

УДК 7.025.4 : 75.046.3 (477.83)“17”

DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2020-43-9>

Андрій Почеква

викладач відділу реставрації творів мистецтва
Львівського фахового коледжу декоративного та
ужиткового мистецтва ім. І. Труша
<https://orcid.org/0000-0002-5863-7499>

Дослідження двосторонньої ікони «Пієта» / «Свята Мучениця Варвара» XVIII ст. із церкви Івана Хрестителя села Дорожів Дрогобицького району Львівської області у контексті проведення процесу розшарування малярських шарів і перенесення на нову основу

Анотація. Дослідження присвячено проблемам реставрації двосторонньої ікони «Пієта» / «Свята Мучениця Варвара» із застосуванням методики розшарування та перенесення на нову основу станкового малярства. Сьогодні основним завданням реставратора є максимальне вивчення, дослідження та збереження пам'ятки, її історії та трансформації з плином часу. У статті висвітлено можливі причини поновлення та перемалювання пам'яток станкового малярства, а також найбільш широко застосовувані методи «збереження», фіксації шарів пізніших перемалювань, що ведуть до їх фізичної втрати внаслідок розкриття більш давнього, первісного малярського шару. Закцентовано на доцільності застосування методики розшарування та перенесення на нову основу станкового малярства як альтернативи в контексті максимального збереження усієї структури пам'ятки,

включно з пізнішими історичними трансформаціями. Зазначено на необхідних умовах, що передують вдалому застосуванню методики розшарування та перенесення на нову основу пам'яток станкового малярства. Подано загальні висновки про стан збереження та комплекс проведених фізико-хімічних і техніко-технологічних досліджень двосторонньої ікони «Пієта» / «Свята Мучениця Варвара» XVIII ст. із церкви Івана Хрестителя с. Дорожів Дрогобицького району Львівської обл., програму проведення реставраційних заходів. Висвітлено проведення проб з розшарування малярського шару XIX ст. з ікони «Пієта» та проаналізовано отримані результати, відтак підібрано оптимальний метод проведення розшарування цього малярського шару цільним фрагментом. Висвітлено та проілюстровано весь процес консерваційно-реставраційних заходів, включно з застосуванням відповідних реставраційних методів, а також специфікою вибору та використання реставраційних матеріалів. Результатом дослідження із застосування методики розшарування є збережений малярський шар ікони «Пієта» XIX ст. та відкрите для подальшого вивчення малярство ікони 1726 р., авторства іконописця Риботицького осередку церковного мистецтва Івана Середиського. Звернено увагу на дослідження цієї ікони у контексті творчості риботицьких майстрів у монографії Роксолани Косів.

Ключові слова: малярство, ікона, консервація, реставрація, збереження, розшарування станкового малярства, дослідження, мистецтво, твір

Постановка проблеми. Основним завданням науково-реставраційної галузі у XXI ст., є максимальне вивчення, дослідження та збереження пам'ятки як фізичного, матеріального об'єкта, так і об'єкта історії, що з плином часу від його створення зазнавав трансформацій у результаті впливів і непереборних факторів дії навколишнього середовища та часу, і людського фактору зокрема через втручання пізніших художників, іконописців, реставраторів тощо. У цьому контексті реставратори малярства у своїй практичній діяльності дуже часто зустрічаються з творами, основа яких є спільною для кількох різночасових малярських шарів, коли поверх авторського малярства є ще один, чи інколи – кілька шарів пізніших перемалювань. Пізніші перемалювання можуть бути і тотожні авторському малярству, і часто відрізнятися за іконографією,

рисунком, стилістикою, технікою виконання тощо. Малярські твори «поновлювались», перемальовувалися з багатьох причин і не завжди основною був незадовільний чи неекспозиційний стан збереження авторського малярства. Досить часто причиною перемалювання є зміна вподобань і смаків митців чи власників ікон, зміна вимог часу, а також функцій, котрі первинно виконували ці пам'ятки, невігластво та брак свідомості окремих тогочасних митців, «богомазів», священнослужителів чи інших власників. Інколи причиною перемалювання міг бути і економічний фактор, зокрема брак коштів для виготовлення нової дерев'яної, полотняної чи рідше – металевої основи. У такому разі основа, ґрунт і авторський малярський шар ставали основою для нового зображення.

Здебільшого в прагненні до розкриття первісного малярства реставратори застосовують різні методики видалення пізніших фарбових нашарувань, основою яких є їх фізичне знищення, а фактор збереження пізніших перемалювань базується на фото документації чи виконанні копії. У прагненні до відкриття оригінального малярства часто забувається, що це бажання ніяк не виправдовує дій, які ведуть до втрати пізнішого малярства. Застосування методики розшарування може стати альтернативним вирішенням цієї проблеми.

Проведення процесу розшарування станкового малярства із забезпеченням і збереженням обох малярських шарів становить показовий аспект діяльності художника-реставратора, що повинен вирішити надзвичайно складну проблему: яким методом провести реставраційні заходи, щоб їх наслідок не був результатом лише емоційних відчуттів і суб'єктивних критеріїв оцінки мистецької вартості пам'ятки. Насамперед це наочно демонструє людям, що не пов'язані з охороною та збереженням пам'яток, вірним і священникам у церквах, що необхідно цінувати мистецькі твори, які є у їхньому розпорядженні. Нерідко спостерігаємо нищення ікон у храмах через їхнє, на перший погляд, нефахове малярство. Доволі частими, особливо у сакральному малярстві, є випадки доцільності збереження обох шарів малярства, навіть якщо верхній є менше фаховий. Це пов'язано з тим, що такі пам'ятки – ікони мають культурне значення, так звану генетичну пам'ять, для конкретної громади, де фундатором твору міг бути прадід чи прабаба родини, священник чи інша знакова для місцевості постать. Окрім того, переважно старші люди звикли до конкретної «намоленої» ікони у своїй церкві і за жодних обставин не хочуть її позбуватися. Таким чином складний процес

розшарування уможливорює збереження обох творів.

Мета статті – провести комплекс досліджень і виявити методику розшарування малярських шарів, а також перенесення на нову основу пізнішого зображення на прикладі двосторонньої ікони «Пієта» / «Свята Мучениця Варвара» XVIII ст. із церкви Івана Хрестителя с. Дорожів Дрогобицького району Львівської обл.

Виклад основного матеріалу. Застосування методики розшарування станкового малярства є одним з найнебезпечніших і найскладніших реставраційних заходів, що насамперед вимагає відповідної кваліфікації художника-реставратора. Також необхідним є проведення комплексу фізико-хімічних досліджень пам'ятки, аналізу стану її збереження, причин виникнення пошкодження та руйнувань і їхній вплив на структуру пам'ятки, вивчення техніки та технології виконання наявних малярських шарів, а також, що дуже важливо, вивчення та аналіз попередньо опрацьованих та практично застосованих методів розшарування різночасових малярських шарів. Опрацюванням і практичним застосуванням методики розшарування та перенесення на нову основу станкового малярства займалися реставратори та дослідники різних країн, зокрема: Росії (В. Кіріков, В. Філатов [13], С. Філатов [16], В. Брягін, Є. Петренко, А. Рябініна, Г. Томасевич, О. Лелекова та А. Іванова [6] та ін.), Польщі (М. Лепарт-Гератовська [18; 19; 20; 24], А. Сековська [25], Т. Білецький [14], Й. Камиковський [14; 17], А. Ридзевська [24], М. Пузон [22], та ін.), Греції (Таско Маргарітофа [21]), України (В. Мокрій [8], А. Волощук, В. Радомська [11; 23], А. Почеква [3; 7; 9; 10], І. Мельник [7], М. Терехов [2; 12; 15], Н. Антоненкова [1], Т. Ющук [10] та ін.).

Двостороння ікона XVIII ст. «Пієта», «Свята Мучениця Варвара» (іл. 1; 2) із церкви Івана Хрестителя с. Дорожів Дрогобицького району Львівської обл. 2003 року була передана до збірки Музею сакрального мистецтва Львівської архієпархії УГКЦ ім. о. Антона Петрушевича «Студіон». 20 грудня 2009 року ікону передано на реставрацію в незадовільному стані: на поверхні ікони присутні локальні відставання левкасу та фарбового шару із загрозою осипань, втрати левкасу та фарбового шару до основи, пізніше перемалювання та перезолочення XIX ст. із частковим перегрунтуванням первісного малярства з лицевого боку («Пієта») зі збереженням сюжету ікони, втрата в'язива та спудрування фарбового шару зі зворотного боку ікони («Свята Мучениця Варвара»), впресовані поверхневі забруднення з лицевого та

зворотного боку ікони. 2010 року реставраційна рада під головуванням художника-реставратора вищої категорії станкового живопису В. Мокрія ухвалила програму проведення реставраційних заходів, що включала комплекс лабораторно-технічних досліджень ікони та проведення проб по розшаруванню малярського шару з іконописним сюжетом «Пієта» з поверхні первісного малярства, а також вирішено провести консервацію малярства на зворотньому боці ікони «Свята мучениця Варвара», яку створив іконописець Риботицького осередку церковного мистецтва Іоан Середиський у травні 1726 року, про що свідчить напис у нижній частині ікони та на різьбленому декоративному обрамленні ікони «**МЦА-МАЯ-РОКУБЖА-АЧКС ЯНЬСРЕЦЬСКИИ-МАЛАРЪ РИБОТИКИИ**» (іл. 3).

Для отримання більш широкої інформації про стан збереження пам'ятки та структуру малярських шарів було проведено низку лабораторно-технічних досліджень, а саме: рентгенографію (іл 4; 5; 6), дослідження в інфрачервоних (іл 7; 8) та ультрафіолетових променях (іл. 9), відібрано проби і виготовлено мікросліфи (іл. 10; 11; 12) та проведено мікрозондажі (іл. 13; 14) у різних ділянках малярства ікони для дослідження стратиграфії шарів ікони (рис. 1; 2). У результаті рентгенографії виявлено первісне малярство іконописного зображення «Пієта» у відносно доброму стані збереження, але зі значними відмінностями рисунку та стилістики, а також межі втрат авторського малярства, найбільші з яких розташовані в нижній частині ікони. Дослідження в ІЧ-променях проводили методом інфрачервоної рефлектографії із застосуванням чутливої до інфрачервоних променів телекамери IRIS C 2000 (Hamamatsu). У результаті цього дослідження вдалось отримати приховані зображення двох ликів, один з яких частково перекритий хмарою (іл. 8), що проявились у нижній правій частині ікони, а саме в місці, де на пізнішому малярстві зображено умовний пейзаж, а за результатами рентген-дослідження на первісному малярстві – хмари (іл. 6).

Цей приклад ще раз підкреслює необхідність проведення комплексу досліджень у аналітичному світлі та їх детальний порівняльний аналіз, особливо під час застосування методики розшарування станкового малярства.

Незважаючи на певні застереження щодо проведення консерваційно-реставраційних заходів до проведення процесу розшарування [19], було проведено закріплення левкасу і фарбових шарів до основи в

аварійних ділянках з лицевого боку ікони для запобігання утворенню їх втрат, а також для створення необхідних умов для проведення консервації та реставрації малярства ікони «Свята Мучениця Варвара» зі зворотного боку іконного щита. Реставрація ікони «Свята Мучениця Варвара» передбачала наступні консерваційно-реставраційні заходи:

1. Демонтаж обрамлення.
2. Антисептування.
3. Закріплення ґрунту та фарбового шару зі зворотного боку твору.
4. Проведення проб зі зняття впресованих поверхневих забруднень з поверхні малярства зі зворотного боку твору.
5. Зняття впресованих поверхневих забруднень з поверхні малярства зі зворотного боку твору.
6. Підведення реставраційного ґрунту в місцях дрібних втрат авторського зі зворотної сторони твору.
7. Нанесення захисної лакової плівки зі зворотного боку твору.
8. Тонування втрат авторського малярства зі зворотного боку твору в тон, близький до авторського.
9. Покриття малярства зі зворотного боку твору лаком.

Під час проведення зазначених реставраційних заходів основною складністю був підбір реактивів і методу зняття впресованих поверхневих забруднень з поверхні малярства, зумовлений значною диференціацією фракції застосованих автором пігментів та кількості в'язива у різних кольорових партіях. Відповідно зняття впресованих поверхневих забруднень на фігурі Св. Варвари проводилося по рисунку малярства тампонним методом із застосуванням поверхнево активних речовин «Zoom». Зняття впресованих забруднень із сірого тла навколо фігури Св. Варвари та білого обрамлення проводилось тампонним методом з використанням ензимів «синтетична слина» – Saliva sintetica фірми «Bresciani». Після завершення повного комплексу консерваційно-реставраційних робіт зі зворотного боку ікони було знято поверхневі забруднення з поверхні малярства з лицевого боку твору.

Базуючись на результатах проведених досліджень, а також попередньо проведеному аналізу відомих методів розшарування та перенесення станкового малярства, було проведено низку проб для визначення оптимальних реставраційних заходів, метою яких є збереження та розкриття з-під запису первісного малярства початку XVIII ст. та максимального збереження пізнішого перемалювання методом про-

ведення процесу його розшарування. Враховуючи складну та диференційовану будову твору, проби з розшарування проводили кількома різними методами та в різних ділянках, а саме – на золоченому тлі ікони та безпосередньо на малярському шарі. При проведенні проб було застосовано такі методи: механічний метод із застосуванням у функції клею носія термoplastичний клей Veva 371, «сухий» або «Торунський» метод із застосуванням суміші 30% колагенового клею та 30%-го полівінілового спирту (далі ПВС) [23; 24; 25], хімічний метод, який опрацювали А. В. Іванова, О. В. Лелекова з використанням плівки з полівінілбутиралу (далі ПВБ) [5], а також хімічний метод, який опрацювала Марта Лемпарт-Гератовська із застосуванням клею в аерозолі Velpon і дією розчинника на фарбовий шар через шар захисного заклеювання або носія [18–20]. Для розшарування золоченого тла пізнішого малярства дуже небезпечним було би використання «сухого методу», оскільки і пізніше золочення, і авторське сріблення виконані на полімент із застосуванням колагенового клею, а при нанесенні захисного заклеювання для розшарування також використовується суміш водорозчинних колагенового клею та ПВС. Відповідно, навіть у разі позитивного проходження процесу розшарування при знятті захисного заклеювання з поверхні золочення відбувались би його значні втрати.

Проба по розшаруванню шару золоченого тла з поверхні первісного сріблення. Проба по розшаруванню проводилася на золоченому тлі та базувалась на механічному розділенні шару пізнішого золочення з переґрунтуванням. На невеличку ділянку поверхні золоченого тла (1см²) з лівого боку ікони за допомогою каутера (праски-лапки) було наклеєно термoplastичну плівку Veva folia, у яку вклеєно поліестрове волокно, дещо більше за розміром. Через 30 хвилин було розпочато процес розшарування, який проводився у прошарку кольорованого шафраном лаку за допомогою реставраційного скальпеля та спеціально підгостреного реставраційного шпателя. Процес розшарування контролювався бінокулярним мікроскопом МБС-9. Розшарування відбувалося доволі повільно, але ця проба була розшарована без втрат золоченого тла. На зворотному боці залишилась тонка плівка срібла, яке також збереглось і на первісному срібленому тлі (відбулося часткове розшарування у структурі срібла). Отриманий результат проби можна трактувати як позитивний, але розмір проби занадто малий, щоб робити висновки про можливість про-

ведення цим методом розшарування всієї поверхні золоченого тла. Тому було вирішено провести пробу розшарування більшого фрагмента золоченого тла цим самим методом, вздовж лівого боку ікони, шириною 5см, довжиною 21см. Попередньо акуратно надрізавши межу стикування золоченого тла з малярським шаром, було нанесено захисне заклеювання (місця втрат золоченого тла до первісного шару не доповнювались нічим, оскільки плівка Veva folia наклеювалась лише на поверхню золоченого тла). Процес розшарування розпочато від країв золоченого тла, а також місця стику з малярством, контролюючи його під бінокулярним мікроскопом. Розшарування проходило дуже складно, в окремих місцях відбувалися втрати золоченого тла, а також незначні втрати первісного срібленого тла, особливо у ділянках рельєфного різьблення авторського тла. Розшарувавши невелику ділянку (близько 5см²), процес було припинено для запобігання можливим втратам ікони. У результаті проведених проб тим самим методом, але різних за площею, стверджено про непридатність цього механічного методу для розшарування золоченого тла у повному обсязі на цілому фрагменті.

Проби по розшаруванню малярського шару «Пієта» кінця XVIII – початку XIX століття з поверхні первісного малярства кінця XVI – першої чверті XVIII століття.

Враховуючи те, що поверхня первісного малярства вкрита захисним шаром потемнілої проклейки, а шар пізнішого олійного малярства дуже тонкий, було вирішено застосувати для першої проби «хімічний метод» розшарування, що базується на розм'якшенні пізнішого малярства нанесенням на його поверхню трьох шарів розчину Veva-371 у толуолі 2/1. Після цього було наклеєно плівку Veva folia, використовуючи її термoplastичні властивості, та вклеєно носій захисного заклеювання «бібулку японську» Mino Tengujo 9г/м². Після цього розпочато механічне розрізання малярських шарів за допомогою реставраційного скальпеля та загостреного шпателя. У результаті недостатнього розм'якшення верхнього шару утворювались значні втрати шару пізнішого малярства у ділянках, де з'являвся додатковий проміжний шар ґрунту, просочений олією. При спробах його механічного відділення утворювались незначні втрати первісного малярства (прошарок ґрунту виривав частинки авторського малярства). Дана проба 2х2,5 см проводилась у нижній ділянці ікони з правого боку між виявленими в інфрачервоних променях ликами та не дала позитивного результату.

Наступна проба 3x2 см проводилась з правого боку малярства дещо вище та правіше виявленого верхнього лику ангела (частково захоплюючи верхню частину волосся), також «хімічним методом», що базувався на розм'якшенні фарбового шару нагрітими парами диметилформаміду (далі ДМФ). Було виготовлено невелику камеру з пінополістиролу, у верхній частині якої замонтовано скло, до якого зафіксовано шар тканини (фланелі), насиченої ДМФ. Розм'якшення (поверхня скла нагрівалась інфрачервоною лампою) тривало близько 30 хвилин, після чого на розм'якшену поверхню фарбового шару наносився шар 10% ПВБ і вклеювався носій захисного заклеювання («бібулка японська» Mino Tengijo 9гр/м²). Розшарування проводилось за допомогою скальпеля під контролем бінокулярного мікроскопа МБС-9. У результаті цієї проби було розшаровано шар пізнішого олійного перемалювання із збереженням 97% фарбового шару (дещо залишились риси від механічного розрізання скальпелем). При цьому не утворювались пошкодження первісного темперного малярства, але захоплена ділянка (0,5см²) з волоссям лику ангела виявленого при дослідженні пам'ятки в інфрачервоних променях цілком розшарувалась та залишилась на реверсі розшарованого фрагмента малярства. У результаті цієї проби було вирішено провести зняття фрагмента запису (з його фізичною втратою) в ділянках, де було виявлено зображення двох ликів, для кращого дослідження структури малярських шарів, а також для запобігання утворенню втрат первісного малярства у цих ділянках. Цю операцію було проведено, комбінуючи механічний та хімічний методи розчищення. Після зняття запису було відкрито зображення двох херувимів з червоними крилами (крила не були виявлені жодним з методів дослідження).

Далі було вирішено провести третю пробу розшарування шару пізнішого малярства «сухим методом». Для цього було відібрано дві ділянки малярства: одна 3,5x3,5 см вище та лівіше відкритого верхнього херувима, для розшарування пізнішого малярства з поверхні первісного; друга – у нижньому правому куті ікони (10x14 см), для розшарування пізнішого малярства, яке розташоване у ділянці великої втрати первісного малярства до основи. Перед проведенням процесу розшарування у цих ділянках було доповнено втрати малярських шарів моделью масою Das Pronto та ізолювано поверхню доповнень 15% ПВС. По периметру визначені ділянки було обмежено клейкою паперовою стрічкою та злегка надрізано

фарбовий шар скальпелем. Клейка стрічка додатково опрацьовувалась силіконовою олією для запобігання приклеювання до неї захисного заклеювання у процесі розшарування.

Для збільшення адгезії клею захисного заклеювання до малярського шару його поверхню було перекрито бичачою жовчю та прогріто до температури 60°C, після чого нанесено перший шар клею (суміш 30% шкіряного клею «перелка» та 30% полівінілового спирту у співвідношеннях 3/1), в який вклеєно шар носія – шифон. Через 24 години після прогрівання поверхні до температури 60°C нанесено наступний шар клею та вклеєно другий шар носія (шифон). Третій шар клею наносився через 12 годин, попередньо прогрівши поверхню та поступово підіймаючи температуру у приміщенні майстерні. Через 8 годин відбулось незначне розшарування краю пізнішого малярства від поверхні первісного авторського фарбового шару. Подальше розшарування не відбувалось протягом наступних 2-х днів (на другій пробі зняття пізнішого малярства з поверхні основи взагалі не відбулось процесу самостійного розшарування), незважаючи на додаткове нагрівання поверхні струменем теплого повітря. Тому було прийнято рішення додаткового механічного підривання захисного заклеювання, в результаті якого з поверхні первісного малярства розшарувалось близько 65% пізнішого шару перемалювання з незначним зриванням окремих дрібних частинок первісного малярства (≈0,3см²). На другому фрагменті проби зі зняття шару пізнішого малярства з основи відбулося відставання шару захисного заклеювання по периметру проби без зняття малярського шару, в результаті чого було вирішено зняти цей фрагмент проби по розшаруванню без пошкоджень малярського шару.

Додатково було проведено ще низку проб розшарування «сухим методом», експериментуючи із заміною носія шифону на «японську бібулу» та зміною відсотковості клеїв захисного заклеювання з 30% на 25% (співвідношення колагенового клею з полівініловим спиртом залишалось незмінним), а також різними видами колагенових клеїв (шкіряний клей «перелка», кролячий, заячий та осетровий клеї). Проби проводились, знову ж таки, на ділянках, де пізніше малярство лежить на поверхні первісного та безпосередньо на основі в місцях втрат шару первісного малярства. Розмір проб у середньому 2x3 см. Проведення процесу виконувалося за методикою, описаною вище, у деяких випадках – з додаванням ще одного шару

клею захисного заклеювання. У результаті проведених проб не відбувалося самостійного розшарування малярських шарів, як правило, захисне заклеювання відставало від поверхні малярства, не призводячи при цьому до зняття верхнього малярського шару. Осетровий та заячий клеї, попри свою велику клейочу здатність, виявились занадто пластичними. Незначне розшарування (0,9см²) відбулось при застосуванні 30% шкіряного клею «перелка». Також із незрозумілих причин прослідковувалась мала адгезія клею захисного заклеювання з поверхнею малярства, незважаючи на опрацювання її бичачою жовчю, а також додатково знежиренню поверхні етиловим спиртом і ацетону. Результат проведених експериментальних додаткових проб «сухим методом» – негативний.

Після отримання негативного результату розшарування малярських шарів сухим методом було проведено ще одну пробу розшарування «хімічним методом», що базувався на розм'якшенні фарбового шару ДМФ через шар захисного заклеювання (іл. 15, 16). Для цього на вибрану ділянку малярства, з правого боку ікони розміром 6х10 см, що частково захоплювала фрагмент авторського золоченого тла, було накладено захисне профілактичне заклеювання з «бібулки японської» (Mino Tengujo 9гр/м²). Захисне профілактичне заклеювання накладалося за допомогою монтажного клею Velpon в аерозолі, що наносився безпосередньо на поверхню ікони, а також на попередньо підготовлений фрагмент японської бібулки, після чого вона накладалась на ікону і ретельно притискалась фторопластовим шпателем. Через годину після висихання клею захисного заклеювання на нього за допомогою пензля наносився ДМФ та накладалась фторопластова плівка. Розм'якшення фарбового шару пізнішого малярства тривало 10 хвилин, після чого накладався другий шар захисного профілактичного заклеювання за допомогою клею Velpon в аерозолі, нанесеного безпосередньо на папір захисного заклеювання. Ретельно приклеївши захисне заклеювання за допомогою фторопластового шпателя, приступали до процесу розшарування пізнішого малярства з поверхні авторського, що проводили під бінокулярною лупою за допомогою очного скальпеля.

У результаті даної проби було розшаровано 98–99% фарбового шару пізнішого олійного перемалювання (дещо залишились сліди від механічного розрізання скальпелем) та золоченого тла ікони з частковим перегрунтуванням. Розшарування золоченого тла з поверхні авторського сріблення відбулось у

тонкому прошарку декоративного лакового покриття сріблення «шафраном» (шеллак з додаванням шафрану). При цьому не утворювались пошкодження первісного малярства. Враховуючи результат проведення попередньої проби, цим же методом було проведено ще одну пробу розшарування золоченого тла розміром 6х6 см. Результат цієї проби не дав позитивного результату, оскільки, як виявилось, поверхня декоративного лакового покриття «шафраном» на поверхні авторського сріблення нерівномірна за товщиною та має значні потертості, що унеможлиблює їх локалізацію та у результаті – проведення розшарування золочення без утворення пошкоджень та втрат шару пізнішого золочення, і авторського сріблення.

Унаслідок проведених проб «сухим» і «хімічним» методами було визначено найбільш оптимальний метод розшарування фарбових шарів – хімічний метод з розм'якшенням пізнішого малярства через шар захисного профілактичного заклеювання. Виявлено також складність проведення процесу розшарування у ділянках, де первісне малярство втрачене до основи та частково перекривається пізнішим вирівнювальним шаром левкасу, локалізація якого в повному обсязі неможлива. Також небезпеку проведення процесу хімічними методами становить структура первісного малярства, виконаного у різних малярських техніках з використанням різного в'язива та, знову ж таки, складність визначення, у яких місцях первісного малярства використано цю комбіновану малярську техніку. Підібрати методику розшарування золоченого тла з поверхні авторського сріблення не вдалося через технологічну ідентичність обох шарів та їх в'язива.

На основі проведених проб наступна реставраційна рада під головуванням художника-реставратора вищої категорії станкового живопису В. Мокрія затвердила такі пункти програми проведення реставраційних заходів:

1. Проведення розшарування пізнішого малярства з поверхні авторського.
2. Вирівнювання розшарованого малярства.
3. Перенесення розшарованого малярства на проміжну основу.
4. Зняття з поверхні розшарованого малярства захисного заклеювання.
5. Зняття пізнішого золочення та перегрунтування з авторського срібленого тла.
6. Закріплення левкасу та фарбового шару при потребі.
7. Підведення левкасу в місцях невеликих втрат

авторського.

8. Нанесення захисної лакової плівки на поверхню авторського малярства та сріблення.

9. Тонування дрібних втрат авторського малярства в тон, близький до авторського.

10. Покриття твору лаком.

11. Виготовлення нової основи, ідентичної авторській.

12. Нанесення на нову основу шару левкасу.

13. Перенесення розшарованого малярства на нову основу.

14. Реконструкція різьбленого, золоченого тла ікони.

15. Доповнення та тонування втрат розшарованого та перенесеного малярства в тон, близький до авторського.

16. Покриття розшарованого та перенесеного малярства лаком.

Розшарування всієї поверхні пізнішого малярства з поверхні авторського проводили підібраним на основі описаних проб найбільш оптимальним та безпечним методом. Для цього на всю поверхню малярства накладалося захисне заклеювання – носій з рівно направленою мікалентного паперу «бібулки японської» (Mino Tengujo 9гр/м²). Носій приклеювали до поверхні ікони за допомогою монтажного клею Velpon в аерозолі, що наносився безпосередньо на фарбовий шар (ділянка золоченого тла, що не розшарувалась, попередньо закрита силіконованим папером), а також на підготовлений фрагмент рівно направленою мікалентного паперу, після чого його накладали на ікону, ретельно притискаючи фторопластовим шпателем.

Після повного висихання клею (24 год.) через шар носія на невелику смужку малярства за допомогою пензля наносили диметилформамід і накладали фторопластову плівку. Розм'якшення фарбового шару пізнішого малярства тривало від 6 до 10 хвилин, залежно від ділянки, після чого накладали смужку другого шару носія за допомогою клею Velpon, що наносився безпосередньо на смужку паперу. Ретельно приклеївши носій за допомогою фторопластового шпателя, приступали до процесу розшарування пізнішого малярства з поверхні авторського, що проводили під біокулярною лупою за допомогою очного скальпеля. У процесі проведення розшарування було дещо змінено методику – для збільшення міцності носія його другий шар також наклеєно на всю поверхню ікони, а розм'якшення фарбового

шару проводили вже через два шари носія, при цьому збільшуючи експозицію з 6–10 до 10–14 хвилин. У результаті було розшаровано 95–98% фарбового шару пізнішого олійного перемалювання (дещо залишилися сліди від механічного розрізання скальпелем), пошкодження авторського малярства були дуже незначними і загалом складали приблизно 0,01% від його поверхні. Після розшарування та розтягнення на робочому планшеті реверс розшарованого фарбового шару (іл. 17) було вирівняно (потовщення у ділянках розшарованих фрагментів проміжного шару перегрунтування підрізано за допомогою скальпеля), проклеєно клеєм Plextol B 500. Використання цього адгезиву обрано, враховуючи диференціювання органічних розчинників, що застосовуються для розчинення клеїв (Beva 371, Plextol B 500) за допомогою яких розшароване малярство переноситься на проміжну та постійну основу, а відповідно і для запобігання утворенню втрат розшарованого фарбового шару під час зняття носія. Після проклеювання реверсу розшароване малярство здубльовано на проміжну основу з нетканого поліестрового волокна на клей – розплав Beva 371. Застосовуючи очищений уайт-спірит з лицевого боку розшарованого малярства знято папір носія (іл. 18).

Нову основу виготовлено з липової деревини, наклеєно суцільну паволоку з лляного полотна та загрунтовано клеє-крейдяним левкасом, на поверхні якого вирізьблено реконструкцію орнаментики золоченого тла. Розшароване малярство змонтовано на нову основу за допомогою клею Beva film. Втрапи фарбового шару ікони «Пієта» XIX ст. затоновано методом крапкової ретуші олійними фарбами на кетонівій основі фірми Maimeri серія Restauro (фото 19), орнаментоване тло покрито шаром жовтого поліменту та позолочено сусальним золотом (іл. 20). З поверхні авторського малярства ікони «Пієта» XVIII ст. знято дрібні рештки запису, з тла ікони знято шар пізнішого золочення та перегрунтування, доповнено дрібні ділянки втрат авторського левкасу та відтоновано акварельними фарбами втрати фарбового шару в тон, близький до авторського. Поверхню малярства покрито новим шаром лакової плівки. Твору надано експозиційного вигляду (іл. 21, 22).

Після реставрації двосторонню ікону XVIII ст. «Пієта», «Свята Мучениця Варвара» часто згадує у дослідженнях Риботицького осередку церковного мистецтва доктор мистецтвознавства Роксолана Коців, оскільки це одна з двох пам'яток з його підписом,

причому лише на ній вказано дату виконання [4, с. 112], що і стало орієнтиром для часу праці маляра. Проводячи порівняльний аналіз, Р. Косів зазначає, що «Характер ліків архангела та Богородиці на іконі Благовіщення такий самий, як на двобічній іконі «Пієта / Св. Варвара»...» [5, с. 437] та виокремлює характерну манеру автора: «Досліджені ікони виявляють, що риботицький майстер Іван Середиський мав доволі характерний авторський почерк, який дозволяє ідентифікувати інші його роботи серед творів цієї стилістики. Творам маляра... притаманна живописність. Він малює вільними соковитими мазками, часто використовує білки. Постаті мають характерний тип ліків із виразними рисами, з великими підкресленими очима, темними зіницями, з правильної форми дугopodobними бровами та з пухкими виділеними вустами. У святих, намальованих у $\frac{3}{4}$, вуста й підборіддя часто характерно виступають уперед. Майстер характерно малював руки, темними тіннями підкреслюючи їх об'єм. ... На підставі манери малярства цьому автору можна приписати низку творів. ...» [5, с. 437–442].

Висновки. У процесі реставрації двосторонньої ікони XVIII ст. «Пієта», «Свята Мучениця Варвара» із церкви Івана Хрестителя села Дорожів було проведено комплекс всебічних фізико-хімічних і техніко-технологічних досліджень, проаналізовано стан збереження та складну диференційовану структуру пам'ятки, проведено проби та підбрано оптимальний метод проведення процесу розшарування та перенесення на нову основу. Акцентовано на індивідуальних особливостях та нюансах, що виникли під час проведення процесу розшарування та перенесення на нову основу малярського шару ікони «Пієта» XIX ст. У результаті застосування методики розшарування збережено малярський шар ікони «Пієта» XIX ст. та відкрито для подальшого вивчення малярство ікони 1726 року, яку створив іконописець Риботицького осередку церковного мистецтва Іван Середиський.

1. 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, 13 жовт. 2016 р. Харків : ХДАДМ, 2016. С. 9–12.

2. Долуда А. О., Терехов М. О. Дослідження розшарування різночасового живопису. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації*. Наукові доповіді XI міжнар. наук.-практ. конф., 11–14 вересня 2018 р. Київ : Національний науково-дослідний реставраційний центр України, 2018. С. 165–170.

3. Іванів Б., Почеква А. Актуальність методики розшарування запису в темперному, олійному малярстві (ікона „Архістратиг 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.

4. Косів Р. *Малярська спадщина майстра Івана Середиського з Риботич. Апологет: богословський збірник Львівської православної богословської академії УПЦ КП*. : Матеріали V Міжнар. наук. конф.: Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво; м. Львів, 23–24 листопада 2012 р. Львів, 2012. № 32–33. С. 112–120.

5. Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670 – 1760-х років. Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019. 528 с.

6. Лелекова О. В., Иванова А. В. Разработка методики отслоения записей темперной и монументальной живописи. *Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация*. Москва, 1981. № 7(37). С. 150–158.

7. Мельник І., Почеква А. Дослідження та специфіка процесу розшарування й перенесення на нову основу ікони „Богородиця з дитям“ 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.

8. Мокрій В. П. Врятовані скарби : Каталог виставки. Львів-Винники : „Друксервіс“, 1997. 24 с. : іл.

9. Почеква А. Реставраційні терміни, що застосовуються у сфері розшарування станкового малярства та перенесення його на нову основу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2022. Вип. 48. С. 88–98.

10. Почеква А. І., Ющук Т. А. Розшарування та перенесення на нову основу олійного запису ікони «Введення в 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* : X міжнар. наук.-практ. конф., 24–27 травня 2016 р. Київ : АДЕФ-Україна, 2016. С. 282–286.

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 : ННДРЦУ, 2005. С. 247–250.

12. Терехов М. О. Дослідження процесу розшарування різночасового живопису на досвіді реставрації ікони «Св. Миколай» кінця XVIII 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.

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

14. Bilecki T., Kamykowski J. Zdejmowanie przemalowań olejnych z obrazów temperowych i osadzanie na nowym podłożu. *Ochrona zabytków*. № 3 (122), XXXI. Warszawa, 1978. C. 182–190.

15. Doluda A., Terekhov M., Experience of separation of multi-temporal painting. Всеукр. наук. конф. професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального року. Збірн. статей. 25 травня 2018 р., ХДАДМ. Харків, 2018. С. 17–20.

16. Filatow S. W., Method of Separating the Paint Layers of Icon of the XVIth Century "Metropolit Aleksij" ICOM Committee for Conservation, 4th Triennial Meeting, Venice, 13–18 Oktober 1975, preprints 75/00/2-1 – 75/00/2-7.

17. Kamykowski J. Rozwarstwianie malowideł sztalugowych metodą chemiczną, opracowaną w 1976 roku, w świetle trzydziestoletnich osiągnięć i doświadczeń w tej dziedzinie. *Studia i materiały widziatu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie*. Krakow : „Akademia sztuk pięknych w Krakowie”, 2007. T. XVI. S. 79–93.

18. 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.

19. Lempart-Geratowska M. Rozwarstwianie malowideł sztalugowych na podłożu drewnianym. *Metody i środki działania. Studia i materiały widziatu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie*. Krakow : „Akademia sztuk pięknych w Krakowie”, 2002. T. XI. 158 c.

20. Lempart-Geratowska M. Zabieg rozwarstwiania malowideł sztalugowych – możliwości i ograniczenia. *Studia i materiały widziatu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie*. Krakow : „Akademia sztuk pięknych w Krakowie”, 2007. T. XVI. C. 63–68.

21. 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.

22. Puzon Magdalena Rozwarstwienie dwóch malowideł z przedstawieniem św. Sebastiana na obrazie pochodzącym z kościoła św. Wojciecha w Krośnie, obecnie w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Przemyślu. *Studia i materiały Konferencji naukowej studentów konserwacji i restauracji dzieł sztuki Krakow, 12–13 kwietnia 2013*. T. II. Krakow : Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2014. C. 263–275.

23. Radomska W. Problematyka rozwarstwiania obiektów malarstwa sztalugowego, należących do sztuki sakralnej Galicji, na przykładzie ikony „Złożenie do grobu”, koniec XVII w., ze zbiorów Muzeum – Zamek w Łąncucie. *Studia i materiały widziatu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie*. T. XVI. Krakow : Akademia sztuk pięknych w Krakowie, 2007. C. 109–116.

24. Rydzewska A., Lempart-Geratowska M. Rozwarstwianie metodą „suchą” dwóch współczesnych malowideł na płótnie. *Studia i materiały widziatu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie*. Krakow : „Akademia sztuk pięknych w Krakowie”, 2007. T.

XVI. C. 151–155.

25. Sękowska A. Rozwarstwianie malowideł sztalugowych z wykorzystaniem skurczu kleju licowania (tzw. Metoda „sucha”). *Studia i materiały widziatu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie*. Krakow: „Akademia sztuk pięknych w Krakowie”, 2007. T. XVI. C. 133–138.

REFERENCES

1. 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 95th anniversary of the Kharkiv Higher Art School, Kharkiv, 9-12.

2. 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 11th international academic-practical conference, September 11-14, 2018 Kyiv: National Research and Restoration Center of Ukraine. 165 – 170.

3. Ivaniv, B. & Pochevka, 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, 2001 : Kyiv, 50-52.

4. Kosiv R. (2012). The painting heritage of master Ivan Seredysky from Rybotych. Apologist: theological collection of the Lviv Orthodox Theological Academy of the UOC KP. : Materials V International. of science conference: Christian sacred tradition: faith, spirituality, art; Lviv, November 23–24, 2012. Lviv, №. 32–33. 112–120.

5. Kosiv R. (2019). Rybotytsky center of church art of 1670-1760s. Andrei Sheptytsky National Museum in Lviv.

6. Lelekova, O. V., & Ivanova, A. V. (1981). Development of a technique for separation the redrawing of tempera and monumental painting. Artistic heritage. Storage, research, restoration : Moscow, 7(37), 150-158.

7. Melnyk, I., & Pochevka, 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, 2013, Lviv, 704-709.

8. Mokryi V. P. (1997) Saved treasures: Catalog of the exhibition.

9. Pochevka A. (2022) Restoration terms used in the field of layering of easel painting and its transfer to a new base. Herald of LNAM. Vol. No. 48. P. 88–98.

10. Pochevka, 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 24-27, 2016 Kyiv, 282-286.

11. 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, 2005, Kyiv, 247-250.

12. 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 18th 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, 2016 Kyiv. 329-332.

13. Filatov, V. V. (1986). Restoration of easel tempera painting. Moscow: Fine Arts.

14. Bilecki T. & Kamykowski J. (1978). Removing oil overpaints from tempera paintings and placing them on a new surface. Protection of monuments. № 3 (122), XXXI. 182-190.

15. 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, 2018. 17-20.

16. Filatov S. W. (1975) Method of Separating the Paint Layers of Icon of the XVIth Century "Metropolite Aleksij" ICOM Committee for Conservation, 4th Triennial Meeting, Venice, 13-18 Oktober 1975, preprints 75/00/2-1 – 75/00/2-7.

17. Kamykowski, J. (2007). Rozwarstwianie malowideł sztalugowych metodą chemiczną, opracowaną w 1976 roku, w świetle trzydziestoletnich osiągnięć i doświadczeń w tej dziedzinie. Studia i materiały widziatu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie. Krakow: „Akademia sztuk pięknych w Krakowie”, XVI, 79-93.

18. Lempart-Geratowska, M. (1992). Przeniesienie dwóch warstw malarskich z feretronu z Wielgich z próbą osadzenia jednej z nich na nowym podłożu, BmiOZ, seria B, Warszawa, LXXXVIII, 239-246.

19. Lempart-Geratowska, M. (2002). Rozwarstwianie malowideł sztalugowych na podłożu drewnianym. Metody i środki działania. Studia i materiały widziatu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie. – Krakow: „Akademia sztuk pięknych w Krakowie”, XI.

20. Lempart-Geratowska, M. (2007). Zabieg rozwarstwiania malowideł sztalugowych – możliwości i ograniczenia. Studia i materiały widziatu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie. – Krakow: „Akademia sztuk pięknych w Krakowie”, XVI, 63-68.

21. Margaritoff T. (1987). Removing Successive Layers of Painting: Further Work w : Bromelle N., Smith P. Conservation and Restoration of Pictorial Art, Butterworths. – London. 140-145.

22. Puzon M. (2013). Rozwarstwienie dwóch malowideł z przedstawieniem św. Sebastiana na obrazie pochodzącym z kościoła św. Wojciecha w Krośnie, obecnie w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Przemyślu. Studia i materiały Konferencji naukowej studentów konserwacji i restauracji dzieł sztuki Krakow, 12-13 kwietnia 2013. – Krakow : Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, II, 263 – 275.

23. Radomska, W. (2007). Problematyka rozwarstwiania 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 materiały widziatu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie. Krakow : Akademia sztuk pięknych w Krakowie, XVI, 109-116.

24. Rydzewska A. & Lempart-Geratowska M. (2007). Rozwarstwianie metodą „suchą” dwóch współczesnych malowideł na płótnie. Studia i materiały widziatu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie. – Krakow: „Akademia sztuk pięknych w Krakowie”, XVI, 151-155.

25. Sękowska, A. (2007). Rozwarstwianie malowideł sztalugowych z wykorzystaniem skurczu kleju licowania (tzw. Metoda „sucha”). Studia i materiały widziatu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie. – Krakow: „Akademia sztuk pięknych w Krakowie”, XVI, 133-138

26. Iugowych z wykorzystaniem skurczu kleju licowania (tzw. Metoda „sucha”). Studia i materiały widziatu konserwacji i restauracji dzieł sztuki akademii sztuk pięknych w Krakowie. – Krakow: „Akademia sztuk pięknych w Krakowie”, XVI, 133-138.

ANNOTATION

Andrii Pochevka. Study of the two-sided icon "Pieta" / "Holy Martyr Barbara" of the 18th century from the Church of John the Baptist in the village of Dorozhiv, Drohobytzky District, Lviv Region, in the context of the separation process of paint layers and transferring them to a new base. The study is devoted to the problems of restoration of the double-sided icon "Pieta" / "Holy Martyr Barbara" using the method of separation and transfer to a new basis of easel painting. Today, the main task of the restorer is the maximum study, research and preservation of the work of art, its history and transformation over time. The article presented the possible reasons for restoration and repainting of artworks of easel painting, as well as the most widely used methods of "preservation", fixing the layers of later repaintings, which lead to their physical loss due to the discovery of an older, original painting layer. Emphasis is placed on the expediency of applying the technique of layering

and transfer to a new basis of easel painting, as an alternative in the context of maximum preservation of the entire structure of the artwork, including later historical transformations. The necessary conditions that precede the successful application of the technique of separation and transfer to a new base of artworks of easel painting are specified. There are presented the general conclusions about the state of preservation and the set of conducted physical-chemical and technical-technological studies of the double-sided icon "Pieta" / "Holy Martyr Barbara" of the 18th century from the church of John the Baptist in the village of Dorozhiv, Drohobyt'skyi district, Lviv region, and a program of restoration activities. Tests on separation of the paint layer of the 19th century from the "Pieta" icon are presented and the obtained results were analyzed, as a result was selected the optimal method

of separation of this painting layer as one whole fragment. The entire process of conservation and restoration processes, including the application of appropriate restoration methods, as well as the specifics of the selection and use of restoration materials, is presented and illustrated. The result of this research using the technique of separation is the preserved painting layer of the icon "Pieta" of the 19th century and the painting of the icon of 1726, created by Ivan Serebrynskyi, an icon painter of the Rybotytsky Center of Church Art, opened for further study. Attention is drawn to the study of this icon in the context of the work of Rybotytk masters in the monograph of Roksolana Kosiv.

Keywords: painting, icon, conservation, restoration, preservation, separation of easel painting, research, art, work.

Рисунок 1. Стратиграфія ікони у ділянці срібленого, золоченого тла.



Рисунок 2. Стратиграфія ікони у ділянці малярських шарів.





Іл. 1.



Іл. 2.



Іл. 3.



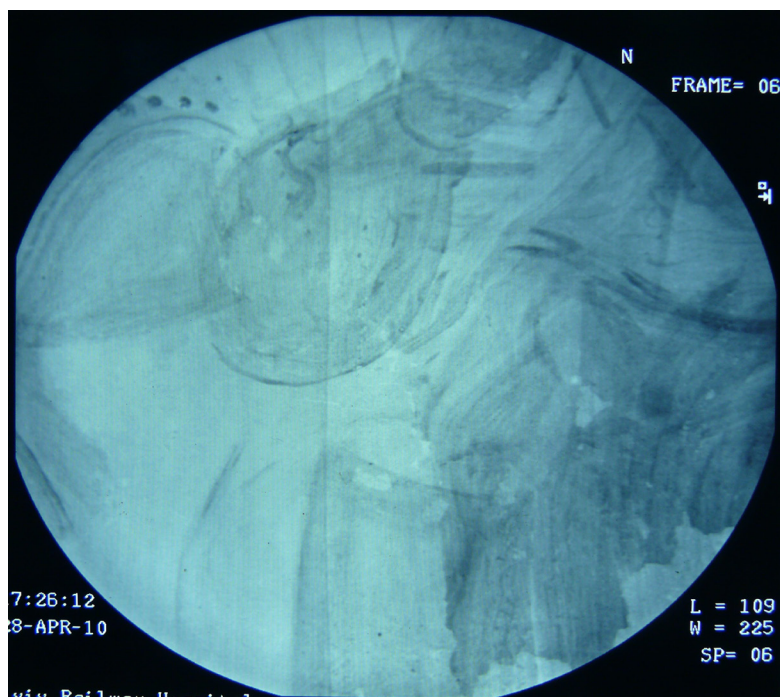
Іл. 4.

Іл. 1. Загальний вигляд ікони «Пієта» XVIII–XIX ст. з лицевого боку до реставрації. Фото А. Почеква.

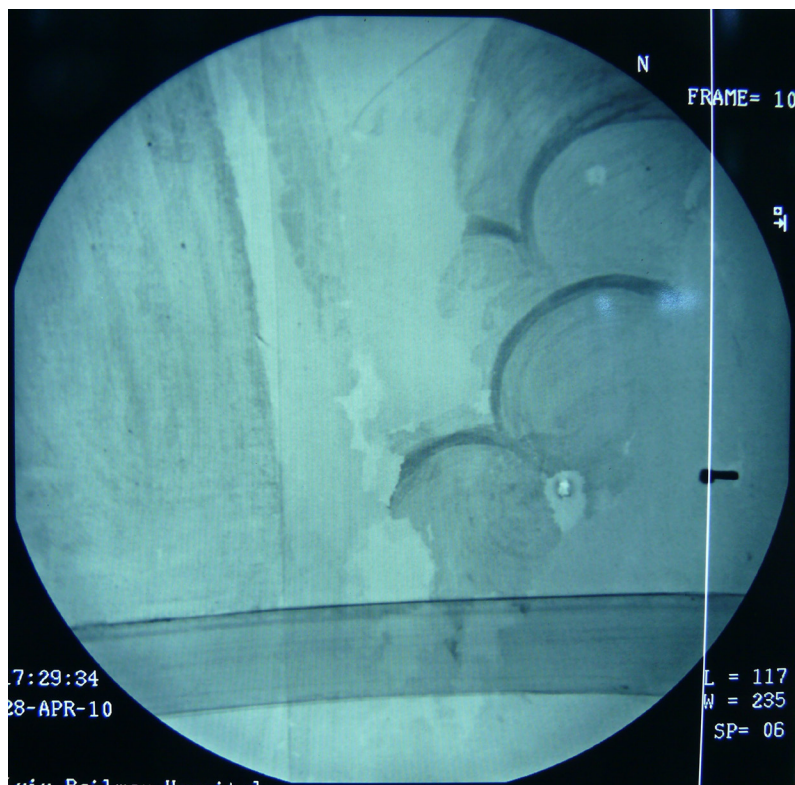
Іл. 2. Загальний вигляд ікони «Св. Мучениця Варвара» XVIII ст. зі зворотного боку до реставрації. Фото А. Почеква.

Іл. 3. Авторський підпис Івана Середиського зі зворотного боку ікони. Фото А. Почеква.

Іл. 4. Рентген дослідження фрагмента ікони «Лици святих». Фото М. Друль.



Іл. 5. Рентген дослідження фрагмента ікони «Фрагмент фігур святих». Фото рентген-кабінет Львівської обласної залізничної лікарні.



Іл. 6. Рентген дослідження фрагмента ікони «Нижній правий кут ікони». Фото рентген-кабінет Львівської обласної залізничної лікарні.



Іл. 7. Загальний вигляд ікони «Пієта» в ІЧ променях.
Фото І. Проць.



Іл. 8. Фрагмент ікони «Нижній правий кут ікони» в ІЧ променях.
Фото І. Проць.



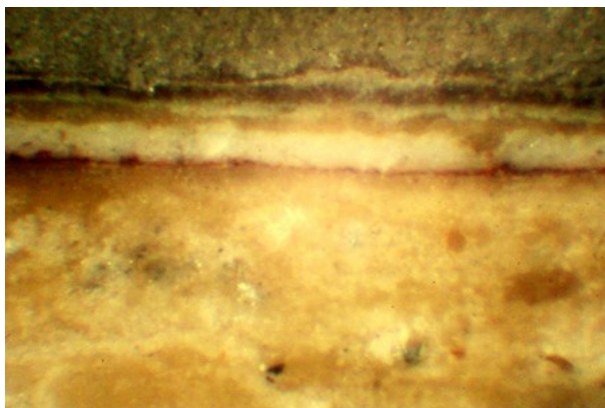
Іл. 9. Загальний вигляд ікони «Пієта» в УФ променях. Фото А. Почеква.



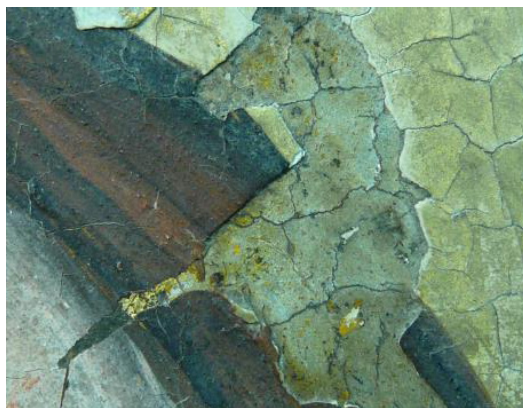
Іл. 10. Міктофотофіксація мікрошліфа.
Фото І. Проць.



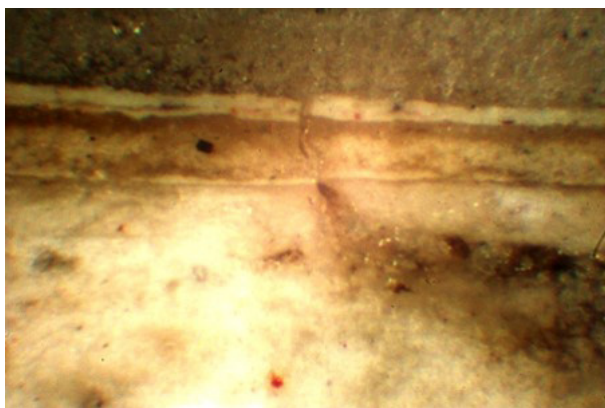
Іл. 13. Міктофотофіксація пошарового мікрозондажу.
Фото А. Почеква.



Іл. 11. Міктофотофіксація мікрошліфа.
Фото І. Проць.



Іл. 14. Міктофотофіксація пошарового мікрозондажу.
Фото А. Почеква.



Іл. 12. Міктофотофіксація мікрошліфа.
Фото І. Проць.



Іл. 15. Аверс проби розшарування малярських шарів хімічним методом. Фото А. Почеква.



Іл. 16. Реверс проби розшарування малярських шарів хімічним методом. Фото А. Почеква.



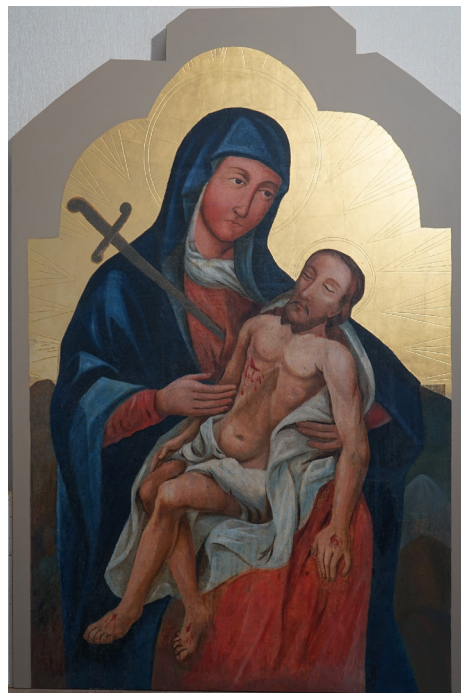
Іл. 17. Реверс розшарованого малярства XIX ст. ікони «Пієта». Фото А. Почеква.



Іл. 18. Аверс розшарованого малярства XIX ст. ікони «Пієта». Фото А. Почеква.



Іл. 19. Загальний вигляд малярства XIX ст. ікони «Пієта» після розшарування та перенесення на нову основу, доповнень втрат малярського шару Фото А. Почеква.



Іл. 20. Загальний вигляд малярства XIX ст. ікони «Пієта» після реставрації. Фото А. Почеква.



Іл. 21. Загальний вигляд ікони «Пієта» XVIII ст. з лицевого боку після реставрації. Фото А. Почеква.



Іл. 22. Загальний вигляд ікони «Св. Мучениця Варвара» «Пієта» XVIII ст.» зі зворотного боку після реставрації. Фото А. Почеква.