МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА
Педагогічний факультет
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва

Кваліфікаційна робота
бакалавра
з теми**: «ОСОБЛИВОСТІ РЕВІТАЛІЗАЦІЇ ДВОБІЧНОГО ЖИВОПИСУ НА ПОЛОТНЯНІЙ ОСНОВІ»**

Виконав:
Студент 4 курсу, групи ODR1-B22
спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація; освітня програма Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
Веселовський Володимир Олександрович

Керівник:
Урсу Наталія, докторка мистецтвознавства, професорка

Рецензент:
Підгурний Іван, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри ОДПМ і РТМ
…

Кам'янець-Подільський – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП……
……3

РОЗДІЛ І

ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ…….5

1.1. Питання реставрації двобічного живопису в наукових дослідженнях…5

1.2. Проблема ревіталізації двобічного живопису на полотняній основі у реставраційній практиці……..9

РОЗДІЛ ІІ

ОСОБЛИВОСТІ ПРОЦЕСУ РЕВІТАЛІЗАЦІЇ ДВОБІЧНОГО ЖИВОПИСУ НА ПОЛОТНЯНІЙ ОСНОВІ ..... …17

2.1. Двобічний живопис на полотняній основі……17

2.2. Еволюція заходів з реставрації двобічного живопису на полотняній основі……...21

2.3. Методика ревіталізації двобічного живопису на полотняній основі в реставраційній практиці……27

ВИСНОВКИ 37

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 40

ДОДАТКИ 45

Актуальність теми. Двобічний живопис – явище в образотворчому мистецтві маловідоме і малорозроблене сьогодні. Якщо двосторонні твори старовинного темперного живопису або мистецькі об'єкти західного Відродження на дошках досліджувались і вивчались, то розвідницьких матеріалів з ревіталізації двосторонніх творів олійного живопису на полотні практично майже немає. Нерідко в музейних каталогах оборотне зображення на полотні не враховується, і твір розглядається і глядачем, і вченими тільки з одного боку.

Образний простір, створений художником на площині не дозволяє просторового тривимірного, об'ємного огляду твору. Але у випадку двобічного живопису виникає ряд питань, зокрема, чи закладалося художником значення двобічного сприйняття, доповнення змісту однієї сторони оборотною, або це два самостійні зображення, існуючі на двох протилежних площинах однієї основи? Окрім питань мистецтвознавчого характеру і експонування, двобічний живопис на полотні має свої особливості при відновленні.

Дослідженням окремих питань з реставрації двобічного живопису на полотні займалось обмаль науковців: М.Ф. Титов, М.П. Віктурина, Г.І. Вздорнов, Л.І Гладкова, І.Е. Грабар, Ю.І Гренберг, Н.П. Добриніна, Г.В. Ігнатова, В.Н. Лазарев, І.Н. Шоколо, Т.Р. Тимченко та ін. Але цих досліджень недостатньо і, окрім того, необхідна їх систематизація та фаховий аналіз.

Метою даної роботи є дослідження і висвітлення специфіки реставрування полотен двобічного живопису.

Об'єктом дослідження є двобічний живопис на полотняній основі, його характерні руйнування та заходи реставрації.

Предметом дослідження є методика реставрації двобічного живопису на полотняній основі.

Мета дослідження і його предмет визначають **завдання** роботи:

– аналіз наукових досліджень з питань реставрації двобічного живопису;

- висвітлення проблем і досвіду реставрації двобічного живопису у реставраційній практиці;
- розкриття причин виникнення та особливостей двобічного живопису;
- розгляд еволюції заходів з реставрації двобічного живопису;
- дослідження основних методів реставрації двобічного живопису на полотняній основі.

У роботі використано такі наукові **методи дослідження** як, аналіз, синтез, спостереження, узагальнення отриманих результатів. Здійснено практичну реставрацію твору і розроблений реставраційний паспорт.

Практична та наукова цінність дослідження полягає в узагальненні і систематизації теоретичних знань і практичного досвіду з реставрації двобічного живопису на полотні, що є необхідним підґрунтям у професійній діяльності реставратора. Також матеріали даної роботи можна використовувати, як основу для подальших досліджень з даного питання.

Результати дослідження оприлюднювались у вигляді повідомлень на конференціях за підсумками наукової роботи студентів і магістрантів Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків (39 сторінок тексту), списку використаних джерел у кількості 52 позицій, та додатків у кількості 8 сторінок.

РОЗДІЛ І ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Питання реставрації двобічного живопису в наукових дослідженнях

Старіння мистецьких творів є невідворотним процесом, який переважно викликаний умовами зберігання, фізичними властивостями матеріалів під впливом дії часу. Олійний живопис на полотні є одним з найпоширеніших об'єктів реставрації. Складність структури, синтез шарів різнорідних матеріалів, різне відношення кожного з компонентів живописного твору до коливання температурно-вологічного режиму, неоднозначність змін в матеріалах живопису при старінні –це все ставить перед реставратором складні практичні завдання, які ще більш ускладнюються при ревіталізації двобічного живопису.

Для виявлення специфіки процесу реставрації двобічного живопису на полотняній основі були використані наступні основні наукові джерела.

У посібнику «Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи» (1987) за редакцією Ю.І. Гренберга наводиться історія технології живопису, розглядаються різні методи його вивчення і зберігання. Спеціальний розділ присвячений проблемам боротьби з біологічними шкідниками. Окремий розділ присвячений науковим методам дослідження живопису, зокрема рентгенографічним, що дають можливість вивчити всю структуру олійного живопису. Отримання розділених рентгенівських зображень методом пошарово-контактної рентгенографії надає важливу інформацію при дослідженні двобічного живопису. У книзі понад 100 тонових ілюстрацій, схем і таблиць. Посібник, підготовлений співробітниками ВНІІ реставрації для студентів вищих навчальних закладів художніх та мистецтвознавчих спеціальностей і охоплює широке коло питань, пов'язаних з технологією, дослідженням і забезпеченням збереження творів олійного живопису на полотні [16].

М.П. Віктуріна, Л.И. Гладкова та Г.В. Ігнатова у статті «Стратиграфический метод исследования двусторонней живописи» (1967)

піддають аналізу застосування стратиграфічного методу при реставруванні двобічного живопису для дослідження структури картини, що дозволяє зрозуміти особливості тонально-пластичної побудови форми і встановити характер оптичного конструювання кольору та послідовність ведення роботи. Мікропроби барвистого шару з самих різних ділянок твору дозволяють вивчити пігментний склад живопису та саме стратиграфію барвистого шару – послідовність і товщину нанесених шарів фарб, що є необхідним при здійсненні професійної реставрації [5].

Книга під редагуванням Е.Ю. Іванової «Техніка реставрації станкового олійного живопису» (2005) відображає практичний досвід, накопичений декількома поколіннями вітчизняних реставраторів станкового олійного живопису за останні п’ятдесят років. Її автори – реставратори вищої кваліфікації, що багато років присвятили практичній і педагогічній роботі за фахом «Станковий олійний живопис». У книзі викладені теоретичні основи реставраційних методів об’єднані з системою практичних знань і навиків, необхідних молодим реставраторам, в тому числі розглянутий приклад реставрації двобічного живопису. Водночас дана книга може представляти значний інтерес і для ширшої аудиторії: художників, мистецтвознавців, хранителів музейних колекцій, експертів у області образотворчого мистецтва [22].

Книга Ю.Г. Боброва «Консервація і реставрація станкового темперного живопису» (2008) задумана як підручник з консервації і реставрації старовинного іконопису для студентів вищих навчальних закладів, але написана для широкого кола читачів, для тих, кому ікона цікава у всіх її аспектах. Автори дають опис конкретних технічних операцій з укріплення, розкриття від пізніх нашарувань і заповнення втрачених компонентів ікони в контексті загальних етичних норм і принципів науково обґрунтованих підходів до збереження об’єктів культури. У тому числі розглядається специфіка реставрації двобічного церковного живопису. Книга вчить, даючи загальний історичний огляд методики і реставраційних матеріалів, умінню самостійно

ухвалювати рішення в рамках своєї компетенції на користь збереження витворів мистецтва для майбутніх поколінь [2].

Книга Е.В. Кудрявцева «Техніка реставрації картин» (2002) містить науково обґрунтовані рекомендації з питань технології реставрації картин. Є довідником, розрахованим на широке коло художників і тих, хто стикається з реставраційною практикою [28].

Вузькоспеціалізованим моментам реставраційної практики присвячені роботи О.В. Лелекової «Застосування глютинових клеїв в реставрації темперного живопису» (1985) [31], А.В. Віннера «Про профілактичну заклейку» (1963) [7], що висвітлюють дуже важливі моменти для реставрації двобічного живопису. У методичному посібнику І.В. Федорової та Є.А. Юдіної «Методи видалення кіптяви з творів станкового живопису» описані основні методи видалення кіптяви з творів станкового живопису: ікон, картин, витворів декоративно-прикладного мистецтва (поліхромна скульптура, різьблені позолочені іконостаси, кіоти). Застосування конкретного методу значною мірою обумовлюється глибиною проникнення кіптяви в покривний шар живопису і збереженням найбільш живописного шару [50].

У «Методичних рекомендаціях» з реставрації ікон (1993) під редакцією М.В. Наумової містяться два підрозділи з методики укріплення живописного шару на двобічних іконах-таблетках. Окрім того, реставратори зможуть знайти тут багато корисної інформації, оскільки метою цієї книги є допомога в реставрації. Матеріал книги присвячений реставрації ікон, вибору лаків, фарби, відновленню руйнувань ікони, умов зберігання ікон тощо [39].

Проблемам реставрації двобічного живопису на полотні у реставраційній практиці присвячена стаття реставратора севастопольської художньо-реставраційної майстерні А. П. Ваулінoї «Реставрація двобічної ікони XIX ст. – «Святий Афанасій Великий Патріарх Александрийський», де поетапно розглянутий процес реставрації цього твору мистецтва [4].

Дослідження церковного мистецтва, зокрема з’ясування ґенези і традиційних рис українських хоругв є темою декількох наукових статей

Р. Р. Косів, які є цікавими для нас в контексті технології створення і реставрування цього виду двобічного живопису [27].

Художник-реставратор Н. Сеник у статті «Реставрація хоругви Національної гвардії 1848 р. м. Яворів зі збірки Національного музею у Львові ім. М.А. Шептицького» (2007) здійснює опис реставраційного процесу двобічного живопису на полотні, методи подолання характерних деформацій і відновлення фарбового шару, що є цінним джерелом для нашого дослідження [41].

Книга В.А. Петрова «Практична реставрація ікон : Методичний посібник» (2012) написана на основі особистого реставраційного досвіду автора і присвячена особливостям реставрації пізніх ікон XVII-XIX століть. Приведена нова методика тонувань іконопису. Детально описана процедура розчищання ікон і дається абсолютно нова рецептура розчинів. Вперше описані особливості роботи з мідними фарбами. Дані нові методики реставрації олійного іконопису в тому числі і на полотні. Всі описані методики особисто застосовані автором на практиці. Книга призначена, насамперед, для реставраторів, що мають справу з церковними іконами і образами з приватних зібрань [36].

Освоєння теоретичних відомостей, висловлених в підручнику В.В. Філатова «Реставрація станкового темперного живопису», доповнюється розлогою програмою практичних занять, на яких вивчаються технологічні властивості матеріалів, прийоми станкового живопису темпери, а також всі основні процеси консервації і реставрації, які дозволяється виконувати самостійно художнику-реставратору третьої категорії [48].

Т.С. Федосеєва у своїй книзі-довіднику «Матеріали для реставрації живопису и предметів прикладного мистецтва» наводить відомості про хімічний склад, властивості і області застосування реставраційних матеріалів зарубіжного виробництва більш ніж 100 найменувань, які широко застосовуються в зарубіжній практиці, але, як правило, не відомі нашим

реставраторам і які доцільно було би використовувати в вітчизняній реставраційній практиці при реставрації двобічного живопису [49].

Молодий науковець і реставратор І.Н. Шоколо у своєму дослідженні «Двобічний живопис : аспекти історичного розвитку, особливості реставрації й проблеми експонування» більш детально розглядає феномен двобічного живопису на полотні, специфіку його реставрації, збереження та експонування [51].

З погляду наукової реставрації, вищою цінністю є достовірність речі. Тому головним і найвідповідальнішим етапом роботи реставратора, що простежується у всіх джерелах даної роботи, сучасні науковці з реставраційної справи вважають ретельні дослідження кожної пам'ятки мистецтва і визначення мінімуму необхідних дій, що дозволяють розкрити і зберегти залишки справжнього живопису.

1.2. Проблема ревіталізації двобічного живопису на полотняній основі у реставраційній практиці

Реставратор не може розглядатися як нейтральний і об'єктивний посередник між минулим і дійсним. Сприйняття будь-якого пам'ятника історії завжди включає елементи його суб'єктивної оцінки і інтерпретації, сформовані в певних культурно-історичних умовах. Тому реставратор не повинен претендувати на повторення художнього або технологічного акту творчості, відображеної в стародавньому витворі мистецтва, що могло б привести тільки до його імітації. Кожне втручання реставратора в структуру пам'ятника знижує його документально-історичну достовірність, спотворює його художній образ [2, с. 4].

Рятування унікальних творів двобічного живопису повинно відбуватися з особливою дбайливістю. Єдине завдання – розчистити і зберегти такий пам'ятник від подальших руйнувань. Ніякі спроби додати розкритому живопису «експозиційний» вигляд, тим більше «поліпшити» його абсолютно неприпустимі. Застосування тонувань не суперечить науковим принципам

реставрації тільки в тому випадку, якщо барвистий шар образу частково обсипався, оголивши білі плями левкасу.

На IX Міжнародній науково-практичній конференції «Исследования, консервация и реставрация музейных памятников: достижения, тенденции развития», яка відбулась у Києві 2013 року, реставратор севастопольської художньо-реставраційної майстерні А.П. Вауліна надала цікавий детальний матеріал з реставрації двобічної ікони XIX ст. на полотні «Святий Опанас Великий Патріарх Олександрійський». Фрагменти матеріалів наводимо нижче. У художньо-реставраційну майстерню з приватної колекції поступила на реставрацію ікона з цією назвою XIX століття (полотно, олія; 84х66,5).

За весь час роботи майстерні були відреставровані двобічні ікони на дереві або латунній пластині. Вперше поступила двобічна ікона, виконана на полотні. Традиційно ікони писалися на дошках, але ще в старих виданнях і рукописах можна зустріти незвичну назву ікон – «рушники», або «свята і святі на рушниках». Так іменувалися невеликі ікони (зазвичай двобічні) на полотні, іноді облямовані рамочками. У XX столітті їх сталі називати іконами-таблетками. Найперші з відомих нам таблеток відносяться до кінця XV століття. Припускають, що раніше художники, відправляючись в інші країни і міста, возили з собою подібні портативні ікони як зразки.

У церквах у дні свят їх розміщали замість звичних ікон на дошках на аналої (спеціальних високих підставках). Розміри таблеток невеликі – приблизно 25х20 см. У нашому випадку розміри ікони набагато перевищують розміри таблеток : 84х66,5. На одній стороні ікони зображений Святий Опанас Великий – Патріарх Олександрійський, 293 роки народження н. э., лідер Церкви в боротьбі з аріанством. Цей великий святитель був ревним захисником православ'я проти єретиків-аріан. Опанас Великий залишив значну літературну спадщину, багато творів, що представляють собою віковічний пам'ятник непохитності православ'я. Помер в 373 році н.е.

На іконі Святий Опанас тримає в руці книгу, розкриту на сторінці Євангеліє від Матвія, розділ 5, стих 14, 15. « [14]Ви – світло миру. Не може

сховатися місто, що стоїть на верху гори. [15]І, запаливши свічку, не ставлять її під судиною, але на свічнику, і світить всім у домі». Текст написаний церковнославянською мовою. Варто відзначити, що іконографічний образ Святого Опанаса зустрічається нечасто, зокрема на двобічних іконах. На іншій стороні ікони зображений один з рідкісних сюжетів в Євангелії – Воскресіння Христове: свято всіх свят [4].

У світовому живописі цей сюжет Євангелія інтерпретують по-різному: у композиціях присутні або учні Христа, або жінки-мироносиці, або римські воїни, що брали участь в страті (зокрема як на представленій іконі).

Щоби зрозуміти і оцінити складність реставрації даної ікони, порівняємо технологічні особливості виготовлення стародавніх двобічних ікон і пізніших, зокрема «Святого Опанаса». Основа складалася звичайно з двох склеєних між собою полотнин; іноді між ними встановлений ще шар паперу. Склеєні полотна покривали з обох боків шаром левкасу звичної товщини, як на дошках. Отже основна товщина пігулки досягалася за рахунок двох шарів левкасу.

Завдяки рівномірності будови тканини та її порівняльно невеликої товщини по відношенню до шару левкасу, така основа не впливає на збереження твору, тобто, не здатна викликати зміни або руйнування шарів левкасу і живопису. Але самі таблетки недостатньо міцні. Тому іноді їх при виготовленні поміщали в рамки з тонких рейок.

Ікона, яка поступила в майстерню, виконана на одному лляному полотні щільного полотняного переплетення, з нанесеним з двох сторін товстим шаром левкасу, на жаль, в дуже поганому стані. На ній спостерігалося дуже багато втрат левкасу і барвистого шару з обох боків. При цьому було помічене втручання попередніх «реставраторів» – в деяких місцях втрат був недбало нанесений підфарбований «ґрунт». На іконі відсутні кромки, по нерівності країв можна припустити, що вона була вирізана або зрізана з основи (Додаток А, рис. А1) [4]. Після дослідження збереження ікони приступили до реставрації.

Було виконано укріплення всієї площі барвистого шару з двох сторін спеціальними реставраційними прасуваннями із застосуванням цигаркового паперу, фторопластової плівки і фланелі. Складність полягала в тому, щоб під їх тиском не пошкодити барвистий шар зворотної сторони, а також видалити всі нерівності пошкодженої поверхні левкасу.

Наступний етап – дублювання кромок встик. Тобто, кромки з авторським полотном з'єднувалися за допомогою спеціального проклеювання і перемичок. Цей процес повинен бути виконаний так, щоби при натяжці на підрамник кромки не відклеїлися від полотна і виконали своє призначення утиліти. Після чого наносився реставраційний ґрунт в місцях втрат (Додаток А, рис. А2, додаток Б, рис. Б1). Складність в тому, щоби при розчистці надлишків нанесеного ґрунту зрівняти його з авторським товстим, котрий залишився, шаром левкасу і барвистого шару. Наступним етапом виконане видалення поверхневих забруднень, що включали пил, кіптяву і постарілий лак. Далі ікона була вкрита реставраційним лаком. Потім слідував завершальний процес – тонування, один з самих основних і складних процесів. Необхідно було зрозуміти техніку письма автора і злитися з нею воєдино [4].

Для даної ікони були виготовлені спеціальний підрамник і рама. Структуру рами, можна порівняти з п'яльцями (Додаток Б, рис. Б2).

Не менш цікавою роботою в реставраційній практиці, є реставрація військового прапора «Прапор піхотний з двобічним живописом. 1813-1815», яка була здійснена в 2006 році у відділі витворів прикладного мистецтва ГосНІІР. До майстерні надійшов прапор піхотний, шовковий, з двобічним розписом з музею-панорами «Бородинська битва». За попередніми дослідженнями прапор з таким забарвленням (зелений Георгіївський хрест і жовті кути і средник) міг належати Свеаборзькому гарнізонному полку [24].

Прапор реставрувався в першій половині XX ст. В процесі його існування матеріали, використані раніше (клейове дублювання на коричневу х/б тюль борошняним клеєм), втратили свої якості, і стан збереження експоната, як полотна, так і живопису, став украй незадовільним. Шовкова

тканина стала дуже крихкою, пересушеною, по зовнішніх кутах дубліровочний матеріал відійшов. По всій поверхні живопису барвистий шар відставав від полімента. Виникла загроза втрати авторського живопису.

Прапор був знятий з колишньої дубліровочної основи, промитий від забруднень і залишків борошняного клею на вакуумному столі. Пластифікація проведена 3% водним розчином поліетіленгліколю 400. Здійснене нове клейове дублювання на тонований газ, на який був напилений 5% А-45-К. Дублювання здійснене за методикою, використаною при реставрації археологічного текстилю, що розроблена фахівцями науково-дослідної групи «Історичний Некрополь» (Додаток В, рис. В1-В4) [24].

Художник-реставратор Надія Сеник описує реставрацію хоругви Національної гвардії 1848 р. м. Яворів зі збірки Національного музею у Львові ім. М.А. Шептицького, здійснену художником-реставратором НМЛ ім. А. Шептицького М. Квятковською у 2007 році. Ось фрагменти цієї статті.

Хоругва Національної гвардії 1848 року надійшла до Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (далі – НМЛ) в 1913 році з депозиту Товариства «Просвіта». Походить пам’ятка, вочевидь, з міста Яворова Львівської області, її автор – невідомий. У книзі вступу до музею твір ідентифікований, як хоругва Національної гвардії з Яворова 1848 року.

Безпосередньо на полотнищі хоругви напису і дати не виявлено, проте її приналежність до Національної гвардії м. Яворова можна припускати за іконографією та спогадами К. Трильовського, який зазначав, що на виставі українського павільйону у Відні в 1916 році, виконаного за проектом Лушпинського, експонувалися «предмети давнього історичного значення, як, наприклад, прапор української гвардії (з левом) в Яворові з 1848 р.».

Хоругва створена з шовкової тканини глибокого синього кольору із зображенням золотистого лева, який піднімається на скелю. Живопис виконаний олійною фарбою по ґрунтованому шовку згідно малюнку. Постать лева покрита тонким шаром позолоти. Шовкова основа складена з чотирьох частин, зшитих між собою ручними швами, які виконані густими стібками

бавовняною ниткою, ретельно заховуючи краї тканин з лицевого та зворотного боків. Довкола хоругва оздоблена декоративною бахромою, у якій чергуються блакитно-жовті шовкові нитки (Додаток Г, рис. Г1а, б).

У момент надходження хоругви до реставраційної майстерні НМЛ ім. А. Шептицького для здійснення реставраційно-профілактичних заходів, частина бахроми, шовкової основи і живопису були втрачені. Хоругва знаходилась в незадовільному стані: була пришита до паперу фіолетового кольору довільними стібками товстою чорною ниткою. Саме таке примітивне укріплення попередніми майстрами твору на папір, що слугував пам'ятці тимчасовою основою, допомогло їй уціліти, проте, на жаль, частково. Дві серйозні втрати – одна у правому верхньому куті, друга з лівого краю, заважали сприйняттю цілісного вигляду твору. Поверхневі і локальні забруднення змінили колір шовкового полотна – він став нерівномірним, невиразним. Через розтріскування основи разом з ґрунтом та фарбовим шаром утворились стійкі деформації. На поверхні спостерігались значні забруднення, лущення фарбового шару й позолоти. Живопис, виконаний по тонкій частково ґрунтованій основі, завжди створює великі складності в реставрації. Реставрація таких творів повинна в собі поєднати непрості реставраційні процеси від наступних руйнувань. Волокно тканини поступово реагує на кліматичні зміни, умови збереження, плин часу, тощо. Частини полотна, не задіяні під живопис, стають з часом більш пластичними, та не такими крихкими, як частини, проґрунтовані та з живописним шаром. Неоднаково втрачені фізико-хімічні властивості волокна спричиняють додаткові пошкодження і деформації твору [41].

Реставраційною радою музею був затверджений запропонований ряд консерваційно-реставраційних заходів, спрямованих на попередження майбутніх руйнувань, усунення існуючих пошкоджень і забезпечення якнайдовшого існування та можливого експонування хоругви Національної гвардії з Яворова.

Після докладної фотофіксації твору хід реставрації полягав у від'єднанні пам'ятки від паперової основи, частковому демонтажу, укріпленні та усуненні деформацій живопису, пластифікації та очищенні шовкової тканини і бахроми, виправленні деформацій та осушенні тканини, у виборі та підготовці основ, дублюванні та доповненні втрат, укріпленні твору на нову основу.

У першу чергу з паперової основи було знято хоругву за допомогою голки й ножиць і відшито бахрому. Для здійснення укріплення та усунення деформацій живописної частини виконано профзаклейку, використавши 3% кролячий клей, цигарковий папір, почергово теплу й холодну праску. Під час укріплення розриви намагались якнайбільше звести встик. Після зняття профзаклейки вилучено поверхневі забруднення мильним розчином. Пластифікацію шовкової тканини і бахроми проведено поступовим зволоженням водно-спиртовим розчином поліетиленгліколю за допомогою пульверизатора. Шовкову тканину та бахрому очищено водним способом з використанням ПАР тампонним методом на підкладеному фільтрувальному папері і поліетиленовій сітці під нахилом, не допускаючи намокання живописної частини. Опісля тканину промито теплою водою, покрито ще раз водно-спиртовим розчином поліетиленгліколю. Твір висушено між шарами чистої полотняної тканини під піщаним пресом, щоб виправити деформації.

Підібрану основу для наступного дублювання (шовковий газ) та для доповнення втрат (туаль) тоновано металовмісними фарбниками в потрібний колір. Тонований шовковий газ просякнуто водним розчином полімерного клею Mowilith SDM-5 і висушено. На підготований газ дублювання хоругви виконано маленькими прасками з почерговим нагріванням та охолодженням, живопис дубльовано через фторопластову плівку.

Аналогічним способом проведено доповнення втрат встик до країв твору. Додатково усі межі хоругви, лінії розривів та втрат укріплено голкою із шовковою ниткою підібраного тону. Бахрому, верхній край якої попередньо здубльований на тонований шовковий газ, з'єднано разом з хоругвою голкою й ниткою, відтворюючи авторські шви. З метою кращого забезпечення і

естетичної довершеності пам’ятки її підшито новою лляною основою блакитного кольору з виконаним на ній новим кріпленням для експонування.

Після завершення комплексних консерваційно-реставраційних заходів хоругва Національної гвардії міста Яворова 1848 року була експонована на виставці «Українські хоругви», яка відбулася у грудні 2007 року в Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького [41].

Таким чином, ревіталізація і дослідження даних творів показали, що рідкісні пам’ятники культури, що дійшли до нас – збережені, і відображають значущу частинку нашої духовної спадщини, українського мистецького доробку.

Висновки до І розділу

Аналіз наукових першоджерел і прикладів з реставраційної практики демонструє, що на сучасному етапі склалося нове відношення щодо роботи та професійної етики реставратора, як до діяльності, спрямовано на максимальне збереження авторського задуму та авторських матеріалів, автентичності пам’ятки мистецтва у всіх її проявах.

Сьогодні будь-яка реставрація починається з вивчення історії твору, його існування, техніко-технологічних особливостей виникнення, попередніх втручань. Першочергова увага надається надійності конструктивних вузлів, їх консервації. Усуваються всі причини, що сприяють руйнуванню. При роботі перевага віддається матеріалам, аналогічним тим, які застосовувалися при створенні. Реставратори набувають безцінного досвіду, що дозволяє поглянути по-новому на рішення багатьох складних завдань, до яких відноситься, наприклад, проблема повторної реставрації, ревіталізації творів двобічного живопису тощо.

РОЗДІЛ ІІ
ОСОБЛИВОСТІ ПРОЦЕСУ РЕВІТАЛІЗАЦІЇ ДВОБІЧНОГО ЖИВОПИСУ НА ПОЛОТНЯНІЙ ОСНОВІ

2.1. Двобічний живопис на полотняній основі

До двобічного живопису на полотняній основі , як правило, відносять три види об'єктів: ікони-таблетки, хоругви і твори станкового живопису, що створені із задумом двобічного сприйняття, чи в силу інших причин. Перший тип це ікони-таблетки, або полотенця (тобто невеликі ікони, написані на туго прольовкашеній паволоці), часто використовувались як аналойні, щоб класти їх на аналой в дні тих церковних свят або в дні поминання тих святих, які були зображені на святцях. На аналої вони змінювали одна одну відповідно ходу церковного календаря і тут були більш доступні для поклоніння, ніж великі ікони, що входили до складу іконостасу і розраховані на сприйняття здалеку [12, с.78]. Так звані ікони-таблетки широко застосовувалися, наскільки нам відомо, лише на Русі.

Тканина (грубе полотно, покрите ґрунтом з двох боків) слугувало основою. Ґрунт (левкас), приготовлений з крейди або гашеного гіпсу і осетрового клею, наносили на основу тонкими шарами за допомогою плаского пензля або шпателя, потім шліфували механічним способом різними лезами і стеблами хвоща. У деяких іконописних російських центрах в різні періоди техніка нанесення ґрунту мала свої особливості [8, с. 32].

Ікони-таблетки такою ж мірою належать до станкового живопису, як і до мініатюри. Вони стоять на грані між цими двома видами мистецтва. У самому факті появи таких маленьких ікон дає про себе знати більш інтимне відношення до релігії: ікона наближається до віруючого, між ними встановлюється прямішій і більш безпосередній зв'язок.

Якнайповніший підбір ікон-таблеток зберігається в Суздальському історико-художньому музеї (серія, що включає двадцять таблеток з Рождественського собору) і в Новгородському історико-архітектурному

музеї-заповіднику (серія з вісімнадцяти таблеток Софійського собору, так звані софійські святці) [12, с. 81-82].

Шедеври новгородської школи іконопису зламу XV-XVI століть – ікони-таблетки Софійського собору Великого Новгорода, давно признаються зразком іконописної техніки для іконописців багатьох поколінь. Тематика таких таблеток охоплює не тільки двунадесяті свята, але і ряд інших церковних свят. На обороті таблеток найчастіше даються зображення різних святих у повний зріст, що продовжують традиції улюблених новгородцями ікон з вибраними святими [8, с. 53].

Основне питання, яке виникає при датуванні ікон-таблеток, – різночасні вони або одночасні? Чи можна дрібнофігурні композиції відносити до пізнішого часу або вони спеціально доручалися майстрам, що набили собі руку на писанні мініатюр і невеликих ікон, і, отже, були виконані одночасно з «класичними» композиціями? При рішенні цього питання допомогу можуть надати дати канонізації тих святих, які зображені на оборотних сторонах ікон-таблеток [51].

Другий тип хоругва – можна розглядати також як атрибут хресних ходів і як атрибут-прапор у військових діях, так само виступає у ролі прапора. Іконографічний сюжет є організуючою домінантою майже на всіх хоругвах, що зумовлює розгляд таких пам’яток у контексті образотворчого мистецтва.

Явище хоругви формувалося разом з культурою перших цивілізацій. Можливо, їм передували штандарти, виготовлені з твердих матеріалів, – символічне зображення закріплювалося на високій жердині. Такий спосіб візуальної ідентифікації виправдовував себе під час зібрання великої кількості людей, служив для подання сигналів, маневрування тощо. Первинне військове призначення хоругви не виключало її функцій як культового символу, про що свідчать найдавніші зображення на єгипетських та асірійських штандартах (3-2 тис. до н.е.). Високий розвиток військової організації імперії Риму зумовив виникнення різних типів знамен [27, с. 199].

Іконографічні джерела свідчать, що у західній Європі, принаймні від

IX ст. були прапори з тканини, що кріпилися до древка по вертикалі і мали видовжену чотирикутну або трикутну форму. Припускається, що на їх формальне вирішення могли мати вплив і східні традиції, – гунські та арабські прапори, які, в свою чергу, виникли під впливом знамен Індії, Китаю та Ірану. В західній Європі у XII-XV ст. виділилися основні типи знамен: військові, котрі, як правило, були одночасно і територіально-адміні-стративними, маґістратськими, цеховими, церковними та поховальними.

Хоругви (стяги, прапори) були необхідними атрибутами в суспільстві, що позначали окрему територію, репрезентували володаря чи спільноту і відображали характерні для них риси. У Київській Русі було започатковано розвиток різних типів українських знамен, що остаточно сформувалися в наступний період. Подібні синхронні процеси відбувалися у Західній Європі.

Іконографічні особливості української хоругви визначалися рисами, характерними для українського ікономалярства в цілому. У залежності від стильових хараетеристик мінялися форма полотнища церковних та поховальних знамен, манера виконання зображення, характер орнаментики та обрамлень. На відміну від ікони, хоругва відзначається ансамблевістю та поєднанням різних за характером елементів композиції, що за структурою твору знаходить аналогії з храмовими тканинами: покровами або пеленами. Особливості призначення хоругви зумовили різні техніко-технологічні прийоми її виконання [27, с. 201].

Церковна хоругва більше ніж ікона (що входила в іконостасний комплекс), створювала можливості для творчих пошуків, у тому числі інтерпретації іконографічних схем. В українських хоругвах XVII-XVIII ст. значною мірою віддзеркалені смаки замовників: українського війська, церковних братств, цехових ремісників, що втілились у підборі образів та символіки [27, с. 205].

Третій тип – двобічний олійний живопис на полотні. В історії мистецтва є невелика кількість робіт, яка створювалась для сприйняття по типу скульптури, де одна і таж сцена зображена з двох боків. Прикладом таких

творів є картина Даніеля да Вольтера, який був учнем Мікеланджело «Поєдинок Давида та Голіафа» (1550-1555 рр., 135 х 172см) (додаток Д, рис. Д1, а, б); «Портрет карлика Morgante» – двобічне полотно, на якому зображений блазень, було написано у 1553 р. художником Аньоло ді Козімо, відомішого як Бронзіно (1503-1572рр); дуже фривольна і епатажна картина Мартина ван Мейтенса «Kneeling Nun» (Стояча на колінах Нун), (1731 р.) була розрахована на шокування глядача (додаток Е, рис. Е1, а, б); картина Валентина Підпомогова «Розстріл» (1983-84рр) (додаток І, рис. І1, а, б) та ін.

На сьогодні також зустрічаються твори двобічного живопису, котрі від початку створювані з двома рівноцінними сторонами і слугують як декор сучасних інтер'єрів, де обидві сторони розраховані на постійне сприйняття. Наприклад, робота А. Константінова «Новий рік», оборот «Нічний пейзаж».

Перша половина ХХ ст. – буремний час революцій, воєн, економічних спадів, коли дефіцит і постійна потреба в матеріалах, яку відчували художники, викликали появу творів двобічного живопису, що необумовлені задумом художника, і являють собою не пов'язані, незалежно існуючі одне від одного твори. Художники використовувати оборотні сторони своїх творів під ескізи, етюди, а також під повноцінні твори. Більшою мірою це віяння торкалося художників, що працювали поза офіційним усталеним мистецтвом, чиє матеріальне забезпечення зводилося на нівець. Тут складно говорити про додержання технології, наприклад, часто одна із сторін не має ґрунту, а якщо він присутній то авторський і такий, що складно розпізнається. В якості прикладів наводимо ряд творів вітчизняного і зарубіжного мистецтва ХХ ст. З живописних композицій можна навести роботи В. Лебедєва «Натюрморт з парасолькою», зворотна сторона «Герань»; роботу В. Рождественського «Псковітянка», зворотній бік «Натюрморт з чайником»; В. Рябов «Жіночий портрет», на зворотному боці «Сільський пейзаж» (колекція музею Ерьзі), Ф. Сичков «Ескіз до портрета», оборот «Пейзаж» (збори музею Ерьзі), декілька робіт Р. Фалька «Церква», оборот «Натурниця»; «Дівчинка в зеленому кріслі», зворотній бік «Дівчинка в зеленому кріслі» (передуючий ескіз) (ГТГ) [9, с.63-

65], Н. Фешин «Барабанщик», на обороті «Пузирист» (портрет брата) (1901-1908 рр.); О. Делла Вос-Кардовской «Жіночий портрет», зворотній бік «За туалетом» (1900 р.) (Додаток К, рис. К1, а, б) та ін. Із зарубіжних авторів можна навести такі імена як Пікассо «Любитель абсенту» з оборотною стороною, Егон Шилє (1890-1918), з його двостороннім пейзажем «Хаузер міт Bergen» (лицьова); «Монк І.» (зворотній бік) (1915р), Ернст Людвіг Кирхнер «Berliner Strassenzene» (лицьова); «Baume» (зворотній бік) двостороннє полотно, 1913-14 р.р., емігрант Костянтин Шерк «Хлопчик», зворотній бік «Натюрморт з апельсином». Більшість творів авторів ХХ століття є прикладами таких напрямів, як авангард і експресіонізм [51].

Підсумовуючи та говорячи про перші два типи творів двобічного живопису (ікони-таблетки і хоругви), потрібно уточнити, що основою двобічного зображення тут виступає функціональність, яка і підпорядковує собі технологічні особливості. Третій тип творів двобічного живопису має два підґрунтя виникнення: початковий задум автора, тоді він пов’язаний функціонально; і непов’язані за задумом і змістом твори, що виникли внаслідок браку матеріалів у художника.

2.2. Еволюція заходів з реставрації двобічного живопису на полотняній основі

Історія реставрації станкового олійного живопису – це складова історії появи і розвитку техніки олійного живопису. Широке застосування в Європі олійний живопис отримав на початку XV ст. Процес засвоєння олійної техніки в Російській імперії розпочався з другої половини XVII ст. і пришвидшився в XVIII столітті. Цьому сприяла у багаторазово збільшена потреба у творах світського живопису в середовищі дворянства і аристократії. Інтерес до світського живопису спонукав художників освоювати нову для них техніку (раніше використовували темперу). Не дивлячись на те, що до середини XVIII ст. більшість з них у загальних рисах вже освоїла техніку олійного живопису, митці ще не були готові до засвоєння принципів її реставрації. У той час до

Росії стали приїжджати й іноземні художники, знайомі з реставраційною справою. Їх поява в Петербурзі поклала початок розвитку реставрації [47, с. 64]. На початку XVIII сторіччя в Європі поступово складається відношення до реставрації як до системи операцій по можливому збереженню оригінального витвору мистецтва. В цей час відбувалося становлення і розвиток реставраційних методик, що мали технологічний характер. Одна з перших – методика дублювання.

Перші боязкі досліди з дублювання картин відносяться до кінця XVII ст. До середини наступного століття ця технологічна операція вже повністю була засвоєна, стала широко відома і зафіксована у ряді рецептурних джерел. Особлива увага при виконанні дублювання надавалася рецептурі склеювальних складів, технології їх приготування і застосування. Як клейові компоненти для дублювання, як правило, використовувався клейстер, приготований з житньої, пшеничної або картопляної муки. Для пластичності в клей іноді додавали мед або патоку. Піклуючись про те, щоби використані клейові матеріали не стали поживним середовищем для мікроорганізмів, в них як антисептик додавали сік часнику. Мед так само міг виконувати цю функцію. Операція дублювання була дуже небезпечною для барвистого шару, тому їй обов’язково передували циклом підготовчих робіт. Барвистий шар картини заклеювали папером на клейстері. Для додання цієї допоміжної конструкції високої еластичності, її витримували якийсь час у вологому середовищі, наприклад, в льосі. Накладенню дубліровочного полотна на оригінальний супроводив ряд технічних прийомів, що є результатом багаторічного досвіду: дубліровочне полотно закріплювали на тимчасовий, спеціально виготовлений підрамник, який забезпечував якнайкращі умови для контакту дубльованого полотна з дублюючим.

До першої половини XVIII ст. відноситься розробка найскладнішої і небезпечної реставраційної операції по перенесенню живопису з однієї основи на іншу. Переклад відбувався головним чином з дерева на полотно. Ця операція навіть сьогодні, за наявності технічних можливостей, вважається самою

небезпечною для художнього твору. У XVIII столітті вона виглядала таким чином: барвистий шар картини заздалегідь заклеювали декількома шарами тканини, потім дерев'яну основу поступово зтоншували до повного її видалення. Після цього тканину з наклеєним на неї барвистим шаром переносили на ґрунтоване або неґрунтоване полотно. Перші згадки про цю операцію в літературних джерелах відносяться до 20-х років XVIII ст. Технологія перекладу станкового олійного живопису на іншу основу знайшла застосування спочатку лише в Італії і Франції, звідки вона розповсюдилася по всій Європі [46].

У зв'язку з тим, що операція переносу представляла надзвичайну небезпеку для художнього твору, в XVIII столітті були зроблені зусилля, направлені не на видалення дерев'яної основи, а на виправлення її дефектів. Так був розроблений ще один реставраційний прийом технічної реставрації – паркетування. Паркетаж – це комплекс укріплення дерев'яної основи паркетною рамою. Вона складається з ряду константних планок, закріплених паралельно дольовій поверхні основи, і ряду перпендикулярних рухомих планок. Конструкція дозволяла виправити деформацію дерев'яної основи і зберегти досягнутий ефект в часі. знайдений прийом був таким вдалим, що в наступному столітті в Європі пакетування основи застосовували дуже часто.

Перші кроки мистецтва реставрації живопису падають на першу половину XVIII століття і безпосередньо пов'язані з історією Ермітажу. У 1743 році на запрошення імператриці Єлизавети Петрівни до Петербургу прибули два художники – Георг Хрістофор Гроот і Лука Конрад Пфандцельт. У 1748 році Гроот, в основному працюючий як художник-портретист і завантажений придворними замовленнями, поступово залишив свою посаду реставратора. Найбільшу популярність в Росії Пфандцельту принесла реставрація картини Л. Кранаха «Христос і блудниця» із зібрання Ермітажу. Пфандцельт успішно здійснив переклад картини з дерев'яної дошки на мідну. Для XVIII століття, коли методика перекладу ще тільки починала освоюватися в європейських країнах, ця операція здавалася чудом. Діяльність Пфандцельта була із

захопленням зустріта художньою громадськістю. Місцевих художників у той час запрошували лише для художньої реставрації.

На початку XIX ст. майстерня Ермітажу була єдиним реставраційним закладом в імперії. Керівником першої реставраційної школи став професійний майстер-експериментатор Андрій Пилипович Мітрохин. Одним з головних напрямів його діяльності було доскональне відпрацювання технічних прийомів з перекладу картин на нову основу, відомих йому тільки у загальних рисах. Реставратор успішно опанував цю техніку, яка вже півстоліття з часу Пфандцельта вважалася проявом вищої реставраційної майстерності [46].

Головним досягненням Мітрохина в реставрації станкового олійного живопису по праву вважається застосування нового, не відомого західним реставраторам клею, виготовленого з плавального міхура риб осетрових порід. Його називали «риб'ячий» або «осетровий» клей, він відвіку був відомий російським іконописцям і застосовувався для виготовлення ґрунтів для ікон, але ніколи в станковому олійному живописі. Це був вищий сорт тваринного клею, який за своїми якостями належить до найсильніших природних склеювальних компонентів. Мітрохин пристосував рецептуру і технологію виготовлення розчину осетрового клею до нових завдань, що виникали при реставрації станкового олійного живопису. Як пластифікатор в розчин додавали мед. Цей клейовий матеріал виявився настільки хорошим, що дотепер реставратори застосовують його як дубліровочний матеріал, так і як укріплюючий барвистий шар засіб, а також при всіх допоміжних операціях, супутніх реставрації станкового олійного живопису [3, с. 69-70].

У XIX ст. в реставраційній практиці країн Європи і Росії склалися свої переваги, зв'язані, як з видом вживаних клейових матеріалів, так і із засобами їх використання. В Європі перевагу віддавали склеювальним складам на основі рослинних клеїв. У Росії перевага – вже згаданому риб'ячому клею. Всі зазначені матеріали були небездоганні. Адгезіви на основі клеїв рослинного і тваринного походження були не стійкі до вологих середовищ, а також до

мікроорганізмів і грибів. У середині XIX сторіччя окрім рослинних клеїв як адгезівів в європейську реставраційну практику міцно і надовго входять віско-смоляні склади. Вони не мали цих недоліків, але викликали потемніння ґрунту і барвистого шару, а також приводили іноді до окрихчування останнього [18, с. 71-72].

XX ст. ознаменувалося значними змінами як в теоретичній, так і в практичній областях ревіталізації станкового олійного живопису. Еволюція реставраційних матеріалів і методів технічної реставрації станкового олійного живопису відбувалася в межах розвитку загальної матеріальної культури. На початку XX ст. в область реставрації міцно і надовго входить практика передреставраційних розвідок. Це назавжди змінило реставрацію, перетворивши її з ремісничої дисципліни в прикладну науку. Особливо яскраво це проявилося в другій половині XX ст. Значне місце в реставраційній практиці зайняли: рентгенівські дослідження, розвідки за допомогою інфрачервоного і ультрафіолетового випромінювання, мікрофотографування, фізико-хімічні дослідження. За допомогою цих методів і в даний час вивчаються всі елементи структури картини: основа твору (полотно, дерево, метал, картон і ін.), ґрунт, барвисті шари, лакове покриття. Саме такий підхід дозволяє планувати хід реставраційного процесу, вирішувати питання по видаленню записів і вибирати реставраційні матеріали, найадекватніші поставленим задачам і авторським матеріалам. Підхід до реставрації став настільки серйозним, що був вироблений ряд міжнародних документів, присвячених питанням реставраційної етики і регламентуючих цю діяльність, – «Міжнародна Хартія з консервації і реставрації монументів і визначних місць», «Кодекс етики і стандарти практики», «Керівництво з практики консервації», «Консерватор-реставратор: визначення професії» [46].

Не залишилися в стороні від загального технічного прогресу і досягнень сучасних технологій як матеріали, так і технічні пристосування для реставрації станкового живопису. У практику упроваджувалися нові види підрамників з сучасних матеріалів, поєднуваних в складних технічних конструкціях,

інструменти і технологічне устаткування, нові дублюючі і зміцнюючі природні і синтетичні матеріали. У першій половині 50-х років XX ст. в Англії був розроблений, наприклад, новий метод віско-смоляного дублювання. Традиційний для західної практики віско-смоляний адгезів, що застосовувався з середини XIX ст., використовувався в новому технологічному оформленні. Дублювання на віско-смоляну мастику проводилося з використанням столу низького тиску, або, як говорили у той час, «вакуумного столу». Метод одержав найпозитивніші відгуки зарубіжних реставраторів. Справа у тому, що традиційний спосіб дублювання мав ряд істотних недоліків. Користуючись при дублюванні гарячими прасками, не можна досягти рівномірного нагрівання по всій поверхні дубльованої картини, оскільки нагрівання її відбувається на дискретних ділянках і украй нерівномірне. Крім того, тиск праскою і часом температурний перегрів часто приводили до зміни фактури барвистого шару. Використовування столу низького тиску дозволило уникнути цих недоліків. Сьогодні такі столи використовуються провідними музеями і реставраційними організаціями як у нас, так і за кордоном [28, с. 96].

З 1960-х років в реставраційну практику поступово проникли сучасні синтетичні полімерні матеріали, які надали абсолютно нові можливості для реставрації витворів мистецтва, виконаних в різній техніці, у тому числі і двобічного станкового живопису. Висока адгезія, міцність і еластичність нових полімерних матеріалів дозволяють виконати таку абсолютно немислиму для колишньої реставраційної практики операцію, як закладення проривів і втрат полотна «встик». Раніше для усунення подібних дефектів доводилося накладати на місця втрат латки або повністю дублювати картину на нову основу. Зараз же за допомогою синтетичного матеріалу полівінілбутіралю нитки краю прориву акуратно з’єднуються один з одним або з нитками фрагмента. Жоден з матеріалів не дозволяв виконати цю операцію на такому високому технологічному рівні, коли місце з’єднання органічно вписується в структуру оригінального полотна. Синтетичні матеріали міцно увійшли до

реставраційної практики як зміцнюючі склади для барвистого шару, а також як матеріали для ґрунту і фарб [37, с. 34].

Нові матеріали і технічні засоби, що співзвучні рівню мистецької культури XX ст. і міцно увійшли до реставраційної практики того часу, дозволили не тільки підняти рівень технологічної реставраційної культури, але і по-новому вирішувати її етичні і естетичні проблеми. Це мало істотний вплив на подальший розвиток методології реставрації. Еволюція заходів з реставрації двобічного живопису на полотняній основі відбувалася в контексті з загальним розвитком реставраційних методів і підходів, але тут існують свої особливості і специфічні складності, які ми висвітлимо більш детально у наступному розділі.

Сьогодні, завдяки всім досягненням теорії і практики реставрації станкового живопису, все більше надається перевага консервації над активною реставрацією. У перебігу XX ст. реставратори і дослідники живопису загальними зусиллями накопичили ґрунтовні знання з історії технології станкового олійного живопису і її матеріалів. Ці знання дозволили зрозуміти те, що кожен пам’ятник унікальний не тільки своїми художніми особливостями, але і матеріалами і прийомами, використаними в ньому. Сучасна реставрація своєю першочерговою задачею бачить обов’язок збереження цієї унікальності у всіх її проявах для майбутніх поколінь.

2.3. Методика реставрації двобічного живопису на полотняній основі в реставраційній практиці

Реставрація двобічних творів станкового живопису має ряд загальних характеристик. Одним з делікатних моментів для реставраторів є питання про збереження обох живописних сторін на одній авторській основі. Розділення двобічного живопису навіть при успішній його реалізації не тільки порушує первинний вид пам’ятника, але і може виявитися причиною майбутнього його руйнування. Тому реставрація, як правило, ведеться з одночасною роботою з обома сторонами. Тут складність полягає у тому, що немає можливості працювати напряму з основою і всі процеси з консервації і реставрації

необхідно проводити безпосередньо через барвистий шар лицьової або оборотної сторони [51].

Наступною особливістю є те, що крім різного ґрунту (або його відсутності на одній із сторін), товщина, фактурність і густина барвистого шару також різна, що веде до різного тиску усередині двох барвистих шарів на одній основі, а значить і різній внутрішній напрузі ґрунто-барвистого шару. Ця позиція веде до небезпечних проявів під час існування картини і під час розтяжки, перетяжки, натяжки картини в процесі реставрації.

І головним є те, що кожна із сторін знаходиться в різному стані збереження і вимагає різного підходу і по інтенсивності (різні можливі температури, тиск, експозиції тощо), і за якістю вживаних матеріалів (наприклад, натуральні або синтетичні альдгезіви). До того ж всі процеси повинні проводитися з рівноцінним відношенням до оборотної і лицьової сторін в художньо-естетичному аспекті [51].

Науково-дослідні роботи є невід'ємною частиною всього науково-реставраційного процесу. Вони починаються на стадії попередніх робіт і продовжуються на всіх етапах реставрації. Дослідження проводяться з метою обґрунтування програми реставраційних робіт, а також розробки методики реставрації, вибору реставраційних технологій і матеріалів з урахуванням індивідуальних особливостей твору (технології створення, історії існування, попередніх реставрацій тощо) [40].

Технологія і послідовність виконання всіх реставраційних операцій, рецептура вживаних матеріалів, вимоги до них визначаються методикою проведення реставрації. В першу чергу виконуються роботи консерваційні, необхідні для збереження матеріальної структури твору живопису. Консервація передбачає укріплення всіх основних елементів твору станкового живопису: основи (закладення проривів), ґрунту, барвистого і захисного шарів без розкриття справжнього живопису з-під пізніх прописів і інших нашарувань, а також без тонування, реконструкцій і інших реставраційних операцій. Відступ від цього загального правила допустимий лише у

виняткових випадках, коли вище розміщені щільні шари запису, фарб або пізніх мастіковок заважають проведенню укріпленню справжнього авторського шару [36, с. 103-104].

Методики, які будуть застосовані при реставрації твору, повинні бути розглянуті та затверджені Реставраційною радою.

Вживані реставраційні матеріали повинні:

– укріплювати барвистий шар, ґрунт і основу без зміни їх структури і не створювати межу напруги між укріпленими і неукріпленим структурними шарами твору з обох боків живопису;

– забезпечувати оптимальну механічну міцність укріплених шарів;

– клейова плівка повинна володіти запасом еластичності і характеризуватися стабільністю властивостей в часі;

– розчинятися в нетоксичних або малотоксичних розчинниках;

– володіти стабільними властивостями в умовах експонування твору;

– не спотворювати декоративні властивості живопису (колір і фактуру), а також не перешкоджати повторним реставраціям [40].

М.В. Наумова у своїх методичних вказівках щодо реставрації ікон, подіє наступний метод укріплення на двобічних іконах та іконах-таблетках. Якщо обидві сторони ікони мають різні пошкодження то на обидві сторони пошкодженої ікони наносять профілактичне заклеювання.

Укріплюють в першу чергу ту сторону, де більше руйнувань, вибираючи такий метод роботи, який відповідає характеру і ступеню руйнувань. При цьому використовують прес (гладку мармурову плиту завтовшки 3-4 мм), який закриває ікону-таблетку цілком. Потім укріплюють іншу сторону ікони.

На час роботи ікону-таблетку обов'язково кладуть на тверду і гладку підставу великого розміру (мармурову плиту або лист товстого дзеркального скла). Укріплювану поверхню просочують риб’ячим клеєм з додаванням бджолиного меду (5-10%-ний концентрації при температурі 40°С) в співвідношенні 1:1. На одну сторону ікони-таблетки наносять профілактичне

заклеювання, вживаючи риб’ячий клей (3-5%-ної концентрації при температурі 40°С).

Коли профілактичне заклеювання висихає і стає міцним, таблетку перевертають на іншу сторону і також наносять профілактичне заклеювання вказаним вище методом [39, с. 64-65].

Реставраційний ґрунт обов'язково підводиться в місця втрат авторського ґрунту і барвистого шару в рівень з живописом і чітко у межах втрат. Товщина і форма мазків, текстура основи (полотна), спостережувані в авторському живописі, особливості фактури справжнього твору повинні бути імітовані за допомогою реставраційного ґрунту. В деяких випадках, коли на творі є великі за площею втрати ґрунту і барвистого шару, численні дрібні втрати живопису по всій поверхні картини і (або) товстий авторський ґрунт, рекомендується підводити реставраційний ґрунт до процесу дублювання.

До видалення забруднення з картин приступають після закінчення всіх технічних процесів: зміцнення барвистого шару, дублювання, підведення реставраційного ґрунту. Склад для видалення підбирається дослідним шляхом [30, с. 11-12]. Пилові забруднення можуть бути видалені м'якою кистю, ватяно-марлевим тампоном, в окремих випадках – злегка зволожених водою або водно-спиртовою сумішшю. Очищення полотна може бути досягнуте обробкою його прокатуванням або легким притиском шматочків силіконового каучуку. Частинки пилу захоплюються каучуком, сам же він не утримується поверхнею полотна. Ділянки поверхні полотна із слідами грибних поразок обробляють тампоном, змоченим 70%-ним етиловим спиртом, в який введений 1% антисептика (катамін АБ).

Видалення забруднень з барвистого шару полегшується, якщо на картині є захисний шар лаку. В цьому випадку можна користуватися тампонами, змоченими етиловим спиртом або піненом. Синтез цих розчинників діють ефективніше, ніж кожен окремо, але здатні розчиняти і самі лакові покриття [34].

Достатньо складна задача – видалення забруднень з поверхні лакових покриттів без потоншення самого покриття. Для цієї мети можна застосовувати тампони, змочені водно-спиртовими розчинами поверхнево-активних речовин (ПАВ), найбезпечнішим з яких є катамін АБ.

На картинах, виконаних олійною фарбою, але не покритих лаком, забруднення видаляють в основному так само, як і з покритих лаком. Тільки при роботі з незахищеним барвистим шаром слід дотримуватися ще більшої обережності при виконанні цієї операції. Видалення забруднень на творах, виконаних в змішаній техніці, де разом з олійними фарбами художник застосовував вугілля, пастель, крейду, кольоровий олівець і інші матеріали, роботу ведуть фрагментарно, обходячи всі ділянки і окремі штрихи, що виконані іншою технікою або викликають сумніви.

Найвідповідальнішими процесами в реставрації олійного живопису є зтоншення і вирівнювання захисного лакового покриття і розкриття авторського живопису з-під пізніх записів і мастіковок. Розкриття авторського барвистого шару від пізніх нашарувань ведеться під контролем в УФ-промінні, із застосуванням макрозйомки ділянок з пробами розкриття живопису, спостереженням барвистого шару в бінокулярну лупу. Методи виконання проб описуються в Реставраційному паспорті і фіксуються фотографіями [28, с. 146-147].

Зазвичай пробу на стоншення захисної лакової плівки проводять на невідповідальному місці, переважно на світлих ділянках картини. Вибір розчинників для проведення проб повинен починатися із слабкіших розчинників і поступово переходити, в міру необхідності, до сильніших розчинників. Також вибирається метод роботи з лаковим покриттям – прокатка ватяним тампоном на древку пензля, компресом і іншими методами.

Небажано повністю видаляти з картини лакову плівку, зазвичай її лише стоншують. Смоляні лаки старіють з поверхні, тому доцільно вести пошарове розчищання лаку. Свіжі недеструктуровані шари лаку добре розчиняються в пінені (скипидарі), для розм’якшення і видалення постарілих плівок

використовують пінен з добавкою етилового спирту, ацетону і інших активних розчинників.

В деяких випадках помутнілу плівку лака не видаляють, а регенерують – обробляючи її парами етилового спирту. Якщо регенерація не проводиться, то сильно зістарений, пожовтілий і помутнілий лак добре стоншується у водних сумішах органічних розчинників (етиловий спирт, ізопропіловий спирт, ацетон) з подальшою обробкою поверхні тим же складом з додаванням гліцерину. Значно підвищує ефективність дії сумішей розчинників додавання до них невеликих кількостей діметілформаміду, діметілсульфоксиду, діметілацетаміду. Чим вищий ступінь старіння плівки, тим більшу кількість цих розчинників необхідно додавати.

Для видалення старих лаків рекомендують суміші води з етиловим спиртом, ізопропіловим спиртом, ацетоном в співвідношенні 2:1, для підвищення ефективності можна збільшити кількість органічного розчинника або додати в суміш гліцерин або діметілформамід.

Пінен дозволяє стоншувати лак середнього ступеню старіння. Його дію можна підсилити, додаючи до 15 ч. (за об'ємом) пінена 1-2 ч. (за об'ємом) етилового або ізопропілового спирту і 1-2% діметілацетаміду [34].

Лаки, що містять віск, можуть бути частково видалені обробкою тампонами, змоченими сумішшю пінена з уайт-спіритом і ізопропіловим спиртом. Плівки лужних лаків стоншують сумішами етілового спирту з ацетоном, в які додають діметіацетамід і пінен.

Лаки з твердих смол – янтарні і копалові – вимагають обробки складними розчинниками: сумішами ізопропілового спирту з ацетоном, метіл- і етілцеллозольвом, формальгліколем, діметілацетамідом, діметілсульфоксидом або діметілформамідом.

Плівки білкових лаків важко піддаються стоншенню, але їх можна розм'якшити компресами з теплим розчином гліцерину у воді (1:1), а потім пошарово знімати тампонами, змоченими діметілсульфоксидом або діметілацетамідом. З метою видалення застарілих лакових плівок найбільш

ефективні суміші циклогексану, ксилолу і ацетону. Ці суміші діють швидко і не викликають набухання і вилуговування барвистого шару.

Дуже важко віддаляються шари висихаючих олій після глибокого термоокислювального процесу, коли полімеризація завершується у всьому об’ємі. В цьому випадку розчинники викликають тільки набухання поверхневого шару, який після цього можна видалити механічним способом. Широко рекомендовані в реставраційній літературі метілцеллозольв (видалення плівки оліфи з ікон), суміші етилового спирту з бензолом або піненом, суміш бензину з піненом для застарілих плівок висихаючої олії малоефективні. Кращі результати дають піридин, формальгліколь, змішай хлороформ – бензол, хлороформ – метілаль, аміцелат – толуол – етиловий спирт, ізопропіловий спирт – діхлоретан. Такі суміші з додаванням аміаку придатні для видалення лаків на основі янтарно-олійних композицій. Запропонована, наприклад, суміш терпентин – аміак – етиловий спирт в співвідношенні (15:1:4 (за об'ємом) [34]. Розчищання ділянок з олійно-смоляним лаком, що потемнів, окислився, забруднений частинками пилу і сажі, можна проводити за допомогою суміші розчинників, що включають етіленгліколь, метіленхлорід, бензин. В деяких випадках забруднені і потемніли лакові плівки можуть бути розчищені сумішшю жовчі (суміш природних ферментів) із спирто-скипидарною емульсією. Для розчищання живопису рекомендуються також склади з додаванням лавандової олії. Компреси, змочені лавандовою олією, розм’якшують тверді, забруднені лакові покриття, які потім можуть бути видалені тампонами, змоченими спирто-скипидарною емульсією з додаванням лавандової олії.

Метод розкриття визначається на стадії попереднього дослідження твору при проведенні пробних робіт. За наявності декількох різночасних шарів запису розкриття ведеться пошарово з фіксацією і описом кожного з шарів. В деяких випадках необхідне проведення рентгенографування картини, що дозволить визначити ступінь збереження авторського живопису під записами. За наявності в структурі картини реставраційних вставок з доповненнями

втраченого авторського живопису, можливо, їх збереження. Рішення про їх збереження приймаються на Реставраційній раді.

Під час розкриття живопису з-під запису залишаються контрольні ділянки з пошаровим кроком. Місця для них повинні визначатися наперед з таким розрахунком, щоб вони не заважали сприйняттю повністю розкритого авторського живопису. Після повного розкриття авторського живопису, необхідна фотофіксація і видалення контрольних ділянок із записами авторського живопису [16, с. 216-217].

Покриття захисним шаром авторського живопису перед тонуванням втрат є обов'язковим, оскільки реставраційний лак виконує ще і додаткові функції:

– закріплює шари лаку, що лежать нижче;

– виявляє тони авторського живопису;

– ізолює авторський живопис від реставраційних тонувань.

Виняток становлять картини, виконані в змішаній техніці і картини, написані художником з розрахунком на матову поверхню. Такі твори після закінчення реставрації необхідно захистити від шкідливої дії пилу і газів повітря конвертацією під скло. В деяких випадках, за рішенням Реставраційної ради поверхня таких творів покривається шаром ретушного лака, розведеного в співвідношенні 1:4 з піненом і створюючим тонку не блискучу захисну плівку. Принципи приведення твору до експозиційного вигляду (тонування, реконструкція ділянок втрат авторського живопису) обговорюються Реставраційною радою.

Тонування – заповнення фарбами незначних за розміром втрат живопису, що не вимагає відновлення малюнка, виконується з дотриманням обов'язкових правил:

– виконання тонування строге у межах втрат авторського живопису;

– при тонуванні потертості, коли немає чіткої грані між частково стертою поверхнею барвистого шару і живописом, що зберігся, реставратор повинен ввести мінімальну кількість нової фарби і якомога тоншим шаром;

– тонування втрат повинне бути виконане фарбами, які можна буде легко видалити без пошкодження авторського живопису, що оточує втрати.

В залежності від часу створення картини, кількості втрат, їх розташування на поверхні твору тонування можуть бути виконані з різним ступенем наближеності заповнення до оригіналу. Види тонувань: нейтральним тоном, тонування, виконані в світлішій тональності, що імітують тонування [26, с. 78].

Реконструкція – відновлення авторського живопису на втратах значного розміру, котрі знаходяться на зображеннях, і несуть смислове навантаження. Для проведення обґрунтованої реконструкції живопису потрібне залучення додаткових образотворчих джерел (фотографії, малюнки, гравюри, копії тощо). При їх відсутності реставратор вивчає твори даного автора або стилістично близьких до нього художників, що збереглися, і створює ескіз реконструкції, який затверджується Реставраційною радою. Необхідна докладна фотофіксація реставрації твору до реставрації, в процесі і після. Обов'язковим є ведення виконавцем реставраційного щоденника з щоденними записами по роботі над твором.

Висновки до ІІ розділу

Теорія реставрації останнім часом схиляється до принципів консервації. Виходячи з цієї посилки, можна сформулювати основне поняття як теорії, так і практики наукової реставрації: художня цінність властива лише оригіналу; тому метою реставрації повинна бути консервація і розкриття оригіналу від пізніших підновлень, що спотворили його, забезпечення його збереження для передачі подальшим поколінням.

Реставрація двобічного живопису на полотні зазвичай виконується з одночасною з обома сторонами, починаючи зі сторони яка знаходиться у більш поганому стані збереження. Всі процеси з консервації і реставрації, які зазвичай проводять і з однобічним живописом на полотні ускладнюються ще тим, що у випадку реставрації двобічного живопису їх необхідно проводити безпосередньо через барвистий шар лицьової або оборотної сторони.

Науково-реставраційні роботи на творі станкового живопису, є складним процесом, що складається з декількох взаємозв'язаних стадій, залежних від стану збереження твору:

а) попередні дослідження твору для виявлення ступеня його збереження;

б) проведення протиаварійних робіт (у разі потреби): повне або місцеве укріплення барвистого шару, ґрунту, в деяких випадках основи, що загрожують збереженню твору;

в) технологічні дослідження твору і складання технічного завдання;

г) заходи консервацій;

д) ревіталізація (припускає два основні етапи: розкриття оригіналу – стоньшення захисної лакової плівки, що потемніла, видалення пізніх записів, реставраційних мастіковок і приведення пам'ятника до експозиційного вигляду – тонування втрат авторського живопису).

У сучасній практиці реставрації для укріплення барвистого шару стали застосовувати осетровий клей малих концентрацій замість міцного, причому з обов'язковою добавкою меду для еластичності. Остаточно з практики реставрації зникли жорсткі розчинники (аміак, оцтовий альдегід). Розкриття стали проводити нейтральними органічними розчинниками. Тонування в місцях втрат виконується аквареллю. Замість традиційної оліфи після закінчення реставрації поверхня твору притирається м’якими лаками. На творі станкового масляного живопису можливе виконання, як всіх перерахованих стадій, так і деяких з них.

ВИСНОВКИ

Історія становлення та існування двобічних творів мистецтва на полотняній основі дає нам можливість зробити висновок, що єдиного джерела виникнення і єдиної нитки розвитку не існує між картинами і іконами XV-XVII століть і картинами кінця XIX-XX століть. Основу творів двобічного живопису ікон-таблеток і хоругв складала літургійна функціональність твору або алегоричне доповнення на оборотній стороні відповідно до лицьового зображення. Нечисленні твори західноєвропейського двобічного станкового живопису, також поєднувались задумом художників. В кінці XIX-XX століть двобічний живопис – це своєрідне порушення технології, обумовлене або експериментом авангардистів, або дефіцитом полотна, як матеріалу основи. Таким чином, в цей період кожна сторона самостійна і самодостатня. У другій половині XX сторіччя з'являються також нечисленні твори двобічного живопису, що несуть первинний задум автора.

Виникають певні труднощі щодо експонування об'єктів двобічного живопису. Двобічні «виносні» ікони експонуються на спеціально виготовлених підставках, всередину яких опускається рукоять ікони. Невеликі за розміром експонуються в горизонтальних засклених вітринах.

Часто двобічний живопис експонується перед глядачем як твір односторонній. Таким чином, одна із сторін залишається непоміченою і деколи глядач не припускає її існування, а отже, відбувається повна втрата значення другої оборотної картини. Неприйнятність розділення двобічного живопису на два твори викликала створення двобічного підрамника-рами, що дозволяє рівноцінно експонувати твір з двох сторін. На базі вітчизняних і зарубіжних наукових центрів було розроблено декілька типів двосторонніх підрамників. Але проблема експонування не вичерпується створенням двобічного підрамника. Необхідно створювати виставковий простір в залах галерей і музеїв, що не завжди можливе унаслідок обмеження виставкової площі і технічного оснащення музеїв.

Еволюція заходів з реставрації двобічного живопису на полотняній основі відбувалася з загальним поступом реставраційних методів і матеріалів для реставрації, але має свої особливості. Кожна сторона двобічного живопису зазвичай знаходиться у різному стані збереження, може мати різні ґрунти, товщину, фактурність і густину барвистого шару і, внаслідок цього, вимагає різного підходу, але всі реставраційні і консерваційні заходи мають проводитись одночасно з двох боків, щоб уникнути деформацій.

Наукова реставрація нерозривно пов'язана з детальним вивченням пам’ятника мистецтва, умов його існування в культурно-історичному контексті. Методи наукової реставрації, які розроблялися впродовж довгої історії реставраційної практики, засновані на комплексному вивченні технико-технологічних особливостей твору. В даний час доведена необхідність застосування мікроскопії, рентгеноскопії і інших лабораторних і інструментальних методів при обстеженні твору і для контролю всього реставраційного процесу.

Наукова реставрація творів станкового живопису, полягає в розробці системи заходів, спрямованих на їх збереження, стабілізацію і наданні експозиційного стану. Основним правилом проведення науково-реставраційних робіт є обґрунтування будь-якого втручання в сучасний стан твору станкового живопису. Сучасна наукова реставрація вимагає, щоб вживані при реставрації творів матеріали, не перешкоджали проведенню повторних реставраційних операцій, подальшим експертизам і аналізам. Вони повинні бути сумісними з матеріалами оригінального предмету культурної цінності і, наскільки можливо, легко і повністю видалятися. Документування проведених реставраційних операцій на творі станкового живопису є обов'язковим. Документація повинна включати реставраційний паспорт і фотодокументацію. У реставраційному паспорті повинні бути відображені всі процеси роботи, проведеної з твором, і перераховані матеріали, використані при виконанні цих процесів. Фотодокументація повинна фіксувати стан збереження об’єкту до реставрації, в процесі проведення заходів і після їх

закінчення. Фотографії повинні відображати загальний вид твору з лицьової і оборотної сторін, а також фрагменти найбільш зруйнованих або значущих ділянок авторського живопису. Доводиться констатувати, що бездоганно відтворити, відродити цілісний образ твору мистецтва і матеріальні елементи його структури в тому вигляді і стані, яким він був створений автором, принципово неможливо.

Нові матеріали і технічні засоби дозволили не лише підняти рівень технологічної реставраційної культури, але і по-новому вирішувати естетичні проблеми, пов'язані з експонуванням відреставрованих творів. Досягнутий рівень технологічної реставраційної культури дозволив підняти також рівень заходів консервації. Нові матеріали і методи реставрації надали значний, чи не вирішальний вплив, на збільшення терміну життя відреставрованих творів станкового живопису, збільшили період часу, що відділяє одну реставрацію від іншої, при цьому зробили реставрацію більш щадною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баженов Л. В. Поділля в працях дослідників і краєзнавців XIX–XX ст. // Історіографія. Бібліографія. Матеріали. Кам'янець-Подільський, 1993. 479 с.
2. Бобров Ю.Г. Консервація і реставрація станкового темперного живопису. Київ : Художньо-педагогічне видавництво, 2008. 256 с.
3. Бобров Ю.Г. Історія реставрації древньорусского живопису. Київ : Художник, 1987. 163 с.
4. Вауліна А. П. Реставрація двобічної ікони XIX ст. – «Святий Афанасій Великий Патріарх Александрийський» [Електронний ресурс] // IX Міжнародна науково-практична конференція. Київ, 2013. URL: www. restorer.sebastopol.ua›publication?article=25.
5. Віктуріна М.П., Гладкова Л.І., Ігнатова Г.В. Стратиграфический метод исследования двусторонней живописи. Київ, 1967. № 17-18. С. 29-36.
6. Виникнення іконоборства [Електронний ресурс]. URL: http:// hram.in.ua/biblioteka/istoriia/151-book151/2059-title2474.
7. Виннер А.В. Про профілактичну заклейку. Київ, 1963. Вип.7. С. 20-24.
8. Вздорнов Г.И. Иконы-таблетки Великого Новгорода. Софийские святцы. Москва : Гранд-Холдинг, 2007. 208 с.
9. Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. Москва : Индрик, 2006. 412 с.
10. Газін В., Дубінський В. Нові підходи до формування вузівського навчального курсу історичного краєзнавства // Хмельниччина: Дивокрай. 2004. № 1-2. С. 87-89.
11. Грицак Я. Нарис історії України: формування модерної української нації XIX–XX ст. // Навчальний посібник для учнів гуманітарних гімназій, ліцеїв, студентів історичних факультетів вузів, вчителів. Київ: Ґенеза, 1996. 360 с.
12. Голубкова А.А. Новгородские иконы-таблетки : пособие по иконописи. Москва : Іконописна школа «СОФІЯ», 2013. 128 с.
13. Горматюк А.А. Реставрация, копирование, церковная живопись. Москва : ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря, 2010. 112 с.

14. Горин И.П. Реставрация произведений станковой масляной живописи : учебное пособие [для средних учебных заведений] Москва : Искусство, 1977. 223 с.

15. Греченко В. А. Історія світової та української культури: Підручник для вищ. закл. освіти. Київ: Літера ЛТД, 2002. 464 с.

16. Гренберг Ю.И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи. Москва : Изобразительное искусство, 1987. 320 с.

17. Гренберг Ю.И Очерки истории технико-технологических исследований живописи. / Ю.И. Гренберг. Москва : Сообщения ВЦНИЛКР, 1972. 87 с.

18. Добриніна Н. П. З досвіду реставрації двобічних творів живопису : доповідь на конференции [«Сучасний музей в культурному просторі»] Новосибірськ, 2008.

19. Дроздов Г.А. Збереження автентичності творів у реставраційному процесі. Декларації та реальність // Збірник статей. Київ, 1989. С. 48-52.

20. Жолтовський П. М. Український живопис XVII XVIII ст. Київ, 1978.

21. Зверєв В.В. Про основні поняття наукової реставрації // Художня спадщина, 1989. С. 44–60.

22. Іванова Е.Ю. Техніка реставрації станкового олійного живопису. Київ : Индрик, 2005. 136 с; ил.

23. Іконопис Візантії [Електронний ресурс]. URL: http://lpba.org.ua/descho-pro-vizantijsku-ikonu-ta-arhitekturu/ .

24. Мистецтво Росії. XVIII-XIX ст. Прапор пехотний (Свеаборзького полку?) с двобічним живописом. 1813-1815 [Електронний ресурс]. URL: http://www.gosniir.ru/exchibitions/50years/art-russia/standard.aspx .

25. Киплик Д. И. Техника живописи. Москва : Изд-во В. Шевчук, 2008. 504 с.

26. Кравич Д.П., Овсійчук В.А. Оповідь про ікону. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. 33-59 с.

27. Косів Р.Р. Українські хоругви. Київська церква. Київ-Львів : Вид. оо. Василіян, 2001. С. 199-207.

28. Кудрявцев Е. В. Техніка реставрації картин. Київ : вид-во В. Шевчук, 2002. 250 с.

29. Кондратюк Т., Митківська Т., Жданова Н. Деякі питання умов зберігання творів іконопису та проблеми біопошкоджень. Волинська ікона. Тези та матеріали ІІІ Всеукраїнської наукової конференції. 72-74 с.

30. Лелеков Л.А. Теоретичні проблеми сучасної реставраційної науки. Художня спадщина. Зберігання, дослідження, реставрація. Київ, 1989. С. 5-44.

31. Лелекова О.В. Застосування глютинових клеїв в реставрації темперного живопису. Реставрація і консервація музейних цінностей. (Експрес-інформація). Вип. 6. Київ, 1985. 236 с.

32. Лелекова О.В. К изучению материалов и техники средневековой живописи // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. Санкт-Петербург, 1997. С. 81-84.

33. Міляєва Л., Логвин Г., Свенціцька В. Українськьий середньовічний живопис. Київ, 1976. 27-29 с.

34. Нікитін М. К. Хімічний каталог. Хімія в реставрації. [Электронный ресурс] : довідник. URL: http://www.ximicat.com/ebook.php ?file=nikitin_ ra.djvu&page=1.

35. Новікова Г.М. Національний науково-дослідний реставраційний центр України: пріоритетні напрями діяльності, перспективи розвитку. / Г.М. Новікова – К., 2001. – С. 142-156.

36. Петров В.А. Практична реставрація ікон : Методичний посібник» Київ, 2012. 128 с.

37. Перцев Н.В. Материалы по реставрации. Санкт-Петербург. : Государственный Русский музей, 2001. 98 с.

38. Овсійчук В. Українське малярство X-XVIII століття. Львів, 1996. 53-58 с.

39. Реставрація ікон : Методичні рекомендації / [Під ред М. В. Наумовой]. Київ, 1993. VII. 226 с.

40. Свод реставрационных правил : проведение работ по сохранению объектов культурного наследия – произведений станковой масляной живописи. (Срп – 2007.4.2.1. 5-я редакция). 2013. 420 с. [Електроний ресурс] URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:pHL9B9qFpYsJ: vk.com/topic-49193898_29069650+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ua; http://www. restorewiki.ru/ Реставрація_картин.

41. Сеник Н. Реставрація хоругви Національної гвардії 1848 р. м. Яворів зі збірки Національного музею у Львові ім. М.А. Шептицького [Електронний ресурс] URL: http://www.anthropos. net.ua/jspui/bitstream/ 123456789/2730/1/166-167_Сеник_Н.pdf.

42. Сидор О. Іларіон Свєнціцький і реставраційна справа в національному музеї у Львові / Пам'ятки України. Львів, 1996. Ч.4. № 3-4. С.106-109.

43. Степовик Д. Історія української ікони X-XX століть. Київ: Либідь, 1996. 38-44 с.

44. Техніка іконопису [Електронний ресурс]. URL: http://ubrus.ru/ node/33.

45. Тимченко Т.Р. Київська школа реставрації станкового малярства (1920-1930) / Пам'ятки України. Київ, 2001. Ч.4. С. 48-71.

46. Традиції і новації реставрації станкового олійного живопису [Електронний ресурс] URL: http://www.antiklib.ru/novosti /tradicii_i_novacii_ restavracii_stankovoi_maslyanoi_jivopisi.html.

47. Філатов В. В. Реставрація настінного олійного живопису. Київ : Образотворче мистецтво, 1995. 248 с.

48. Філатов В. В. Реставрація станкового темперного живопису. Київ : Образотворче мистецтво, 1986. 264 с.

49. Федосеєва Т.С. Матеріали для реставрації живопису і предметів прикладного мистецтва. Київ, 1999. 120 с.

50. Федорова І.В., Юдіна Е.А. Методи видалення кіптяви з творів станкового живопису : методичний посібник Київ : ПСТГУ, 2013. 19 с.

51. Федорович-Малицька Л. Проблема національного в мистецтві // Наші дні. 1943. Ч. 3. С. 2-3.

52. Шоколо І.Н. Двобічний живопис : аспекти історичного розвитку, особливості реставрації й проблеми експонування [Електронний ресурс] / URL: http://конференция.com.ua/pages/view/649 .