecki T., Kamykowski J. Zdejmowanie przemalowań olejnych z obrazów temperowych i osadzanie na nowym podłożu. *Ochrona zabytków*. № 3 (122), XXXI. Warszawa, 1978. С. 182—190.
7. Kamykowski J. Rozzwastwianie malowideł sztalugowych metodą chemiczną, opracowaną w 1976 roku, w świetle trzydziestoletnich osiągnięć i doświadczeń w tej dziedzinie. *Studia i materialy widzialu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie*. Kraków: Akademia sztuk pięknych w Krakowie, 2007. T. XVI. С. 79—93.
8. Puzon Magdalena Rozzwastwienie dwóch malowideł z przedstawieniem św. Sebastiana na obrazie pochodzącym z kościoła św. Wojciecha w Krośnie, obecnie w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Przemyślu. *Studia i materialy Konferencji naukowej studentów konserwacji i restauracji dzieł sztuki Krakow, 12—13 kwietnia 2013*. T. II. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2014. С. 263—275.
9. Margaritoff T. Removing Successive Layers of Painting. Further Work w: Bromelle N., Smith P. *Conservation and Restoration of Pictorial Art*. Butterworths. London, 1987. S. 140—145.
10. Мокрій В.П. *Врятовані скарби: Каталог виставки*. Львів; Винники: Друксервіс, 1997. 24 с.: іл.
11. Радомська В.Р. Розшарування малярства як метод збереження пам'яток. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доп. V міжнар. наук.-практ. конф. 24—27 травня 2005 р.*, Київ: ННДРІДУ, 2005. С. 247 — 250.
12. Radomska W. Problematyka rozzwastwiania obiektów malarstwa sztalugowego, należących do sztuki sakralnej Galicji, na przykładzie ikony «Złożenie do grobu», koniec XVII w., ze zbiorów Muzeum — Zamek w Łańcucie. *Studia i materialy widzialu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie*. T. XVI. Kraków: Akademia sztuk pięknych w Krakowie, 2007. С. 109—116.
13. Іванів Б., Почеква А. Актуальність методики розшарування запису в темперному, олійному малярстві (ікона «Архистратиг Михаїл» з церкви села Семенівка). *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доп. III міжнар. наук.-практ. конф., 22—24 травня 2001 р.* Київ, 2001. С. 50—52.
14. Почеква А. Реставраційні терміни, що застосовуються у сфері розшарування станкового малярства та перенесення його на нову основу. *Вісник ЛНАМ*. Вип. № 48. 2022. С. 88—98.
15. Мельник І., Почеква А. Дослідження та специфіка процесу розшарування й перенесення на нову основу ікони «Богородиця з дітям» 1696 року зі Святоуспенської Унівської Лаври. *Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності: доповіді та повідомлення Міжнар. наук. конф., 25-27 вер. 2013 р.* Львів: Національний музей у Львові ім. А. Шептицького, 2013. С. 704—709.
16. Почеква А.І., Ющук Т.А. Розшарування та перенесення на нову основу олійного запису ікони «Введення в храм Пресвятої Богородиці» другої половини ХІХ століття з поверхні авторського темперного малярства «Св. Онуфрій Пустельник» кінця ХVІІ століття. *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації: наук. доп. X міжнар. нук.-практ. конф., 24—27 травня 2016 р.* Київ: АДЕФ-Україна, 2016. С. 282—286.
17. Долуда А.О., Терехов М.О. Дослідження розшарування різночасового живопису. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації*. Наукові доповіді ХІ міжнар. нук.-практ. конф., 11—14 вересня 2018 р. Київ: Національний науково-дослідний реставраційний центр України, 2018. С. 165—170.
18. Терехов М.О. Дослідження процесу розшарування різночасового живопису на досвіді реставрації ікони «Св. Миколай» кінця ХVІІІ століття. *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації. Наукові доповіді X міжнар. нук.-практ. конф., 24—27 травня 2016 р.* Київ: АДЕФ-Україна, 2016. С. 329—332.
19. Doluda A., Terekhov M. Experience of separation of multi-temporal painting. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 на-*

- вчального року. *Збірник статей*. Харків: ХДАДМ, 2018. 25 травня. С. 17—20.
20. Антоненкова Н.О. Розшарування різночасового живопису з розділяючим шаром лаку. *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття: зб. статей Міжнар. наук.-практ. конф. присвяченої 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова*. Харків: ХДАДМ, 2016. 13 жовт. С. 9—12.
  21. У збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. *Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон»*. Авт.-упоряд. о. д-р С. Дмитрух. Ч. II. Львів: Срібне слово, 2008. 160 с.
  22. Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури (рухомої). *Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького*. Художник-реставратор Мельник І.Ф.
  23. Гелитович М. *Українські ікони кінця XV — початку XX ст. зі збірки «Студіон» у колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. URL: [https://doi.org/10.37222/2524-0315-2020-12\(28\)-11](https://doi.org/10.37222/2524-0315-2020-12(28)-11); [https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/fahovi-vydannya/zapysky-lnnbu-im-v-stefanyka/zp2020/zb2020gelytovych\\_m/](https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/fahovi-vydannya/zapysky-lnnbu-im-v-stefanyka/zp2020/zb2020gelytovych_m/) (дата звернення 6.10.2023).
- #### REFERENCES
- Lempart-Geratowska, M. (1992). Transferring two painting layers from feretron from Wielgich with an attempt to place one of them on a new substrate. *BmiOZ* (Vol. LXXXVIII, series B, pp. 239—246). Warsaw [in Polish].
- Lempart-Geratowska, M. (2002). Separation of easel paintings on a wooden base. Methods and means of action. *Studies and materials saw the conservation and restoration of works of art at the Academy of Fine Arts in Krakow* (Vol. XI). Krakow: Academy of Fine Arts in Krakow [in Polish].
- Lempart-Geratowska, M. (2007). Separation of easel paintings — possibilities and limitations. *Studies and materials saw the conservation and restoration of works of art at the Academy of Fine Arts in Krakow* (Vol. XVI, pp. 63—68). Krakow: Academy of Fine Arts in Krakow [in Polish].
- Rydzewska, A., & Lempart-Geratowska, M. (2007). Separation using the «dry» method of two contemporary paintings on canvas. *Studies and materials saw the conservation and restoration of works of art at the Academy of Fine Arts in Krakow* (Vol. XVI, pp. 151—155). Krakow: Academy of Fine Arts in Krakow [in Polish].
- Szkowska, A. (2007). Separation of easel paintings using the shrinkage of the facing glue (the so-called «dry» method). *Studies and materials saw the conservation and restoration of works of art at the Academy of Fine Arts in Krakow* (Vol. XVI, pp. 133—138). Krakow: Academy of Fine Arts in Krakow [in Polish].
- Bilecki, T., & Kamykowski, J. (1978). Removing oil overpaints from tempera paintings and placing them on a new surface. *Protection of monuments*, 3 (122) 182—190 [in Polish].
- Kamykowski, J. (2007). Separation of easel paintings using a chemical method, developed in 1976, in the light of thirty years of achievements and experience in this field. *Studies and materials saw the conservation and restoration of works of art at the Academy of Fine Arts in Krakow* (Vol. XVI, pp. 79—93). Krakow: Academy of Fine Arts in Krakow [in Polish].
- Puzon, M. (2013). Separation of two paintings depicting Saint Sebastian in a painting from the church of St. Wojciech in Krosno, currently in the collection of the Archdiocesan Museum in Przemyslu. *Scholarships and materials of the scientific conference of students of conservation and restoration of works of art. Krakow, April 12—13* (Vol. II, pp. 263—275). Krakow: Publishing House of the Academy of Fine Arts. Jan Matejko in Krakow [in Polish].
- Margaritoff, T. (1987). Removing Successive Layers of Painting. Further Work in: Bromelle, N., & Smith, P. *Conservation and Restoration of Pictorial Art*, Butterworths (Pp. 140—145). London.
- Mokriy, V.P. (1997). *Saved treasures: Catalog of the exhibition* [in Ukrainian]
- Radomska, V.R. (2005). Separation of painting as a method of preserving monuments. *Problems of preservation, conservation, restoration and examination of museum monuments: theses add. V International scientific-practical conf. May 24—27* (Pp. 247—250). Kyiv [in Ukrainian].
- Radomska, W. (2007). The issue of stratification of objects of easel painting, belonging to the sacred art of Galicia, on the example of the icon «The Entombment», the end of the 17<sup>th</sup> century, from the collection of the Museum — Castle in Jacut. *Studies and materials saw the conservation and restoration of works of art at the Academy of Fine Arts in Krakow* (Vol. XVI, pp. 109—116). Krakow: Academy of Fine Arts in Krakow [in Polish].
- Ivaniv, B., & Pocekva, A. (2001). The relevance of the method of separation the redrawing in tempera, oil painting (icon «Archangel Michael» from the church of the village of Semenivka). *Problems of preservation, conservation, restoration and examination of museum monuments: theses add. III International scientific-practical Conf., May 22—24* (Pp. 50—52). Kyiv [in Ukrainian].
- Pocekva, A. (2022). Restoration terms used in the field of layering of easel painting and its transfer to a new base. *Herald of LNAM*, 48, 88—98 [in Ukrainian].
- Melnyk, I., & Pocekva, A. (2013). Research and specifics of the process of separation and transfer to a new basis of the icon «Virgin with Child» of 1696 from the Holy Dormition Univ Lavra. *Preservation and research of historical and cultural heritage in museum collections: historical, art and museological aspects of activity: Reports and announcements of the International Scientific Conference. September 25—27* (Pp. 704—709). Lviv [in Ukrainian]
- Pocekva, A.I., & Yushchuk, T.A. (2016). Separation and transfer to a new basis of oil painting of the icon «Introduction to the Church of the Blessed Virgin» of the second half of the XIX century from the surface of the author's tempera painting «St. Onuphrius the Hermit «of the end of the XVII century. *Research, conservation, restoration of movable monuments of history and culture: traditions, innovations. Scientific reports X international. scientific and practical conference, May 24—7* (Pp. 282—286). Kyiv [in Ukrainian].
- Doluda, A.O., & Terekhov, M.O. (2018). Study of layering of different time paintings. *Scientific restoration. History, modernity, ways of modernization. Scientific reports of the 11<sup>th</sup> international academic-practical conference, September 11—14* (Pp. 165—170).

- Kyiv: National Research and Restoration Center of Ukraine [in Ukrainian].
- Terekhov, M.O. (2016). Study of the process of stratification of different time paintings based on the experience of restoration of the icon «St. Nicholas» of the end of the 18<sup>th</sup> century. *Research, conservation, restoration of movable monuments of history and culture: traditions, innovations. Scientific reports of the X international academic-practical conference, May 24—27* (Рр. 329—332). Kyiv [in Ukrainian].
- Doluda, A., & Terekhov, M. (2018). Experience of separation of multi-temporal painting. *All-Ukrainian scientific conference of the faculty and students of KhDADM based on the results of the 2017/2018 academic year. Collection of articles. May 25* (Рр. 17—20).
- Antonenkova, N.O. (2016). Separation of different-time painting with a separating layer of varnish. *Current issues of art history: the challenges of the XXI century: Coll. Articles International. scientific-practical conf. dedicated to the 95<sup>th</sup> anniversary of the Kharkiv Higher Art School* (Рр. 9—12). Kharkiv [in Ukrainian].
- Dmytrokh, S. (Ed). (2008). In the collection of the National Museum in Lviv named after Andrei Sheptytskyi. *Ukrainian sacred art from the «Studio» collection. (Part II)*. Lviv: Silver Word [in Ukrainian].
- Melnyk, I. (2014). *Passport of the restoration of the monument of history and culture (movable) National Museum in Lviv named after Andrey Sheptytskyi, artist and restorer* [in Ukrainian].
- Helytovych, M. Ukrainian icons of the end of the 15th and beginning of the 20th centuries. *From the «Studion» collection in the collection of the Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv*. Retrieved from: [https://doi.org/10.37222/2524-0315-2020-12\(28\)-11](https://doi.org/10.37222/2524-0315-2020-12(28)-11); [https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/fahovi-vydannya/zapysky-lnbu-im-v-stefanyka/zp2020/zb2020gelytovych\\_m/](https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/fahovi-vydannya/zapysky-lnbu-im-v-stefanyka/zp2020/zb2020gelytovych_m/) (Access date 10/6/2023) [in Ukrainian].