

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

Дипломна робота

бакалавра

з теми: **«СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ НАУКОВОЇ
РЕСТАВРАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ІКОНИ “СВЯТИЙ МИКОЛАЙ З
ПРИСТОЯЧИМИ” З ФОНДІВ КАМ’ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО
ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА»**

Виконала: студентка 4 курсу,
групи РТМ1-В18
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Кузьміна Ольга Ігорівна

Керівник: **Віштакенко В. А.**,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
образотворчого і декоративно-прикладного
мистецтва та реставрації творів мистецтва

Рецензент: **Урсу Н. О.**,
доктор мистецтвознавства, професор

Кам'янець-Подільський – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК РЕСТАВРАЦІЇ ЯК НАУКИ	6
1.1. Історія і сучасна організація реставраційної справи	6
1.2. Поняття професійної реставрації та консервації	19
1.3. Установи та організації реставраційної діяльності. Типологія спеціальностей реставратора	30
РОЗДІЛ 2. ПРОФЕСІЙНА РЕСТАВРАЦІЇ САКРАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ	43
2.1. Специфіка сучасної реставрації, зокрема ікон на дерев'яній основі.....	43
2.2. Поетапність виконання професійної реставрації на прикладі ікони «Святий Миколай з пристоячими» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника	52
РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ	57
ВИСНОВКИ	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	61
ДОДАТКИ	68

ВСТУП

Актуальність. Реставрація як наука сягає ще далекого минулого. Перші спроби відновити об'єкт культурної спадщини були здійснені ще у часи Античності, проте вони не були досконалыми. Першочергово ці спроби проявлялися методом тиражування, тобто поширення і копіювання, з метою розповсюдження та привернення уваги до творів мистецтва. Подальші намагання стосувалися здебільшого культурних здобутків древнього зодчества, а вже потім монументальних та станкових творів живопису, скульптури та декоративного мистецтва.

Загалом, процес розвитку реставрації стикався на своєму шляху з багатьма перепонами, зокрема дилемами прагматичності та культурної значимості. Перш за все, кожна епоха намагалася пристосувати об'єкти культурної спадщини під свою сучасність, адаптувати їх призначення під свої цілі, нехтуючи історичним та культурним призначенням першочерговим.

Через певні культурні, політичні та прагматичні ідеї довгий час реставрація була представлена більше як процес пристосування, ніж відновлення. На жаль, протягом довго часу наші попередники не визнавали цінності знань та здобутків їх попередників. Проте, не можна сказати, що об'єкти культури не мали цінності взагалі, але, на жаль, визначення цінності було дуже вибіркоким, про що свідчать тисячі знищених предметів мистецтва. Варто зауважити, що у період Відродження почався новий етап історії реставрації, де головними зберігачами та відновлювачами виступали провідні митці епохи. Саме вони найбільше могли досягнути та безперечно визначити вартісність культурних цінностей. Проте, і їх не можна назвати ідеальними реставраторами, адже вони дозволяли собі дії, що протирічать сучасними канонам реставрації, зокрема збереження автентичності зображення [38].

Багато живописних творів були доповнені тогочасними митцями відповідно до їх вподобань, що міняло їх візуальний вигляд майже повністю.

Відхід від пристосування та розуміння значимості прийшов до широкого загалу зовсім недавно, а сучасна реставрація як наука зовсім молода. З приходом розуміння прийшло і поняття збереження автентичності. Тобто, ряд науковців та митців звернули увагу на самотність у художніх зображеннях попередніх епох та важливість кожної з них як значущої ланки історичного та культурного розвитку людства. Від моменту як мистецькими здобутками почали цікавитись науковці, реставрація почала розвиватися саме як наука [30]. Ряд істориків, хіміків, фізиків та археологів розпочали новий етап відновлення творів мистецтва та зробили вагомі внески у методологію їх збереження. Так реставрація з процесу пристосування та вибіркового збереження і суб'єктивного відновлення трансформувалася у скрупульозну та ґрунтовну наукову працю.

Саме аналізуючи ряд історико-мистецтвознавчих джерел з теми дослідження можна прослідкувати історію розвитку та становлення реставрації, адже саме ці знання є безперечно цінними інформаційними факторами.

Сьогодні реставраційна наука на стадії постійного розвитку. Щороку фахівці вдосконалюють свої знання та навички, проводять сотні досліджень, аби модернізувати методи відновлення та збереження творів мистецтва.

Мета дослідження – дослідити особливості професійної наукової реставрації на прикладі ікони «Святий Миколай з пристоячими» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника.

Об'єктом дослідження є процес розвитку та становлення наукової реставрації.

Предметом дослідження є специфіка професійної наукової реставрації у світовій практиці.

Завдання:

1. Проаналізувати історико-мистецтвознавчі джерела з теми дослідження.
2. Висвітлити історію і сучасну організацію реставраційної справи.

3. Визначити поняття професійної реставрації та консервації.
4. Розглянути установи та організації реставраційної діяльності, а також типологію спеціальностей реставратора.
5. Проаналізувати специфіку сучасної реставрації, зокрема, реставрацію ікон на дерев'яній основі.
6. Висвітлити поетапність виконання професійної реставрації на прикладі ікони «Святий Миколай з пристоячими» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника.

РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК РЕСТАВРАЦІЇ ЯК НАУКИ

1.1. Історія і сучасна організація реставраційної справи

Історія реставраційної справи розпочала свій розвиток ще за античності. Перші згадки про неї можна зустріти у описах перенесення фресок Плінія Старшого та Вітрувія. У III ст. н.е. з'явилася перша критика реставрації. У середньовіччі реставрація релігійних полотен проводилася або для того, аби зберегти історичні образи поклоніння, або для того, щоб привести їх у відповідність сучасним канонам [30].

Підхід до реставрації та поновлення об'єктів культури у Стародавньому світі практично не відрізнявся від реставрації будь-яких інших предметів. У добу ранніх цивілізацій реставрація не була особливою частиною духовного чи матеріального життя мистецтва. Вона була лише пристосуванням їх до вимог часу – до прикладу, шумери споруджували нові святилища на руїнах старих. Тоді канони не були настільки радикальними, а консервативність технології сприяла хорошему збереженню об'єктів. Сліди реставрації на творах мистецтва демонструють те, що проводився вона оборотними матеріалами, ідентичними за своїм складом.

Копіювання найяскравіших творів мистецтва у Стародавній Греції було певним чином способом продовження життя художніх зразків за методом тиражування. Пінакотеки потребували особливої уваги художника-хранителя, який підтримував стан збереження.

Наступний крок еволюції відношення до оригіналу в період еллінізму розвиває увагу до специфіки культурної традиції. Основними засадами реставрації об'єктів культури вже наприкінці періоду класики стає відновлення їх історичного вигляду та специфічних рис. Яскравим прикладом цього вважається реконструкція вежі Етеменанки при правлінні Олександра Македонського (Дод. А, іл.1, 2) [18].

Історія зберегла розповідь про те, що Олександр Македонський, завоював Вавилон в 331 році. до н.е. Він наказав своїм ветеранам почати розчистку і відновлення сильно занепакої Вавилонської вежі. Загалом, історія

біблійської Вавилонської башті можна вважати символом початку історії реставрації. Головний храм Вавилонського царства, присвячений верховному богу Мардуку, знаходився на вершині вежі Етеменанки, або «Вавилонської вежі», і був побудований у VII ст. до н.е. Споруда, зведена із сирцевої цеглини, постійно відновлювалася, і Олександр Македонський, заставши майже руїни, був скоріш за все, останнім його реставратором.

Древні «реставрації» завше носили утилітарний характер. Предмети старовини відновилися не як історичні цінності, а як річ, що матиме актуальне значення з актуальними функціями. Олександр Македонський намагався відновити храм бога Мардука не заради збереження культурних цінностей, таким чином він хотів залучитись підтримкою місцевої еліти, тобто в політичних цілях.

Можна зазначити, що історія пристосування древностей, відповідно і відновлення, нараховує кілька тисяч років, тоді як історія реставрації трохи більше століття. Слідуює, що проблема збереження пам'ятників минулого в їх оригінальному вигляді – це специфічна проблема європейської культури. До прикладу, китайська традиція характеризується руйнівним відношенням власної матеріальної спадщини.

Це підтверджує вікова практика заміни застарілих древніх пагод їх точним відтворенням. Китайська ментальність віддавала перевагу духовній значимості відповідно до її матеріальності. Можливо, що саме такий підхід спровокував конфуціанську традицію зневаги до матеріального.

Інший відомий едикт імператора Майориана являє собою, можливо, один із перших ранніх документів у захист пам'ятників історії європейської культури. Цікаво, що західна традиція включає турботу про збереження древностей у формі закону.

В Древній Русі ця ідея знаходить своє вираження у вигляді морального наставлення, викладеного в церковних Правилах митрополита Іоанна, згідно з якими необхідно було ретельно зберігати ікони в належних місцях, де «не було місця ні людині, ні тварині, ні взагалі чомусь нечистому» [38].

Важливо відзначити загальне, що споріднює ці настільки не схожі за своєю формою акти: перше – це прагнення зберегти від знищення пам'ятки минулого незалежно від їх художньої цінності; друге – це розуміння реставрацій, як глибоко духовного та значущого.

Однак реальне відношення до культурної спадщини складалося під впливом і більш прагматичних ідей, але в першу чергу критеріїв смаку та ідеологічних суспільних установ.

Можна стверджувати, що результати з наведених прикладів вже на ранніх етапах реставраційна діяльність виступає суперечливим та своєрідним процесом в розвитку культури. Вона знаходиться на межі двох суспільних потреб – бажанні зберегти пам'ятки як свідчення славного минулого, а з іншого боку, оцінювати їх за мірками свого часу і тим самим включити їх в контекст існуючої культури.

Вибірковий характер відбору культурної спадщини завжди приводив до відміни деяких, а іноді і багатьох, цінностей і, відповідно, їх матеріальних носіїв. Заперечення, як і радикальне пристосування, переосмислення, найбільш чітко виявляють себе в якості закономірності процесу на переломах епохи. Здавна дії спрямовані на збереження і відновлення пам'яток культури були натхненні не тільки почуттям поваги до їх віку чи розумінням їх художньої значності. Швидше, вони були викликані поза художніми інтересами політичного, релігійного та прагматичного характеру. Аж до кінця XVIII ст. відновлення означало, перш за все, пристосування об'єкта до нових функцій.

В епоху раннього християнства, до прикладу, античні базиліки адаптували під християнські храми, які в подальшому, через віки, прикрашалися ренесансними чи барочними порталами.

В історії поновлення живопису, тобто переписування творів частіше всього відповідає потребам елементарного ремонту і засобом приведення зображень у відповідність з художніми смаками епохи. Найяскравіше ці тенденції виявляються на прикладі російських ікон, традиційне поновлення

яких заради підтримання релігійної значущості спочатку змінилося на «виправлення недоліків перспективи і тону» в епоху панування академічних збудників, а потім, у ХІХ ст., стилізаторськими реконструкціями під старий лад.

Лише в епоху Відродження стала формуватися потреба в збереженні художнього спадку. Але це стосувалось не всієї історії, а лише античного часу, у пам'ятках якого митці стали бачити великі образи для наслідування. Саме з приходом усвідомлення цінностей «іншої» культури, поступово змінюючи самодостатність середньовіччя, формується причина для зародження теоретичної думки в реставраційній діяльності. Важлива особливість звернення до античності полягала «у прагненні всебічного відродження давнини». Ціль тепер полягала не в тому, щоб пристосувати твори до своїх смаків і нових функцій, а в тому, щоб свої смаки поєднати з гармонією і досконалістю античних образів.

Під впливом нових естетичних напрямків на історичну сцену виходить перша Велика Ідея реставрації – відновлення первісного виду твору. За кілька століть існування ця ідея виявила свою ілюзорність, проте, і в наші дні не втратила своїх засад та прибічників. Багатьом реставраторам і сьогодні здається, що вони здатні відновити твір в його первісному вигляді. І зазвичай саме це стає метою реставрації [30].

З усією впевненістю можна віднести до авторів цієї ідеї великого Рафаеля, який у 1516 р. займав посаду головного хранителя всіх при папському дворі. Тоді було започатковано серйозне дослідження античних пам'яток Риму у зв'язку з дорученням Папи Лева Х зобразити в точних кресленнях забудову міста і зберегти від знищення найбільш цінні античні мармурові експонати. Папське рішення було спровоковане масовим використанням Римського Форуму в якості будівельного матеріалу для будівництва собору св. Петра.

В плані розвитку реставраційної практики важливо відзначити, що ідея відновлення первинного стану методологічно ґрунтується на реконструкції

по аналогії, мірою якості якої служить критерій достовірності. До того ж, мова тут йде зовсім не про відновлення, а лише про умовну реконструкцію в рисунку.

Однак, епоха Відродження ледь не з більшою силою і певністю відкидала розвиток культури середньовіччя, ніж Європа Середніх віків культуру античності. Практика явно показала, що ідея відновлення передбачила збереження лише цінних та загальновідомих пам'яток античності, а відновлення базувалося на художніх смаках свого часу. Естетичні критерії явно переважали. Захват від краси античного твору робив його в очах сучасників історично цінним, гідним збереженням і наслідуванням. Так і навпаки – те, що не отримувало визнання, вважалося недостойним збереження.

Ідея відновлення завжди передбачає певне вдосконалення стану або виправлення недоліків. Історія реставрації античної пластики рясніє прикладами доповнення відсутніх елементів статуй. До того ж, ці доповнення, за свідченням Вазарі, виконувались виданими майстрами свого часу. Дослідники справедливо відзначають, що художники, відновлюючи пошкоджені твори, прагнули «довести собі і сучасникам, що їх майстерність не поступається мистецтву античному». У реставрації останніх століть з більшою очевидністю прослідковується вплив стилістики свого часу. Наприклад, доповнення Берніні відрізняються від справжніх античних частин барочної манери виконання [38].

З джерел ми знаємо, що роботи для покращення стану творів попередників довірялася знаменитим художникам – Лоренцо ді Креді поправляв полотна Паоло Уччелло і Фра Анджеліко. У Генті в 1550 р. Ян ван Скорел і Ланселот Блондель отримали завдання привести в порядок вітвар роботи Яна ван Ейка (Дод. Б, іл. 1), в який вони внесли деякі власні елементи.

В епоху Контрреформації, після Тридентського собору, релігійні полотна і розписи стали приводитися у відповідність з новими канонами. Оголеність та світськість сприймалися як непристойність, тоді у 1564 р.

Даніеле да Вольтерра було доручено задрапірувати оголені постаті на фресці «Страшний суд» Мікеланджело в Сікстинській капелі. У 1576 р. ІV провінційний Міланський собор рекомендував єпископам не лише спалити образи, що погано збереглися і помістити їх попіл в церкві, щоб уникнути осквернення, але і «оновити» ті, які збереглися краще, з метою укріплення віри. Храмові полотна потрібно було відреставрувати, що означало, по суті, «переписати» їх заново.

У Римі в кінці XVII ст. реставрацією займався відомий художник Карло Маратта. Серед його робіт станції і Лоджії Рафаеля та галерея братів Карраччі в Палаццо Фарнезе. Він мав славу вмілого майстра, і коли папа попросив його прикрити декілька «Мадонни» роботи Гвідо Рені, він зробив його пастельними фарбами, які можна було легко видалити – це можна назвати однією з перших спроб «оборотності».

У Франції перші згадки про консервацію та реставрацію живопису пов'язані з колекцією Франциска І в Фонтенбло – картини «милися», «чистилися» і «освіжались». Пріматіччо, який був головним живописцем Фонтенбло, був зобов'язаний підтримувати в хорошому стані і картини.

У ті часи реставрація відомих творів, як правило, довірялася не менше відомим художникам. Часто нею займалися майстерні копіїсти, здатні наслідувати майстру. У XVII ст. в Фонтенбло виникла ціла група художників консерваторів-реставраторів. Картини були важливими деталями інтер'єрів, тому часто розмір їх збільшували або зменшували відповідно до тієї декорації, в яку вони повинні були вписатися. З другої половини XVII ст. частим стає дублювання полотен.

У XVII ст. Шарль Лебрєн, перший художник короля, отримав титул «зберігача картин» і був зобов'язаний утримувати в порядку королівську колекцію в Луврі, по догляду за якими він використовував «умілих людей», про що свідчать джерела.

Отже, у Франції напередодні Революції були відомі новітні технічні реставраційні відкриття – дублювання, перенесення, паркетаж. Всі вони були пов'язані з реставрацією основи.

1780-1815 рр. – це період значної активності, що пов'язано з напливом в Париж мистецьких доробків з Бельгії, Голландії, Італії та інших країн в результаті наполеонівських походів. Французькі реставратори отримали великий досвід.

У 1797-1802 рр. Лебрен отримав посаду експерта, який визначає стан всіх іноземних картин, що ввозяться в Париж та спостерігає за реставрацією. Він боровся за поліпшення традиційних методів реставрації і за організацію конкурсу для відбору кращих фахівців. Прихильник раціональної чистки картини від пізніших записів, він певною мірою був ініціатором французького методу реставрації.

Важлива подія в історії реставрації відбулася 1802 р. – картина Рафаеля «Мадонна з Фоліньо» була перенесена з дерева на полотно [30].

Професійна реставрація почала формуватися у момент накопичення приватних колекцій мистецтва, коли виникла потреба збільшити термін існування предмета мистецтва.

У другій половині XVIII – першій половині XIX ст. в європейській реставрації домінувало прагнення надати твору образ «історичності». Це виражалось у бажанні мінімізувати сліди втручання реставратора.

У реставрації почали широко використовувалися «галерейні лаки», що надавали роботам «історичного» вигляду. Одночасно розроблялися технічні прийоми реставрації різних творів. У реставрації живопису було розроблено комплекс операцій із зміцнення. В реставрації пам'яток давньої архітектури широко практикувалися знесення окремих частин будівлі та їх будівництво наново.

Увага до культурної спадщини має давню історію, яка передусім була спрямована на відновлення об'єктів для їх подальшого використання та естетичної насолоди. До початку XX ст. зазвичай саме художників залучали

до реставрації пошкоджених творів мистецтва. Проте у XIX ст. галузі науки та мистецтва все більше перепліталися, оскільки такі вчені, як Майкл Фарадей, почали вивчати згубний вплив навколишнього середовища на предмети мистецтва. Луї Пастер також проводив науковий аналіз фарби. Хоча, можливо, перша організована спроба застосувати теоретичну базу для збереження культурної спадщини відбулася із заснуванням у Сполученому Королівстві Товариства захисту стародавніх будівель у 1877 р. Воно було засновано Вільямом Моррісом та Філіпом Веббом. У той же період розвивався французький рух з подібними цілями під керівництвом Ежена Віолле-ле-Дюка, архітектора і теоретика, відомого своїми реставраціями середньовічних будівель [52].

Віолле-ле-Дюк розробив методику точного підходу до обмірів та описів предметів старовини. При цьому у своїх поглядах на кінцеву мету реставрації він був близьким концепції створення «ідеальних образів минулого», стверджуючи, що реставрація – це надання твору завершеного стану, «якого вона могла і не мати ніколи досі» [36].

Збереження культурної спадщини як окрема галузь дослідження спочатку розвивалося в Німеччині, де в 1888 році Фрідріх Ратген став першим хіміком, який працював у музеї Koniglichen Museen у Берліні. Він не тільки розробив науковий підхід догляду за об'єктами в колекціях, але й поширив його, опублікувавши в 1898 р. «Довідник із збереження». Початок розвитку збереження культурної спадщини в будь-якій частині світу зазвичай пов'язують із створенням посад хіміків у музеях. У британській археології основні дослідження та технічні експерименти з консервації проводилися Іоне Геді, зокрема в Інституті археології в Лондоні.

У Сполученому Королівстві сучасні дослідження художніх матеріалів та консервації, кераміки та каменю проводилися Артуром Пілансом Лорі, хіміком і директором Університету Геріот-Ватта з 1900 р. Інтереси Лорі підтримував Вільям Холман.

У 1924 р. хімік доктор Гарольд Плендерлейт розпочав працювати у Британському музеї разом з доктором Олександром Скоттом в новоствореній дослідницькій лабораторії. Можна сказати, що призначення Плендерлейта створило професію консерваторів у Великобританії. Цей відділ був створений музеєм для вирішення проблеми погіршення стану предметів колекції та пошкоджень, які були наслідком їх зберігання в тунелях лондонського метро під час Першої світової війни. Створення цього відділу перемістило фокус для розвитку теорії та практики збереження з Німеччини до Великобританії, і зробило останню головну силу в цій новій галузі. У 1956 р. Плендерлейт написав важливий посібник під назвою «Збереження старожитностей та творів мистецтва», який став заміною попередньому фоліанту Ратгена і встановив нові стандарти для розвитку мистецтва та науки про збереження [30].

У Сполучених Штатах розвиток збереження культурної спадщини можна простежити до Музею мистецтв Фогга та Едварда Уолдо Форбса, його директора з 1909 по 1944 рр. Він заохочував технічні дослідження та був головою консультативного комітету першого технічного журналу – «Технічні дослідження в галузі образотворчого мистецтва», що видавався Fogg з 1932 по 1942 рр. Важливим є те, що він також привів до співробітників музею хіміків. Резерфорд Джон Геттенс був першим США, хто постійно працював у художньому музеї. Він працював з Джорджем Л. Стаутом, засновником і першим редактором Technical Studies. У 1942 р. Геттенс і Стаут були співавторами книги «Малярські матеріали: коротка енциклопедія», перевидана в 1966 р.

Джордж Т. Олівер, співробітник відділу реставрації мистецтва братів Оліверів і охорони мистецтва в Бостоні, орієнтовно 1850 р., винайшов вакуумний гарячий стіл для дублювання картин у 1920-х роках. Прототип столу Тейлора, який він спроектував і сконструював, все ще працює. Вважається, що Oliver Brothers є першою і найстарішою постійно діючою компанією з реставрації мистецтва в Сполучених Штатах.

Тоді у Великобританії та Америці пришвидшився розвиток природоохоронної діяльності, і саме в Британії з'явилися перші міжнародні організації збереження природи. Міжнародний інститут охорони історичних і художніх творів був зареєстрований відповідно з британським законодавством у 1950 році як «постійна організація для координації та вдосконалення знань, методів і робочих стандартів, необхідних для захисту та збереження дорогоцінних матеріалів усіх видів». «Швидке зростання професійних організацій збереження природи, публікацій, журналів, інформаційних бюлетенів, як на міжнародному рівні, так і місцевому, очолив розвиток професії охорони, як практично, так і теоретично. Історики мистецтва та теоретики, такі як Чезаре Бранді, також відіграли важливу роль у розвитку теорії науки про збереження.

Найбільш важливою серед великої кількості ідей була ідея превентивної консервації. Ця провідна думка була частково заснована на новаторській роботі Гаррі Томсона та його книзі «Музейне середовище», вперше опублікованій у 1978 р. Томсон був пов'язаний з Національною галереєю в Лондоні, адже саме тут він встановив набір основних засад екологічного контролю для найкращих умов, у яких предмети можна було б зберігати та демонструвати в музейному середовищі. Хоча його точних вказівок зараз не дотримуються суворо, вони надихнули всю сферу збереження [52].

Одночасно у реставрації формується новий, інший погляд на її кінцеву мету та методи, що передбачають відсутність втручання у сам твір.

У цей період у практиці реставрації формується два основні напрями: «художня» та «технічна» реставрація. «Художня» реставрація передбачала відновлення втрат із метою отримання закінченого твору. «Технічна» реставрація передбачала консервацію та уникала істотного втручання у візуальний вигляд твору. У XIX ст. внаслідок надбання систематичних знань у галузі історії мистецтв, матеріальної культури та інженерно-технічних

знань відбувається формування наукової реставрації як самостійної дисципліни.

Процес реставрації включив обов'язкове вивчення пам'ятки, фіксацію всіх утручань на різних етапах роботи та контроль за виконуваною роботою. Відновлення твору проводилось зворотніми методами з використанням матеріалів подібних, але відмінних від авторських. Це забезпечує можливість повернення до початку роботи та внесення змін.

Найбільш складним та відповідальним у справі реставрації є прийняття рішення про ступінь реставраційного втручання, яке приймається колегіально.

З кінця XIX – початку XX ст. розвивається процес інституалізації діяльності з охорони культурно-історичної спадщини. Результатом діяльності ряду наукових товариств, зокрема Міжнародної ради музеїв, став підйом суспільного інтересу до збереження історичної спадщини та вироблення нових принципів реставрації.

Самим актуальним питанням у науковій реставрації залишається оригінальність експонату. У XX ст. обговорення цього питання призвело до розробки та прийняття різних міжнародних документів. У 1931 р. Міжнародна рада музеїв ініціювала розробку та прийняття Афінської хартії з питань реставрації історичних пам'яток. У 1957 р. проводяться міжнародні конгреси архітекторів та фахівців з історичних споруд. У 1964 р. було прийнято Венеціанську хартію з питань охорони та реставрації пам'яток – міжнародний документ, що фіксує професійні стандарти галузі збереження та реставрації матеріальної спадщини. Кодифікація принципів та стандартів у галузі захисту історичних споруд дозволила чіткіше позначати цілі та методи реставрації.

Сьогодні головними принципами реставрації є принцип історизму, що включає в себе:

- всебічне наукове вивчення історії пам'ятки;

- мінімальне втручання у історичний матеріал твору з максимальним його збереженням;
- обґрунтованість та визначення будь-якого реставраційного втручання;
- неприпустимість вільних доповнень;
- максимальне використання оборотних матеріалів [34].

Стаття 11 Хартії свідчить, що нашарування різних епох, внесені до архітектури пам'ятки, мають бути збережені, оскільки єдність стилю не є метою реставрації [27].

Стан сучасної реставрації – це не статичний, а постійно прямуючий вперед процес. Навіть при створенні досконаліших приладів, які озброють реставраторів новою інформацією, значення «людського фактора» залишиться найважливішим елементом процесу збереження культурної спадщини.

Важливою сучасною тенденцією у системі збереження культурної спадщини є потяг до комплексного вирішення різних завдань, зокрема у сфері реставрації. У такому підході історичні та мистецтвознавчі дослідження доповнюються методами точних наук

Комплексні дослідження сприяють формуванню міждисциплінарного підходу, відображаючи загальну спрямованість зусиль сучасних учених встановлювати міст між своєю основною наукою та суміжними дисциплінами, між точними та гуманітарними сферами знання.

У ряді країн створено національні центри, які об'єднують різні напрямки у дослідженні та реставрації культурної спадщини. Так, у Токіо створено Національний Інститут дослідження культурної спадщини, в Брюсселі з 1948 р. діє Королівський інститут художньої спадщини. Добре відомий у світі Центральний інститут реставрації у Римі. Італія є визнаним лідером у розвитку реставрації. В Римі ще в 1930 р. була проведена перша «Міжнародна конференція з вивчення наукових методів для дослідження та збереження творів мистецтва». В Італії надалі були організовані численні

семінари, на яких багато в чому було визначено стандарти реставраційної практики, документообігу та збереження предметів та об'єктів культурної спадщини. Російський інститут культурної та природної спадщини ім. Д.С. Лихачова займається даними проблемами у всьому їхньому різноманітті, у тому числі розробкою теорії культурної географії, концепції культурного ландшафту та ін. центри проводять різнопланові дослідження, але в кожного є своя наукова орієнтація. В даний час існує значний обсяг публікацій, присвячених аналізу конкретних методик, їх ефективності у тому чи іншому вигляді реставраційної діяльності [34].

Реставрація, подібно до будь-якого іншого виду людської діяльності, не є незмінною системою принципів і методів, але має свій історичний розвиток і залежить від того, в ім'я чого зберігається і реставрується пам'ятка [27].

1.2. Поняття професійної реставрації та консервації

Консервацією та реставрацією називають будь-які дії, що спрямовані на збереження та відновлення архітектури, картин, малюнків, гравюр, скульптур та предметів декоративного мистецтва, які піддалися негативному впливу через халатне поводження, навмисне пошкодження, або, найчастіше, викликане плином часу.

Апріорі термін «консервація» означає збереження творів мистецтва та їх захист від можливих у майбутньому пошкоджень [46].

Часто вживають вираз зберегти «Status quo ante». У перекладі українською – це «стан в якому раніше», тобто, у тому, якому предмет був до того, як його віддали на реставрацію. Але безумовно зберегти Status quo неможливо. Насправді, ця ціль недосяжна, адже навіть неживі предмети живуть своє життя, звичайно, умовно. А їх «життя» залежить від навколишнього середовища зберігання [40, с. 5].

Консервація як процес – це сукупність заходів, що забезпечують на довготривалий час збереження вигляду, механічної цілісності та хімічної інертності пам'яток історії та культури, археологічних знахідок, архітектури, образотворчих та декоративних мистецтв. У місцях збереження режимом опалення, вентиляції, а також кондиціонування повітря всім експонатам, що зберігаються, забезпечуються оптимальні умови зберігання, тобто постійні температура, освітлення, вологість, склад повітря.

При професійно обладнаному режимі зберігання у музеях застосовують вітрини з фільтрами для очищення повітря – картини укладають між склом та щільним картоном, з'єднаними тканиною. Гравюри, рисунки, акварелі, пастелі, гуаші, фрагменти тканин окантовують під скло для експонування або укладають у паспарту та зберігають у спеціальних шафах та папках. Документи, друковані тексти на старому папері зміцнюють за допомогою ламінування – прозорим накатом синтетичної плівки. Предмети з дерева, тканини, шкіри, уражені пліснявою, комахами або їх личинками, обробляють

хімікатами, просочують розчинами антисептичних складів, що не шкодять матеріалу. Вироби з необпаленої та слабо обпаленої глини, із сухої деревини з порушеною структурою просочують синтетичними смолами, що не змінюють їхнього зовнішнього вигляду. Вологу деревину консервують, заміщаючи воду всередині неї смолами, галуном, парафіном. Очищений від корозії метал, скло, кістку покривають захисною плівкою безбарвного синтетичного лаку. Тканини просочують борошняними або синтетичними клеями і наклеюють їх на дублюючу основу. При консервації архітектури зміцнюють ґрунт, стіни, склепіння, зводять захисні павільйони та навіси, аби запобігти знищення пам'ятки в період до його реставрації. Дерев'яні будівлі просочують безбарвними водовідштовхуючими та зміцнюючими синтетичними розчинами та захисними сумішами. Монументальний живопис на стінах архітектурних пам'яток зміцнюють переважно смолами, які зберігають колір та фактуру живопису, не порушуючи повітро- та паропроникності живописного шару та ґрунту.

Успіх консервації перш за все залежить від дотримання режиму зберігання, визначеного для кожного виду предметів [7].

Консервація полягає в тому, щоб створити максимально сприятливі умови, в яких руйнівні процеси будуть зупинені або хоча б сповільнені. Завдяки цьому уповільнюватиметься і природне старіння.

Актуальною залишається ідея тривалої консервації, яка надзвичайно турбує музейний світ. Перш за все ідея організації музею або музейного фонду з такими умовами, де б природні процеси старіння були по можливості сповільнені природним шляхом. Звичайно, це можливо зробити лише для певної категорії експонатів зі схожими характеристиками.

Ще одна ідея полягає у запобіганні деструкції творів мистецтва в умовах повної ізоляції від атмосферних впливів та будь-яких сторонніх фізико-хімічних чинників [40].

Художня реставрація, навпаки, має на меті відновлення або реконструкцію творів, які вже зазнали пошкоджень.

Одна з основних теоретичних передумов, на яких базуються сучасні уявлення про реставрацію – це визнання того, що художньо вартісним об'єктом, що визначає його напрямок, постає не творчий задум майстра, а існуюча на даний момент пам'ятка з її втратами, віковими нашаруваннями та зв'язками, що встановилися з середовищем її існування.

Попередня система уявлень, за якою реставрація розумілася як нове втілення задуму, повністю відкидається. Ідея повторного творчого процесу, у якому реставратор дорівнює творець реставрованого твору – це ілюзія, яка не враховує колосальної різниці у художньому відчутті майстрів минулих епох та сучасності. Реставратор повинен впливає не на ідеальний художній образ пам'ятки, а на його матеріальну структуру.

Інша загальна вимога до реставрації – максимальне збереження оригінальності. Оригінальність є дуже важливим критерієм з багатьох точок зору. Стародавня споруда, замінена копією, втрачає свою цінність як історичного свідка минулого, маючи зміст лише наочної ілюстрації. Як оригінальна пам'ятка матеріальної культури вона не може трактуватися. Важливою умовою повноцінного сприйняття художнього твору стає усвідомлення глядачем його самотності. Відчутною є і часткова втрата оригінальності, яка певною мірою майже неминуха при реставрації. Звідси, насамперед, виявляється особливе відношення до заміни знищених елементів будівлі. На відміну від звичної ремонтно-будівельної практики, перевага повинна надаватися спеціальним методам зміцнення, і лише в крайніх випадках допускається заміна оригінального матеріалу, яка повинна розглядатися як остання міра. Неважливо, йдеться мова про споруду древню чи про порівняно нову, про важливі художні елементи пам'ятки – різьблені деталі, розписи, чи про просту кладку стін або ж приховані конструкції. Чим більшу історичну чи художню цінність несе у собі той чи інший елемент, тим важливішим стає збереження оригінальності.

Принцип історизму у реставрації передбачає використання отриманих результатів історичних досліджень, архівних матеріалів, вивчення технологій

та методики під час проведення робіт із відновлення пам'яток. Знання про історичні матеріали та технології потрібні при розробці проекту реставрації. Використання авторських креслень, іконографій і фотоматеріалів, що збереглися, дозволяють з достатньо високим ступенем достовірності провести реставраційні роботи і відновити історичну пам'ятку. Отже, дотримання принципу історизму є основою комплексу завдань реставрації.

Ці положення фіксують лише найзагальніші принципи реставрації. Майже у всіх теоретичних роботах зазначається, що пам'ятки і випадки реставрації мають велику кількість варіантів, що не підлягає канонічним підходам. Тому немає і не існує набору сталих вимог, яким реставраторові слід механічно дотримуватися. Реставрацію варто розглядати як специфічний творчий процес. Важливо, що рішення про долю пам'ятки не може бути довірене судженню однієї людини, якою б високою кваліфікацією вона не мала, а підтверджується авторитетним колом фахівців [12].

Варто зазначити, що розріняють два вида реставрації – музейну та комерційну.

Музейна реставрація передбачає консервацію, і лише в дуже рідкісних випадках, коли є гостра необхідність, відновлення функціонально призначення об'єкта мистецтва. Але в всякому випадку реставратор прагне зберегти початковий стан реставрованого. Саме реставратори оцінюють історичну цінність та значимість предмета мистецтва [42].

Музейна реставрація є синонімом правильної. Вона відповідає вимогам Венеціанської хартії з консервації та реставрації від 31 травня 1964 р. Задача музейної реставрації – збереження автентичності, тобто повне заперечення імітацій. «Оригінальні» деталі та фрагменти реставрованих речей відновлюються такими ж матеріалами, як і основний твір. Авторський лак, регенерується тим ж складом, яким користувався автор, шпонки укладаються на такий ж клей, як і авторський. Живопис, ліпнина, та позолота укріплюються і доповнюються матеріалами близькими до автентичних.

Здавалося б, що відтворити абсолютно все неможливо. Де зараз знайти клей, якими клеїли дерево у XVII ст.? Чи лак, який використовував Генріх Даніель Гамбс? Але все дуже просто і не дуже одночасно. У наших попередників не було розвиненої хімічної промисловості з її високими технологіями. Все, чим розпоряджалися старі майстерні давала сама природа. Клей варили з кісток та шкір, роль лаку виконували смоли, позолоту виконували золотом, а сріблення – сріблом. Зараз ці всі органічні матеріали також присутні у природі і ми маємо до них доступ. Сучасна промисловість випускає мездровий і глютенний клей, в Індії, як і 300 років тому збирають шелак, а якісні фарби роблять з органічних пігментів. Складність полягає лише у знаннях технологій. Секрети технологій можна знайти у літературі, старих книгах, навчальних посібниках для технологічних вузів та посібниках для ремісничих навчальних закладів.

Друга, не менш важлива умова наукової реставрації – застосування зворотних матеріалів. Клеї та лаки, які мають надійно берегти речі, при необхідності повинні легко видалятися простими розчинниками. Жоден майстер не застрахований від помилок, так вони повинні легко виправлятися. Для цього використовують саме мездровий і глютиновий клей, які при необхідності можна розм'якшити спиртом. Для регенерації лаку використовують політуру – розчин органічної смоли в спирті. Утрати дерева та декору відновлюють аутентичними матеріалами.

Для чого потрібна музейна реставрація? Музеї – організації наукові, а експонати музею – зразки. Зразки того, як писали та ліпили наші попередники. Основна задача музейної реставрації зберегти об'єкт в автентичному вигляді. Нехай у напівзруйнованому стані, але без поновлень. До музейних об'єктів застосовується виключно консервація. Це бережне видалення забруднення і запобігання подальших втрат. Додавання чогонебудь категорично заборонене. Яскравим прикладом можна вважати відому скульптуру Венери Мілоської, яку зберегли у первісному стані без лишніх втручань (Дод. Б, іл. 2).

До середини ХХ ст. критерієм цінності був стан збереженості. У Радянських музеях в експозиціях експонували лише предмети декоративно-ужиткового мистецтва, які збереглися більше, ніж на 70%. Якщо предмет був втрачений більше 30%, то він не брався до уваги. У 80-ті роки ХХ ст. було допустимим додавати відсутні деталі, але не робити їх ідентичними до оригіналу. Відновлені ділянки живопису повинні бути світлішими, аби глядач міг одразу відрізнити їх від авторських. Так з'явилася знаменита фраза «Гарна реставрація має бути помітною». Після розпаду Радянського Союзу на початку 90-х років стався черговий перелом у свідомості підходів до процесу реставрації. Від реставрації стали вимагати абсолютного відновлення до першочергового стану, а консервація перетворилася з кінцевої цілі на початковий етап реставрації [10].

Комерційна ж реставрація передбачає відновлення функціонального значення предмета. Проте, це не означає більш халатне відношення, матеріали мають відповідати автентичним, а технологія відповідати часу створення предмета. Задача комерційного реставратора – придати предмету товарний вид і виповнити побажання замовника.

Проте, на думку німецького реставратора Ю. Генс, до реставрації предметів мистецтва не можна застосовувати вислів «Замовник завжди правий». Це відрізняє її від багатьох інших професій, що надають комерційні послуги. Кодекс професійного реставратора не дає права на виконати забаганку клієнта порушуючи принцип «не зашкодь».

Техніки і методи консервації та реставрації мистецтва йдуть тісно поруч і стали провідниками професіоналів у ХХ ст. Вони ставали все більш важливими аспектами роботи не лише музеїв, а й громадської влади та всіх, хто цікавиться творами мистецтва, чи то художники, колекціонери чи галеристи. Методи реставрації мистецтва, які використовувалися в попередні періоди, були тісно пов'язані з відомими на той час техніками художнього виробництва та обмежувалися ними. Досягнення науки і техніки та розвиток

охорони як професії в ХХ ст. привели до більш безпечних та ефективних підходів до вивчення, збереження та відновлення об'єктів [46].

За Ю. Г. Бобровим, «розвиток практичної та теоретичної діяльності породив три основні методології, суть яких виражають три Великі Ідеї реставрації:

Перша – відновлення твору у його первісному вигляді;

Друга – збереження предмета в максимально можливій недоторканності;

Третя – виявлення та узгодження історичних та художніх цінностей об'єкта» [18].

По А. Ф. Лосєву, «Реставрація постає як форма чи спосіб фізичної реалізації процесу культурного спадкування, й у сенсі, підпорядковується його закономірностям».

До основних принципи наукової реставрації та консервації відносять:

- мінімальне втручання у історичний матеріал твору з максимальним його збереженням;
- обґрунтованість та визначення будь-якого реставраційного втручання;
- науковість;
- археологічна реставрація;
- стилістична реставрація;
- історизм [28].

Також варто зазначити, що кожен вид мистецтва та кожна техніка живопису потребує індивідуального підходу.

Акрилові картини вимагають уважного профілактичного догляду. Завдяки м'якості фарби, вона притягує та утримує бруд та сміття, створюючи труднощі під час очищення, а кольори з часом темніють. Зберігання акрилових картин має бути «чистим», без пилу та тепла – краще всього нижче кімнатної температури, оскільки це зменшує розм'якшення верхнього шару фарби. Зберігання акрилових картин при температурі близько мінусової

може призвести до розтріскування. Також дуже схильна до зараження цвіллю. Це приносить багато проблем для художників і консерваторів, оскільки її видалення часто потребує пошкодження оригінальної фарби. Однак, після більш ніж 10 років досліджень реставратори зараз краще розуміють ризики пов'язані з очищенням поверхні. На даний момент для збереження акрилових фарб розробляються системи вологого прибирання, які допомагають мінімізувати ризики псування [48].

Картини темперою також мають багато подібних проблем стану та збереження. До них відносяться зміни у творі через нестабільний стан пігментів, старіння основ і ґрунту, які сильно впливають на фарбовий шар. Наприклад, тріщини можуть утворюватися в ґрунті внаслідок крихкості та руху основи, а потім стають видимими на плівці фарби. На темпері можуть утворитись тріщини, видимі неозброєним оком, і лущення через бульбашки повітря. Вважається, що темперні картини більш стійкі до матеріалів, які зазвичай використовуються під час прибирання. Однак вони сприйнятливі до стирання від звичайного запилення, миття та видалення старих шарів лаку [59].

Емалеві фарби, які не слід плутати зі склоподібною емаллю, — це фарби на основі нітроцелюлози, спочатку розроблені для комерційного використання, але також використовувалися в картинах таких художників, як Джексон Поллок і Пабло Пікассо. Емалеві фарби бувають на масляній, латексній, алкідній та водній основі. Ця фарба швидко сохне і після висихання набуває глянцевого покриття [56].

Як і всі матеріали живопису, емаль може пошкодитись внаслідок халатного поводження та впливу навколишнього середовища. Наприклад, фреска Джексона Поллока була переміщена кілька разів, і скоріш за все, щоразу їх скручували та розгортали. Саме це, можливо, вплинуло на його стан. Фарба розшаровувалася, а оригінальний підрамник зіпсувався, через що картина помітно провисла [44]. Інша картина Джексона Поллока, «Відлуння»,

пожовкла у верхній частині полотна через потужне освітлення музейної експозиції.

Реставраційне втручання може бути здійснене за допомогою наклеювання на полотно підкладки на зворотному боці, заміни оригінального підрамника картини та покриття картини лаком. У «Відлуні» Джексона Поллока розчинники використовувалися для видалення тонкого шару полотна, щоб вирівняти забарвлення роботи [59].

Картини у техніці енкастики вважаються дуже довговічними. Однак віск, який використовується в енкастичних фарбах, може розм'якшуватися або розплавлятися вище певних температур. Це може призвести до ковзання або від'єднання верхніх шарів і спричинити незворотні пошкодження. Контроль рівня освітлення, температури та вологості може запобігти виникненню такого типу пошкоджень.

Очищення поверхні енкастичних картин, як правило, виконують дистильованою водою. Для більш складного очищення використовують розчини з бджолиного воску та хлористого вуглецю. Однією з найбільших проблем у обробці енкастичних картин є визначення різних восків, які використовуються для визначення відповідних методів обробки. Для ідентифікації різних типів воску використовують інфрачервоне освітлення та газову хроматографію [59].

Фрески – це типи настінних розписів, де пігмент наноситься безпосередньо на свіжу поверхню вапняного розчину. Цей тип живопису чутливий до пошкоджень від вандалізму, часу, стресових факторів навколишнього середовища та кліматичних змін [57].

Фрески, як і більшість культурної спадщини, мають специфічні кліматичні параметри для збереження. Вологість і пошкодження водою викликають утворення цвілі, яка може рости на фресках і харчуватися поживними речовинами, викликаючи знебарвлення пігменту та відшарування фарби [49].

В ідеалі будівлі з фресками мають бути оснащені центральною вентиляцією з функціями регулювання вологості, щоб твори зберігалися в прохолодному і сухому середовищі з низькою вологістю [45].

Деструкція фресок може бути викликана забрудненнями навколишнього середовища. Фактори забруднення можуть бути фізичними, хімічними або біологічними. Багато шарів можуть бути спотворені завдяки хімічному складу матеріалів, реагуючи на забруднювачі або умови навколишнього середовища, такі як вологість, температура, світло та рН.

Хімічна деградація проявляється зміною кольору пігменту, плямами та наявністю біоплівки. Фізична деградація – очевидна при розтріскуванні шарів [57].

Реставрація фресок проводиться методом відокремлення ділянок фрески. Усунути тріщини та незначні відшарування фресок можуть за допомогою ін'єкцій епоксидної смоли [51].

Олійні фарби складаються з пігментів і в'язива у вигляді олії [55]. Олійні роботи виконують на різних типах поверхонь – на полотні, дереві та металі. Картини олійними фарбами схильні до пошкоджень від вандалізму, часу, халатного зберігання, змін навколишнього середовища та температурного режиму [50]. Вони також схильні до пошкоджень в умовах низької відносної вологості, а коливання можуть провокувати деструкції в шарах фарби [55]. Надмірне освітлення та нагрівання може призвести до вицвітання пігментів. Важливе роль відіграє правильне зберігання з регуляцією клімату та освітлення. Дерев'яний підрамник, що є основою для полотна буде розширюватися та стискатися від вологи, що може призвести до провисання полотна та розтріскування, відшарування або тріщин фарбового шару. Важливо зберігати картини над землею, аби вберегти їх від деструкцій при затопленні приміщення. Пошкодження від вологи та води можуть спричинити розвиток плісняви разом із різними іншими проблемами залежно від залучених матеріалів – гниття у природніх матеріалах, іржа в металах, деформація для дерев'яних основ [50].

Методи реставрації можуть включати повторне з'єднання розколотих дерев'яних панелей, відновлення цілісності розірваної тканини або укладання фарбового шару після відшарувань та здуття, очищення старого і поживклого лаку, а також повторне лакування картини [58].

Картини акварельними фарбами та гуашшю – це роботи пігментами, що змішані з водорозчинними камедями, які наносяться на папір або іншу основу. Завдяки тонким заливкам та світлим кольорам акварельні картини дуже чутливі до світла. Крім того, завдяки своїй основі вони вразливі до пошкоджень від бруду, пилу та інших речовин [55].

Пошкодження акварельної та гуашевої основи можна запобігти підтримуючи температуру та відносну вологість у прийнятних межах та умови слабкого освітлення. Як і в пастельних роботах, картини аквареллю та гуашшю слід монтувати та оформляти. Основні пошкодження, які можуть виникнути – це коричневі плями від росту цвілі, що зміна кольору та крихкість від картонних підставок, жовті плями від клейких стрічок, а також заломы та покручення паперу.

Деякі способи обробки акварельних робіт можуть включати промивання для видалення знебарвлення від кислотних кріплень, стрічок і клеїв [60]. Такі плями також можна обробляти розчинниками. Розриви та втрати можна скоректувати за допомогою метилцелюлози, а ослаблений папір можна зміцнити, прикріпивши підкладку [54].

1.3. Установи та організації реставраційної діяльності. Типологія спеціальностей реставратора

Діяльність з охорони, реставрації та консервації культурно-історичної спадщини спрямовується та контролюється низкою міжнародних та вітчизняних організацій та установ. На підтримку установ створені також міжнародні законодавчі акти та нормативні документи. У 1945 р. було створено спеціалізовану установу Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки та культури – ЮНЕСКО. В даний час вона об'єднує 195 держав-членів, бюро та підрозділи різних країнах. Метою ЮНЕСКО є сприяння зміцненню миру та безпеки шляхом співпраці держав та народів у галузі освіти, науки та культури. В галузі культури ЮНЕСКО здійснює програми «Всесвітня спадщина» та «Нематеріальна культурна спадщина».

У 1965 р. було засновано Міжнародну раду із збереження пам'яток та пам'яток (ІКОМОС), яка спрямовує та контролює діяльність із збереження культурно-історичних об'єктів у всьому світі. ІКОМОС здійснює оцінку об'єктів, що рекомендуються до включення у Список всесвітньої спадщини ООН. ІКОМОС налічує більше 9500 членів з 110 країн і включає національні комітети, створені в країнах-членах ЮНЕСКО. Національні комітети проводять роботу з експертизи, визначають напрями в галузі охорони пам'яток, у тому числі за принципами реставрації та консервації [37].

У Франції під протекцією Управління музеями існують дві реставраційних служби: перша призначена для догляду за картинами в національних музеях, друга здійснює інспекцію музеїв, діяльність яких не обмежується тільки живописом. Обидві служби працюють в тісному контакті з науковою Лабораторією музеїв Франції. У 1970 р. під опікою Історичних пам'ятників в Шан-сьюр-Марн була створена наукова лабораторія і майстерні з охорони і реставрації творів мистецтва. Вони працюють у п'яти напрямках: камінь, вітраж, дерево, настінний живопис і гроти. Нарешті, відповідаючи давнім сподіванням, у 1977 р. в Парижі був заснований і в 1978 р. відкритий

Французький інститут реставрації, його найважливішим завданням є підготовка реставраторів високого рівня.

У 1950 р. був створений Міжнародний інститут охорони пам'яток мистецтва і історії зі штаб-квартирою в Лондоні. Його завдання – сприяти науковим і технічним вивченням консервації та реставрації творів мистецтва. У 1958 р. деякі країни, члени ЮНЕСКО, створили Міжнародний центр по охороні і реставрації культурних цінностей з штаб-квартирою в Римі. Цей центр взяв на себе координацію і поширення методів реставрації, створення спеціалізованих лабораторій, зокрема, в країнах, що розвиваються.

Близько сорока років тому в історії реставрації розпочалася нова епоха. Зважаючи на небезпеку, яка загрожує культурним цінностям і того місця, яке вони займають в нашій цивілізації, всюди в світі були створені інститути, спрямовані врятувати художнє надбання. Такі інститути можуть бути національними і регіональними, нерідко вони пов'язані з університетами. Вони об'єднують наукову реставрацію і дослідницьку реставрацію. Серед них – Інститут Курто в Лондоні, створений в 1935 р., який має відділення техніки живопису, охорони і реставрації пам'яток мистецтва та школу реставрації; Інститут Дорнер в Мюнхені, заснований в 1938 р., який спеціалізується на дослідженнях в області техніки живопису; Центральний інститут реставрації в Римі, створений в 1940 р., який поширив свої наукові досягнення методи реставрації по всьому світу – спеціалісти з цього інституту – реставратори фресок – запрошуються на консультації до багатьох країн. Королівський інститут художнього спадщини в Брюсселі, створений в 1962 р., поєднує в собі всі національні служби, діяльність яких зосереджена на вивченні, збереженні та фотофіксації мистецької спадщини, а також її подальше вивчення. Подібні інститути існують також в Лісабоні, Мадриді, Мехіко, Москві, Нью-Йорку, Штутгарті, Токіо, Оттаві. У багатьох країнах техніку реставрації викладають в інститутах і університетах [31].

Підготовка спеціалістів реставраторів здійснюється також у навчальних та наукових установах України.

Важливо зазначити, що існують різні кваліфікаційні характеристики художників-реставраторів залежно від напрямку реставраційної діяльності. Виділяються напрями у реставрації живопису, архітектури, металу, тканини, скульптури, паперу, дерева. У межах напрямків виділяються більш вузькі спеціалізації. Так, серед художників-реставраторів живопису виділяються художники реставратори монументального живопису та мозаїки у пам'ятках архітектури, монументально-декоративного мистецтва музейного зберігання, станкового олійного живопису та станкового темперного живопису. Рівні кваліфікації визначаються кваліфікаційними категоріями: III, II, I та найвища категорії.

Діяльність з реставрації та консервації пам'яток регламентується рядом міжнародних та національних нормативних документів.

Крім Венеціанської хартії найважливішим міжнародним документом є Конвенція про охорону всесвітньої культурної та природної спадщини ЮНЕСКО, прийнята 1972 р. Комітет Всесвітньої спадщини проводить сесії, на яких визначаються об'єкти програми, зокрема об'єкти культурної спадщини, що мають особливу культурну та історичну значимість.

Діяльність з реставрації та консервації підлягає ліцензуванню. Право на роботу в цій галузі заявник отримує у Міністерстві культури. Ліцензія на реставрацію видається за умови, що заявник має статус ФОП або юридичної особи, має у штаті спеціаліста з досвідом роботи у сфері культури та реставрації. Разом із документами, що дають право проводити реставраційні роботи, заявник отримує список рекомендацій та правил, що встановлені чинним законодавством [37].

До основних видів реставрації відносяться:

- реставрація монументального живопису (Дод. В, іл. 1);
- реставрація пам'яток архітектури;
- реставрація станкового олійного живопису;
- реставрація станкового темперного живопису (зокрема реставрація ікон);

- реставрація графіки (Дод. В, іл. 2);
- реставрація фотографій (Дод. Г, іл. 2);
- реставрація скульптури (Дод. Г, іл. 1);
- реставрація меблів та дерев'яних виробів;
- реставрація металу;
- реставрація гобеленів;
- реставрація тканини;
- реставрація книги;
- реставрація аудіозаписів;
- реставрація кінозображення (цифрова) [14].

Реставрація пам'яток архітектури – це відновлення автентичних пам'ятки зодчества з урахуванням його історичного минулого. Такі втручання проводяться спеціалізованими організаціями реставрації з кваліфікованими архітекторами та майстрами-реставраторами.

Спроби реставрації будівель відомі ще за античності, проте, сучасна реставрація ставить за метою відновлення стану пам'ятки архітектури якомога ближче до первісного її виду, якщо є така можливість.

Реставратори ХІХ ст. зазвичай не стільки відновлювали, скільки домислювали первісний вигляд пам'ятника, а під час реставрації застосовували сучасні матеріали. Вже у ХІХ ст. формується два основних напрями архітектурної реставрації – художня та технічна. Художня реставрація мала старі та багаті традиції, оскільки відновленням втрат займалися завжди. У той час як технічна реставрація полягала в консервації та постійному догляді за об'єктом архітектури. Саме вона витіснила художню реставрацію.

Сьогодні реставрація пам'яток архітектури є досить важким та специфічним процесом, який залежить від багатьох факторів, правил, регламентів та законів. Перш ніж почати роботу над об'єктом потрібно провести ряд досліджень, які включають цілий список робіт з архітектурного вивчення пам'ятника і цикл інженерно-технічних пошуків. Необхідно

максимально висвітлити будівельну історію пам'ятки архітектури. Виявити залишки втрачених архітектурних форм, що збереглися, і визначити можливість їх документально точного відновлення.

У «Міжнародній конвенції про охорону Всесвітньої та природної спадщини» було розроблено спеціальний тест, який називався «Тест на автентичність», куди входять такі пункти як:

- оригінальність матеріалу;
- оригінальність задуму;
- оригінальність майстерності;
- оригінальність оточення.

У ХХ ст. після нищівних наслідків світових воєн європейським архітекторам довелося наново відбудувати цілі ансамблі. Великі по розмаху реставраційні роботи було проведено на території Німеччини. Зразковою вважається післявоєнна реставрація історичного центру Варшави, удостоєна включення до списку Світової спадщини ЮНЕСКО на зорі його існування як «видатний приклад практично повного відновлення історичної спадщини за період з ХІІІ по ХХ ст.» [23].

Монументальний живопис був актуальним завжди, а у нашій країні, де більшість сповідає православ'я, монументальний живопис набув особливого сакрального сенсу. На жаль, у минулому тисячолітті багато пам'яток монументального живопису було знищено через те, що багато храмів в українських містах та селах було частково чи повністю зруйновано радянською владою. Сучасне суспільство прагне відновити і примножити монументальний живопис тих часів, а тому реставрація монументального живопису сьогодні є досить популярним напрямком у мистецтві [17].

Успіх реставрації монументального живопису, найскладнішого з усіх видів реставрації живопису, залежить від вихідних властивостей вибраних матеріалів. Ці матеріали повинні мати ряд особливих властивостей, таких як, наприклад, паропроникність, атмосферостійкість, біостійкість. Синтетичні матеріали, що у другій половині ХХ ст. прийшли на зміну природним,

допомогли вирішити, у тому числі, проблеми неопалюваних пам'яток з несприятливим ТВР, що знаходяться в умовах сезонної зміни вологості та температури.

На початку 60-70-х років ХХ ст. була розроблена цільова програма збереження пам'яток давньоруського настінного живопису у церковних храмах ХІІ – ХVІІІ ст., а також настінного живопису світських споруд ХVІІІ-ХІХ ст. У цей час було визначено головні напрямки технології реставрації стінописів, які включали:

- розчистка від забруднень та пізніших записів;
- антисептування при біоураженні живописного шару;
- зміцнення штукатурної основи живопису та живописних шарів на різних підставах основах;
- відновлення втрачених фрагментів всіх елементів живопису;
- зняття живопису зі стіни та перенесення на нову основу у разі неможливості її збереження в інтер'єрі чи екстер'єрі споруд;
- підбір, монтування та реставрація фрагментів та живопису, що піддались руйнуванню.

Одна з головних проблем вибору матеріалів для настінної реставрації живопису пов'язана з необхідністю комплексного технологічного підходу в кожному індивідуальному випадку та рішення не тільки художніх, мистецтвознавчих, а також інженерно-конструкційних задач, оскільки стінопис є невід'ємною частиною будівельної конструкції та її збереження залежить від стану споруди та існуючих умов мікроклімату всередині нього [4].

Реставрація станкового живопису включає в себе відновлення творів невеликого формату, що є окремими самостійними творами виконаними на різних основах – полотні, дереві, папері, металі. Вона ж є найпопулярнішим видом реставрації творів мистецтва.

Реставрація темперного живопису ускладнюється тим, що шари темперних фарб неможливо зняти розчинником, тому що вони виготовлені

на основі натуральних пігментів – на яєчному жовтку та соках рослин. Тому реставратору доводиться поступово знімати живописні шари. Це трудомісткий процес, що потребує великих затрат часу. Кожен шар фарби знімається за допомогою скальпеля.

Реставраційні завдання, з якими щодня стикаються реставратори: відшаровування живописного шару, провисання та фалди полотна, прориви, дрібні втрати, втрати ґрунту, забруднення лакової плівки, втрата лакової плівки, дублювання та перенесення на нову основу.

Кожна робота має свою історію створення та існування. Тому всі проблеми картин суто індивідуальні, і не існує одного «чарівного» методу відновлення творів мистецтва.

До основних етапів реставрації станкового живопису відносяться:

- відновлення основи;
- виправлення деформацій основи;
- зміцнення живописного шару картини;
- розчищення зворотного боку;
- видалення поверхневих забруднень, записів, потоншення лакової плівки;
- підведення ґрунту в місцях втрат;
- тонування втрат живописного шару;
- нанесення захисного лакового покриття [16].

У реставраційних майстернях проводяться консерваційно-реставраційні роботи над різними творами на паперовій основі. До них відносяться рисунки, гравюри, літографії, естампи, плакати, мініатюри, пастелі, креслення, старовинні грошові асигнації, документи, папіруси, віяла, темперний та олійний живопис на папері та картоні, а також рукописні книги.

Для їх відновлення проводиться складна робота з реставрації малюнків та документів на пергаменті, які згодом пересихають та деформуються. Щоб виправити ці дефекти після очищення від забруднень пергамент

пом'якшують з тильного боку, а деформацію усувають методом віддаленого зволоження, розправляють, а при необхідності підклеюють і відпресовують.

Реставрація творів друкованої графіки відрізняється від реставрації унікальної графіки. Пов'язано це з різноманіттям використовуваних для створення графіки матеріалів та тонуючих речовин. Звичайно, друкована графіка друкується на різному папері та різними фарбами, але вибір у художника на порядок ширший. Десятки сортів паперу та пергаменту, полотно та замша, графітові, італійські та кольорові олівці, крейда, туш, акварель, пастель, гуаш, чорнило – і це ще неповний перелік використовуваних інструментів та матеріалів. Важливо, що кожен матеріал має свої тонкощі. Наприклад, пергамент від великої сухості повітря стає ламким і від нього починається відшаровуватись фарба. Малюнки вугіллям та графітом легко стираються та обсипаються, туш боїться вологи, а акварель світла.

Для надання творам, що реставруються, бездоганного вигляду після всіх операцій з очищення та зміцнення проводиться їх тонування. Фарбовий шар у місцях потертостей та осипів, залежно від техніки оригіналу, відновлюється аквареллю, гуашшю, темперою, пастеллю, кольоровими або графітними олівцями. Для тонування заповнених частин на полях та фоні малюнків та гравюр застосовуються акварель, кольорові олівці, гуаш, рослинні барвники [25].

Реставрація фото – це процес видалення з фотографії тріщин, подряпин та бруду, відновлення чіткості, контрасту або домальовування окремих ділянок [1].

Процес відновлення старих друкованих фотографій передбачає:

- сканування фотографій з високою роздільною здатністю;
- просту реставрацію – видалення подряпин, пилу, плям, легких потертостей і тріщин, проста корекція кольору;
- складну реставрацію – відновлення втрачених фрагментів зображення, приглушення шуму, тонування фото, тонування

фотографії з чорно-білої до кольорової, художня ретуш, фотомонтаж.

Залежно від стану, в якому фотографія знаходилася до сканування, для покращення її зовнішнього вигляду та загальної привабливості, використовуються новітні прийоми реставрації та багаторічний досвід роботи у цій сфері [2].

Очевидно, що оригінал фотографії чіпати ніхто не буде, адже це пам'ять, своєрідна історична цінність. Її сканують і відновлюватимуть цифрову комп'ютерну копію. Після закінчення відновлення зображення надрукують на фотопапері, а також збережуть на будь-який цифровий носій [1].

Щодо реставрації скульптури, то її можна розділити на два великі напрямки:

1. Реставрація інтер'єрних творів – речей, які перебувають у приміщенні в прийнятних умовах зберігання. Проведення реставрації таких експонатів вимагає більшою мірою розуміння художнього образу твору, почуття кольору та форми, а також знань реставраційних матеріалів та їхньої стабільності в часі.

2. Реставрація екстер'єрних скульптур – сюди входять окремі скульптури і скульптурні композиції, обеліски, меморіали та художні надгробки, скульптури на фасадах будівель. Усі вони відносяться до монументальної скульптури. При проведенні реставраційних робіт не менш важливо розуміти естетику творів, як у першому випадку, але також важливо чудово розумітися на конструктивних особливостях пам'ятки та факторах, що впливають на їх збереження. На жаль екологічна ситуація зараз гірша, ніж раніше, особливо у мегаполісах. Тому дуже важливо вміти захистити пам'ятник від агресивного міського середовища [26].

Деревина використовується людиною з незапам'ятних часів у різних цілях, у тому числі як будівельний матеріал та сировина для виробництва різноманітних виробів, меблів, музичних інструментів та домашнього

начиння. Що важливо, матеріал не втратив своєї актуальності і сьогодні, більше того, зараз деревина переживає черговий пік популярності.

Оскільки йдеться про дерев'яні предмети, варто розглянути специфічні особливості роботи з цим матеріалом. Реставраційні заходи здійснюються наступним чином:

- видалення лакових покриттів. Оскільки деревина боїться впливу середовища, вона найчастіше покрита тим чи іншим захисно-оздоблювальним матеріалом. Реставратор повинен видалити його повністю шляхом розмочування хімікатами або шліфування абразивними засобами;

- видалення верхнього шару. Найбільш схильний до псування той шар поверхні, який контактує з киснем, вологою та УФ-випромінюванням. Найчастіше цей шар знімають шляхом шліфування або циклювання рубанками, циклями та стамесками для дерева;

- усунення дефектів. Очищена від лаку і верхнього шару деревина підлягає ретельному огляду на наявність тріщин, розломів, вм'ятин, сколів і вибоїн. Виявлені дефекти усуваються різними способами, у тому числі шляхом шпаклівки, склейки, заміни старих частин, вставки клинів та пробок;

- захисна обробка. Практично завжди застосовують методи консервації шляхом обробки антисептичними комплексами, фунгіцидами, антипіренами, гідроізоляційними розчинами або оліями;

- відновлення втрачених елементів. Багато предметів меблів або будівельних конструкцій мають дефекти у вигляді відсутніх або невідновних деталей. Майстер повинен виготовити репліку цієї деталі та встановити у монтажне положення;

– відновлення обробки. В кінці виріб необхідно відполірувати та покрити дерево лаком, фарбою, просочити масло-воском або морилкою [15].

Відновлення металів – це ціла наука, незважаючи на їхню міцність і стійкість вони схильні до корозії і можуть зруйнуватися практично повністю.

Найчастіше підготовка поверхні металоконструкцій під фарбування теж належить до реставраційних робіт. Один із головних етапів у цьому випадку – позбутися від іржі. Якщо потрібно відновлювати будь-які об'єкти культурної чи історичної спадщини, тут не обійтися без спеціальних методів, концентрації, акуратності та уважності.

Патинування – це метод, що часто потрібно використовувати при реставрації та відновленні мідних сплавів. Справа в тому, що після добутку хімічного очищення, чистий метал має яскравий відтінок свіжотравленої міді. Це неприпустимо з погляду естетичних міркувань.

Проте досить часто потрібно використовувати шар іржі під час реставрації, щоб отримати цінну історичну інформацію. У цьому випадку здійснюється відновлення із збереженням патини. Проводиться мінімальне втручання, яке називається стабілізацією. Виріб промивається за допомогою дистильованої води, зчищається земля, видаляються дрібні, непотрібні елементи старіння за допомогою скальпеля. Все це спрямоване на те, щоб якнайшвидше призупинити процес корозії.

Якщо вже немає надії зберегти корозійний шар у стабільному стані, тоді застосовується хімічне очищення, яке видаляє абсолютно всі зайві елементи корозії. На жаль, іноді доводиться йти на жертви, щоб дістатися істини і зберегти предмет, що становить культурну та історичну цінності [29].

У XIX ст. в кожній країні, відомій виробництвом килимів та гобеленів, сформувалася національна школа реставрації. Як правило, вони тяжіли до музеїв, монастирів та приватних зборів текстильних раритетів. У XX ст. реставрація килимів йде за строго розробленою науковою схемою.

Сучасна майстерня, яка взяла займається реставрацією тканих виробів, розпочинає свою роботу з хімічного аналізу волокон. Визначається їх склад, рівень пошкоджень, а також характер барвників, які колись використовували автори. Якщо у ньому присутні золоті та срібні нитки, то вивчаються їх характеристики з відсотковим вмістом включно. Крім того, уважно визначається характер забруднень. Матеріал для аналізу береться з тильного боку виробу. Крім естетики, барвники «по той бік» експонату менше піддалися руйнівній дії світла, тому можна розраховувати на результат.

Після цього слідує суха чистка виробу. Раніше це робили за допомогою накладання борошна або крохмалю з подальшим вибиванням. Але сьогодні створено спеціальні вакуумні столи, які полегшують роботу реставраторів та продовжують життя творам. Водне очищення – це крайній засіб, який буде запропонований для очищення старовинного виробу. Причина – деформація та линяння речі. Стійкі забруднення можуть бути локально зняті за допомогою ватних тампонів та м'яких пензликів. Перед відновленням основи видаляють сліди попередніх реставрацій.

Наступний етап – зміцнення основи вовняними або бавовняними нитками відповідного кольору. Проводиться вручну, тонкою голкою. Музейні екземпляри, які готують до експонування на виставках, ззаду укріплюють сумішшю клейстеру з глютиновим клеєм.

Завершальний етап – відновлення ворсу та вишивки. Основна складність, з якою стикаються реставратори, це підбір волокон, що збігаються кольором з нитками виробу, що вже пройшли випробування часом. Під кожен стібок, крім основи, що реставрується, лягатиме дублювальна тканина. Щоб мінімізувати деформацію, знизу під експонат пришивається підкладка із щільної тканини, а з боків укріплюється контактною стрічкою [6].

Існує два різні процеси, які допомагають відновлювати книги – це ремонт та реставрація.

Ремонт – це лише невелике оновлення книги. А якщо видання дуже старе і розпадається від дотику, тоді йому вже потрібна реставрація. Тут під реставрацією розуміють якесь значне відновлення. Воно може містити один або кілька етапів. При цьому може бути замінена або відремонтована обкладинка, підклеєні листи, видалені плями та багато іншого [9].

Одна з найцікавіших, але й складних, копітких для звукорежисера робіт – це реставрація звукозаписів, яка включає відцифрування, відновлення і ремастеринг.

Дуже часто на аудіозаписах, зроблених досить давно в студії або концертному залі, присутня велика кількість фонових шумів, які заважають сприйняттю записаного матеріалу. Сторонні звуки в концертному залі, кашель публіки під час «живого запису», а також клацання та шум магнітної стрічки сильно знижують якість архівних аудіозаписів.

В даний час, використовуючи можливості комп'ютерних програм з реставрації звукового матеріалу, можна вирішити практично будь-яку подібну проблему, але при цьому сам звукорежисер повинен мати високу кваліфікацію, уважність, досвід і терпіння [22].

Щодо архівних кіноматеріалів, точніше кінодокументів, термін «реставрація» може мати кілька значень. По-перше, під реставрацією розуміють відновлення фізичного стану носія аудіовізуальної інформації – усунення поверхневих дефектів – подряпин, потертостей, розривів перфорації, ознак шкідливої дії мікроорганізмів – жовті плями, знебарвлення ділянок із зображенням, а також відновлення геометрії. По-друге, до реставраційних робіт відносяться методи, що дозволяють відтворити первісний вигляд кінотвору, тобто на підставі наявних копій або вирізок відновити оригінал. По-третє, реставрацією вважається переведення кінозображень із плівки, що має незворотні ознаки руйнування, на новий носій. В останні роки великого значення набувають комп'ютерні методи обробки та реставрації кінозображень [39].

РОЗДІЛ 2. ПРОФЕСІЙНА РЕСТАВРАЦІЯ САКРАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ

2.1. Специфіка сучасної реставрації, зокрема ікон на дерев'яній основі

Головною рисою, що відрізняє сучасну реставрацію можна назвати ведення документації, що значно полегшило систематизацію процесів та методів консервації і відновлення.

Розробка науково-проектної документації на проведення реставраційних, консерваційних та ремонтних робіт на пам'ятці здійснюється згідно з чинними реставраційними нормами, що дійсні у момент виконання робіт.

Науково-проектна документація повинна забезпечити:

- максимальне збереження автентичності, культурної, історичної, естетичної та наукової цінності пам'ятки;
- відсутність негативного впливу на пам'ятку прийнятих проектних рішень, технологій та матеріалів;
- відсутність негативного впливу прийнятих проектних рішень та технологій на навколишнє середовище.

Науково-проектна документація на реставрацію об'єктів культурної спадщини включає такі розділи:

- попередні роботи;
- комплексні наукові дослідження;
- ескізний проект реставрації зі зведеним кошторисним розрахунком;
- робоча документація з кошторисами;
- науково-реставраційний звіт;
- науково-технічний супровід під час реставрації та експлуатації пам'ятки (при необхідності) [11].

Зміст і склад науково-проектної документації та поетапність проектування встановлюються реставраційним завданням відповідно до нормативних документів України, які регламентують склад та порядок

розроблення науково-проектної документації на проведення реставраційних, консерваційних та ремонтних робіт на об'єктах культурної спадщини. Попередні роботи здійснюються з метою ознайомлення з пам'яткою та включають проведення:

- збору або підготовки вихідної і дозвільної документації;
- розробки концептуальних рішень чи програми науково-реставраційних робіт, складання реставраційного завдання на розробку науково-проектної документації;
- забезпечення випуску науково-проектної документації для виконання протиаварійних і невідкладних консерваційних робіт.

Попередні роботи є передпроектним етапом і можуть бути виконані на підставі окремого контракту. Комплексні наукові дослідження проводяться для отримання інформації про культурну, історичну і наукову цінність пам'ятки, оцінки ступеня збереженості пам'ятки, результатів досліджень її температурно-вологісного режиму, гідрологічних умов, а також виявлення впливів антропогенних та техногенних навантажень і кліматичних факторів, даних для обґрунтування рішень щодо подальшого збереження та реставрації [12].

Реставрація кожної пам'ятки мистецтва потребує індивідуального підходу в організації та проведенні робіт, однак, загальні вимоги та підходи залишаються незмінними. Всі науково-реставраційні роботи над пам'яткою проводяться поетапно, ведення ж робіт суворо регламентовано.

На першій стадії необхідне загальне ознайомлення з пам'яткою та її загальним станом. Цій меті служать попередні роботи. В ході їх виконання розробляються концептуальні рішення щодо реставрації об'єкта включають:

- визначення технічного стану;
- попередні дослідження;
- розроблення вихідної документації;
- при необхідності виконання протиаварійних і невідкладних робіт до попередніх робіт включається окремий розділ:

– протиаварійні та невідкладні консерваційні роботи [11].

Реставрація ікон – процес, що вимагає, крім художньої та мистецтвознавчої освіти, професійного досвіду та високого рівня знань іконопису, – певної духовної поваги до предмета мистецтва.

Реставрація ікон одна з найлаконічніших областей реставрації у тому сенсі, що реставрація ікон не вибачає помилок [20].

Техніка реставрації картин у чомусь схожа на техніку реставрації ікон. Проте написання ікон має свої особливості, і відмінності достатньо значні. У більшості випадків реставраційні роботи стосуються як зображення, а й дерев'яної основи ікони.

Щоб повністю відреставрувати образ, реставратор повинен точно знати, до якого часу та школи іконопису вона належить [19].

Ікона складається з чотирьох-п'яти шарів (Дод. Д, іл.1), що розташовані в наступному порядку:

- основа,
- ґрунт,
- живописний шар,
- захисний шар.

Ікона може мати оклад із металів або будь-яких інших матеріалів.

Перший шар – основа – найчастіше це дерев'яна дошка з наклеєною на неї тканиною, що називається паволокою, дошка може бути і без паволоки. Дуже рідко основою для ікон може бути полотно.

Другий шар – ґрунт. Якщо ікона написана в пізній манері, що поєднує темперу з олійними фарбами, тоді шари ґрунту мають забарвлення кольоровими пігментами, а не традиційні крейда або гіпс, то його так і називають – «ґрунт». Але в темпері, що переважала в іконописі, ґрунт завжди білий. Такий вид ґрунту називається левкасом.

Третій шар – живописний. Живописний шар складається з фарб, послідовно нанесених на ґрунт. Це найважливіша частина твору, оскільки саме так створюється безпосередньо зображення.

Четвертий – захисний або покривний шар представляє собою покриття поверхні живопису оліфою або лаком. Дуже рідко, як матеріал для захисного шару використовували білок курячого яйця – на білоруських та українських іконах. Сьогодні часто використовують смоляні лаки.

Оклади для ікон виготовлялися окремо та закріплювалися на них цвяхами. Вони бувають з металів, тканин з шиттям і навіть різьблені дерев'яні, покриті левкасом та позолотою. Закривали окладами не всю живописну поверхню, а переважно німби, фон та поля ікони та рідше – майже всю її поверхню за винятком зображень голів-ликів, рук та ніг (Дод. Ж, іл. 1) [24].

Отож, роботи з реставрації та консервації повинен проводити лише реставратор або, в екстрених випадках, зберігач музею під наглядом реставраційної ради.

Якщо на іконі присутній оклад, то перш за все проводиться його зняття. Кліщами для столярних робіт, пасатижами або плоскогубцями можна знімати лише цвяхи, якими оклад прикріплений до боків дошки. Для роботи з цвяхами, що знаходяться на лицевій стороні дошки та проходять через живопис, необхідні спеціальні інструменти. У якості таких зазвичай використовуються медичні щипці-кусачки з круглими губками. Ними можна захопити капелюшок цвяха, що щільно прилягає до поверхні окладу, або його стрижень, позбавлений капелюшка. Особливо обережно виймаються цвяхи при знятті окладів, прикрашених емаллю або черню. Навіть невеликий вигин металу може призвести до розтріскування та осипання маси емалі та крихкого чорного сплаву. Не можна знімати оклад лезом ножа. Це скоріш за все призведе до пошкодження живопису, деформації чи прориву пластини окладу капелюшком цвяха.

Під час підняття окладу потрібно постійно контролювати стан живописного шару, аби не пошкодити ту частину, яка може бути приклеєною плівкою оліфи або лаку до тильної поверхні пластини окладу. Під час зняття окладу завжди наготові повинні бути клей та інструменти для зміцнення

левкасу і живописного шару та накладання профілактичної заклеї. При видаленні цвяха навколо нього порушується структура одразу обох шарів – левкасу та живопису. Їх негайно підклеюють або накладають профілактичну заклеїку [16].

Профілактична заклеїка накладається для зміцнення живописного шару та ґрунту, видалення деформацій у процесі підготовки живопису до дублювання та наступних етапів, що потребують перевертання або складного транспортування. Накладення профілактичної заклеїки на місця лущення фарбового шару неприпустиме. У таких випадках спочатку проводять зміцнення фарбового шару за допомогою пульверизатора. Якщо цього не зробити, то елементи живопису, що відшарувалися, приклеюються до паперу і будуть зміщені зі своїх місць, що може призвести до руйнації експонату. Для заклеїки використовується лише цигарковий мікалентний папір, що легко пропускає воду, не створює при висиханні і зберіганні сильної усадки. Інші сорти паперу застосовувати неможна, адже вони можуть спричинити псування живописного шару та левкасу.

Процес накладення заклеювання проводиться наступним чином: смужку цигарковий паперу потрібного розміру кладуть на щільний папір. Вмочивши флейц у теплий клейовий розчин, притримуючи пальцями папір ним швидко наносить на неї клей. Просочений папір беруть обома руками і акуратно кладуть на потрібну ділянку, стежачи, щоб не було зморшок. Злегка зволженим тампоном обережно притискають лист до поверхні твору. Бульбашки повітря з-під паперу усувають за допомогою розгладжування. Якщо це зробити не вдається, то голкою роблять прокол випускають повітря назовні. Листки профілактичного заклеювання, розкладені поруч, кладуть так, щоб вони перекривали краї один одного, встик накладати не можна, так як усадка клею і паперу викличе розрив живописного шару і слабого шару левкасу.

Просушують заклеїку за допомогою теплої праски через фільтрувальний папір, аби він всотував у себе надлишки клейового розчину.

Також цей процес сприяє укладанню шарів експонату які деформувалися. Остаточне просушування проходить за кілька днів під пресом, зазвичай мішечками з піском, під якими шар фільтрувального паперу. Так об'єкт реставрації залишається на кілька днів, після чого проводять зняття заклейки, аби продовжити відновлювальні роботи.

Знімають заклейку за допомогою змоченого ватного тампона або губки, якими проводять по сухій поверхні паперу, розмочуючи його, далі папір скачують з поверхні твору, а залишки клею знімають так само змоченим тампоном. Робити це потрібно обережно, не допускаючи попадання вологи всередину твору.

Якщо основа ікони крихка, то далі потрібно провести консервацію дошки, що збереглася. Її проводять за допомогою просочування твердіючих матеріалів. Зазвичай таких утручань потребують торці та нижня частина щита. Дуже важливо чітко дотримуватися технології та робити все, аби дошка була просочена рівномірно.

Після відновлення міцності дошки можна приступати до відновлення цілісності та реконструкції. Таких утручань потребують дошки, які мають виломи, розклейку дошок, виломи шпонок та ще рад деструкцій, де втрачені частини щита ікони. Для цього необхідно особливо ретельно підібрати не лише максимально ідентичну породу дерева, а і правильно висушену, аби уникнути подальших руйнувань.

Далі проводять роботи з відновлення цілісності левкасу (Дод. Д, іл 1). Спочатку виконують укріплення, а потім безпосередньо відновлення. Укріплення проводять за допомогою розчину осетрового чи глютинового клею, розчин вводять за допомогою шприцу на місцях відставання ґрунту від основи [24].

Після укріплення можна відновлювати втрати левкасу. Його проводять за допомогою клейового розчину осетрового чи глютинового клею, наповнювачем для такого ґрунту виступає мілка чиста крейда. Розчин клею змішують із крейдою, утворюючи ґрунтову суміш і наносять на місця втрат у

кілька шарів за допомогою мастихіну. Важливо не забувати про те, що шар реставраційного ґрунту має бути вищий, ніж авторський, адже він дасть усадку при висиханні. Надлишки ґрунту видаляють за допомогою шматка коркового дерева та мілкового шліфувального паперу.

При нескладних деструкціях живописного шару, всі нерівності та місця з загрозою осипання усуваються на етапі профілактичної заклейки. Якщо ж живописний шар має достатньо складні порушення цілісності, то для них проводиться заходів з укріплення клейовими та іншими розчинами.

Коли вже усунуті всі загрози цілісності твору, етапи реставрації у подальшому стосуватимуться безпосередньо живописного шару. Першим з таких етапів є видалення забруднень. Перш за все варто видалити пилове забруднення, сліди життєдіяльності комах, воску, фарб та вапна, і лише після того очищення старого лаку. Для усунення забруднень використовуються різні методи та технології, різноманітні розчинники, що мають бути індивідуально підібрані до кожного із забруднень, та механічним методом, за допомогою скальпеля [28].

Часто буває, що при очищенні експонатів від забруднень виявляють сліди пізніших записів, що може свідчити про те, що ікона була доповнена, або і переписана повністю. У таких випадках реставратори проводять розкривки. Традиційні прийоми розчистки, що полягають у розм'якшенні записів компресами з органічними розчинниками та подальшому їх видаленні скальпелем, в даний час поступово поступаються місцем більш ретельній і скрупульозній роботі. Вже кілька десятиліть використовується технологія розшарування живопису та перенесення верхніх шарів на нову основу. На зміну звичайним медичним скальпелям приходять спеціальні мікроінструменти. Якщо раніше, видаляючи записи, реставратор покладався найчастіше власну інтуїцію, то, працюючи під мікроскопом, може точніше визначити стан живопису і контролювати процес розчистки. Використання при цьому мікроінструментів знижує темпи роботи та продовжує терміни реставрації, але її якість, як показала практика, сильно зростає.

Дослідження експонатів під мікроскопом та уважне їх вивчення дозволили внести деякі уточнення до традиційних уявлень про техніку та технологію іконопису. Найважливішим їх для реставраційної практики є виявлення у великій кількості пам'яток комбінованої техніки живопису з використанням кольорових лаків. До цього вважалося, що лаки з'являються в іконах лише з кінця XVI ст. Проте роботи останніх років дозволили виявити його у творах XIII-XV ст. Це змушує докорінно переглянути рекомендації щодо використання у реставрації ікон сильних органічних розчинників. Як показали дослідження, їх вплив часто завдає живопису непоправної шкоди. Тому в даний час компреси з розчинниками для видалення пізніх нашарувань застосовуються обмежено і основна увага приділяється розкриттю всуху. Велике значення у роботі сучасної реставраційної майстерні мають наукові дослідження. Знання іконографії, стилю, особливостей художньої мови давньоруського живопису [24].

Після очищення живописної частини твору від бруду та попередніх записів, роботу потрібно покрити ізолюючим шаром лаку. Це роблять аби зберегти та законсервувати твір у максимально збереженому стані та у випадку необхідності у подальшому зняти реставраційні тонування.

Далі проводиться найважливіший етап для відновлення експозиційного вигляду твору – заповнення живописних втрат. Такі роботи виконуються, зазвичай, акварельними фарбами, адже це максимально зворотній матеріал на гладкій лакованій поверхні. Ці живописні відновлення мають бути проведені таким чином, щоб реставраційні вставки відрізнялися від авторського живопису і водночас час не заважали цілісному сприйняттю твору. Для реставрації сакрального живопису використовують техніки накладання нейтрального тону на площу в межах втрат та тонування штрихами або пуантеллю, які помітні зблизька, але непомітні здалеку. Такі реставраційні вставки не заважають цілісному сприйняттю живопису і водночас за бажання їх можна побачити неозброєним оком.

Обов'язковим завершальним етапом реставраційних робіт є покриття захисним шаром лаку. Саме фінальне покриття лаком буде зберігати цілісність відновленого зображення ікони [20].

2.2. Поетапність виконання професійної реставрації на прикладі ікони «Святий Миколай з пристоячими» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника

З фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника до реставраційної майстерні Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка надійшла сакральна пам'ятка іконопису – ікони “Святий Миколай з пристоячими”. Робота прибула у занедбаному стані і потребувала термінових реставраційних втручань.

Святий Микола Чудотворець є одним із найшанованіших святих, тому й образів його збереглося чи ненайбільше у всіх періодах розвитку українського іконопису. Його ікони завжди присутні в іконостасі –у північній частині Намісного ряду. У XV ст. його зображення зустрічалися ще й у Молільному ряді [33].

За переказами чудотворець жив на межі III-IV ст.. іноді називають приблизні дати життя – 260-343 рр.. Був він єпископом у місті Мір в Лікій, сучасна Анталія, Туреччина, звідки й походило його прізвище – Мирлікійський. Св. Миколая зображають у повний зріст, сивим і високочолим, що символізує його мудрість. Він має коротку бороду і єпископський одяг. У руці святий тримає відкрите або закрите Євангеліє.

Єдині два перекази житія святого, які збереглися від монаха-студита Івана з Константинополя V ст. та святого Андрія Критського VII ст., переповідають, що Микола по смерті батьків отримав дуже великий спадок, проте весь роздав нужденним. Після його смерті він продовжував творити чудеса і допомагати людям. Досі старші люди переказують, що св. Микола відрізняється від усіх інших святих тим, що він дуже швидко приходиться на допомогу.

«Можливо, тому цього святого так сильно шанували й шанують на наших землях, бо був «скоропомічним», – розповідає Марія Гелітович, дослідниця давньої іконографії, авторка книги «Святий Миколай з життям» [5].

Намісні ікони Миколая періоду XV-XVI ст. найчастіше зображали святого у повний зріст, із житійними сценами. Сам він зображувався сивою із округлою бородою та коротким волоссям. У період XVIII-XX ст. зустрічаються ікони із довгими волоссям. В лівій руці тримає Євангеліє, а правою – благословляє. Одягнений у єпископські шати – фелон і омофор, його фелон покритий хрестами, що є привілеگیєю архієпископів. Такий фелон називають поліставріоном. Починаючи із XVII ст. і особливо у другій половині XVIII ст. фелон зображають покритим пишними квітами. іноді на його голові можна побачити митру, а в руці скіпетр – найчастіше у XVIII-XVIII ст. [33].

Що стосується безпосередньо роботи, то під час попереднього огляду було визначено, що основа реставрованої ікони – це дошка соснової породи. Щит складається з 3 дошок закріплених між собою шпонками, ширина всіх трьох дошок – 3 см. Довжини ж цих дошок різняться: лівої дошки – 10,6 см; середньої дошки – 10, 4 см; правої дошки – 9,2 см. Спосіб кріплення – торцеві, врізні шпонки, проте на реставрацію ікона потрапила без шпонок. Ліва дошка має частковий розкол. Наявні вибоїни та тріщини. Присутнє часткове ураження жуком-точильщиком. Дошка покороблена на 1,4 см, через неправильне зберігання.

На оригінальних дошках паволока відсутня, але при попередній реставрації була накладена часткова паволока внизу твору. Для паволоки була використана бавовняна тканина середньої щільності, дрібнозерниста, прямого плетіння. Від часу попередньої реставрації з'явилося відставання від основи, часткові втрати та деформація.

Левкас на роботі світло-жовтого кольору, рівномірний, щільний, але місцями є часткова рихлість.

Серед наявних деструкцій ґрунту на поверхні спостерігається діагональний кракелюр та присутнє відшарування і часткове осипання левкасу та фарбового шару:

- з лівого краю зверху: ширина осипання – 9, 8 см; довжина - 10,5 см;
- з лівого краю знизу: ширина – 7 см; довжина – 3 см;
- з правого краю знизу: ширина – 3,5 см; довжина – 5,5 см.
- присутнє осипання на ликах та внизу посередині дошки.

Після огляду живописного шару можна зробити висновок, що фарбовий шар щільний та крихкий, а живопис багат шаровий, темперний. Серед деструкцій шару наявне відшарування з загрозою осипання та лущення живописного шару. Також присутній мілкосітчастий кракелюр. Зв'язок фарбового шару з левкасом і левкасу з основою порушений.

Помітне відшарування і часткове осипання левкасу та фарбового шару:

- з лівого краю зверху: ширина осипання - 9, 8 см; довжина - 10, 5 см;
- з лівого краю знизу: ширина - 7 см; довжина – 3 см;
- правого краю знизу: ширина - 3,5 см; довжина - 5,5 см.

Також присутнє осипання на ликах та внизу посередині дошки. Є невеликі подряпини та садна.

Покривний шар живопису представлений оліфОВОЮ нерівномірною плівкою, що перебуває у незадовільному стані.

На поверхні ікони присутнє щільне пилове забруднення та кіптява, численні відшарування лакового та фарбового шарів.

Реставраційною радою, задля збереження та відновлення експозиційного вигляду твору сакрального живопису, було вирішено провести наступні роботи:

- нанести укріплюючу заклею;
- видалити забруднення з тильної сторони;
- відновити цілісність дошки, що пошкоджена жуком-точильником, закривши отвори клеєм з тирсою;
- відновити цілісність ґрунту в місцях втрати авторського;
- провести розчистку лицевої сторони твору;

– провести тонування в місцях втрати авторського живопису;

Перш за все, відповідно до правил проведення сучасної реставрації, було проведено фотофіксацію роботи при прямому та боковому освітленні. Лише після цього можна приступати до безпосередньо реставраційних втручань.

Першим етапом на лицеву сторону реставраційної роботи було нанесено укріплюючу заклею за допомогою мікалентного паперу, пензля та розчину глютинового клею. Мікалентний папір було просочено розчином клею за допомогою пензля та приклеєно до поверхні ікони. Шматки паперу були накладені так, що краї шматків лягали один на одного, аби заклеюка безперечно покривала всю поверхню роботи. Аби при висиханні папір не порушив цілісність роботи, поверхню було прогладжено теплою праскою через фторопластову плівку.

Наступний етапом було виконано розчистку тильної сторони від забруднень за допомогою мила з нейтральним рівнем рН, пензля, води та ватного спонжу. Пензлем, змоченим у воді, було утворено пінку, яку нанесли на тильну сторону роботи акуратними круговими рухами, після чого залишки брудної піни знято ватним спонжем.

Далі було закладено отвори зроблені жуком-точильником. Процес було виконано за допомогою тирси, клею ПВА та скальпелю. Тирсу було змішано з клеєм до однорідної маси на накладено у отвори.

Після приведення до ладу тильної сторони роботи було знято укріплюючу заклею. За допомогою теплої води та губки розмочено мікалентний папір, залишки клею видалені за допомогою ватного диску.

Наступним етапом було наносено реставраційний ґрунт на місця втрати авторського. Мілку чисту крейду було змішано із розчином глютинового клею та нанесено у місця втрат за допомогою мастихіну. Після висихання ґрунту, залишки були зняті за допомогою шматка коркового дерева, змоченого у воді.

Далі було проведено розчистку лицевої сторони роботи від поверхневого забруднення за допомогою мильної піни за тим ж принципом, що і тилової сторони.

Після цього було проведено розчистку та зняття зіпсованого покривного шару за допомогою диметилсульфаксиду та ацетону. Більшість поверхні було очищено за допомогою диметилсульфаксиду, а в місцях концентрації кіптяви – на ликах святих – ацетоном.

Наступним обов'язковим етапом було покриття розчищеної роботи ізолюючим шаром матового дамарного лаку.

У цей проміжний етап робіт також було проведено фотофіксацію у прямому та боковому освітленні.

Через те, що під час розчистки, частина підведеного ґрунту могла бути видалена, цей процес було проведено повторно та знову покрито шаром лаку.

Завершальним етапом відновлення експозиційного вигляду ікони було проведення тонувань у місцях втрат авторського живопису. Робота була проведена олійними фарбами методом локального заповнення та методом «пуантель».

Кінцевим етапом було покриття ікони захисним шаром дамарного матового лаку.

Після проведення всіх етапів реставрації, була проведена обов'язкова фотофіксація для порівняння роботи «до» та «після» реставраційних робіт (Дод. К, іл. 1, 2).

РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ

ВИСНОВКИ

Отже, спираючись на проведене дослідження та проаналізовану історико-мистецтвознавчу базу джерел з теми дослідження, можна сказати, що реставрація творів мистецтва досить актуальна та важлива ланка збереження світового мистецького здобутку. Саме історичному та науковому розвитку цієї науки ми завдячуємо такою великою кількістю збережених пам'яток мистецтва різноманітних напрямків – починаючи з архітектури та закінчуючи книжковими мініатюрами.

Хоча, на шляху свого становлення реставраційна справа стикалася з багатьма перепонами, та завдячуючи великим майстрам своєї справи ми маємо достатньо вагомі здобутки у сучасності. Не зважаючи на те, що у «давніх» реставраторів не була досить розвинута сучасна «науковість», саме завдяки їх старанням ми маємо чисельний ряд збережених пам'яток. Від першочергової мети пристосування у своєму розвитку реставрація стала справжньою науковою ланкою дослідження, збереження та відновлення пам'яток культури. Завдячуючи старанням давніх майстрів, що зазвичай перекваліфіковувалися з живописців у реставратори та з усіх сил намагалися зберігати автентичність творів і навчати цьому тогочасний соціум, реставрація розвивалась.

Варто зазначити, що у процесі розвитку, реставрація поділилася на два напрямлення – реставрація та консервація. Причому, реставрація включає у себе методи консервації, консервація ж – лише процес, спрямований на збереження першочергового вигляду твору, у тому стані, в якому потрапив до реставраційної майстерні. Консервації зазвичай підлягають найбільш цінні експонати, які не потребують втручань через можливу втрату автентичності, надзвичайно великі втрати або відсутність аналогів для відтворення основи чи зображення. При тому, процес консервації це не лише укріплення основи та живописної частини роботи, це довгий кропіткий процес, який включає цілу систему процесів, що сприяють якнайдовшому зберіганню експонату у

своєму першочерговому стані. До них відноситься і температурно-вологісний режим, і режим освітлення, і система кондиціонування.

Реставрація включає в себе повний комплекс відновлення експонату, починаючи з основи і закінчуючи зображенням та захисним покриттям. При тому, втручання в живописний шар роботи повністю виключає право на творчість, лише заповнення втрат, ідентичними матеріалами та техніками.

Головною відмінністю сучасної реставрації на даний момент є ведення документації. Це облегшує систематизацію процесів та методів консервації і відновлення. Така документація оформляється відповідно до чинних реставраційних норм. До її складу входить ряд позицій, що мають забезпечити максимальне збереження автентичності твору, відсутність негативного впливу на пам'ятку та навколишнє середовище. Безпосередньо документація включає опис попередніх робіт, комплексні наукові дослідження, ескізний проект реставрації, робоча документація та науково-реставраційний звіт. Варто пам'ятати, що реставрація кожного твору має індивідуальний характер, проте загальні вимоги та підходи ідентичні.

Завдяки чисельним науковим здобуткам на даний момент в Україні та світі створено та функціонує ряд дослідницьких та навчальних закладів реставраційного напрямку. Серед спеціальностей вузів та майстерень існує ряд розгалужень відповідно до матеріалів самих відновлюваних експонатів.

Реставрація ікон – сакрального мистецтва, має свою специфіку, адже окрім художніх та мистецтвознавчих навиків, вона вимагає і знання канонів, технік та технологій виконання даних творів. На відміну від картин, ікони писалися зазвичай на дерев'яних основах, що є однією з відмінних рис. Загалом ікона складається з чотирьох-п'яти шарів, стан збереження кожного з яких має однаково важливу роль. Лише системний та науковий скрупульозний підхід до розмежування та послідовності етапів реставраційних втручань може дати очікуваний позитивний кінцевий результат та достойний експозиційний вигляд ікони.

Ікона святого Миколая, що надійшла до реставраційних майстерень Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка являється яскравим прикладом виконання попередньо описаних реставраційних робіт. Вона надійшла у поганому технічному та експозиційному стані, а отже потребувала негайного реставраційного відновлення основи та живописного шару. На ній були присутні численні пошкодження дерев'яного щита, осипи та втрати фарбового шару. У процесі реставрації були усунені всі пошкодження, а роботі наданий гідний експозиційний вигляд.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Восстановление старых фотографий. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.obiectiv.ru/restoration> – Назва з екрана.
2. Восстановление старых фотографий – это сохранение памяти о прошлом для будущих поколений. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yakumchuk.net/restoration> – Назва з екрана.
3. Зверев В.В. О толковании основных терминов в научной реставрации. Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Внеочер. Вып. Москва, 1989. С. 44-60
4. Исследование по применению современных синтетических материалов на основе кремнийорганических и акриловых полимеров для консервации монументальной живописи на памятниках истории и культуры. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://tomskmuseum.ru/content/editor/Method%20otdel/Restavraciya%20mus%20p%20redmetov/Issledov-vozhnost-i-primeneniya-sovrem-sintet-materialov_1.pdf – Назва з екрана.
5. Іконографія святого Миколая Чудотворця. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: smk-sobor.org.ua – Назва з екрана.
6. Как реставрируют старинные ковры? – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://carpettrade.ru/interesnoe-o-kovrax/kak-restavriryut-starinnyie-kovryi/> – Назва з екрана.
7. Консервация. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/163760/Консервация> – Назва з екрана.
8. Лелеков Л.А. Теоретические проблемы современной реставрационной науки. Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Внеочер. Вып. Москва, ВНИИР, 1989. С. 5-43
9. Методы, особенности и правила реставрации книг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dedpodaril.com/interesno/restavraciya-knig.html> – Назва з екрана.

10. МУЗЕЙНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://restavraciy.ru/muzrest.html> – Назва з екрана.
11. ПРАВИЛА ВЕДЕННЯ НАУКОВО-РЕСТАВРАЦІЙНИХ РОБІТ. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <file:///C:/Users/ASUS/Downloads/155-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-155-1-10-20151029.pdf> – Назва з екрана.
12. Принципы реставрации. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://iskusstvoed.ru/2019/09/23/principyu-restavracii/> – Назва з екрана.
13. Реставратор. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.examen.ru/add/manual/spisok-professiy/professiya-restavrator/> – Назва з екрана.
14. Реставрация. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.baget1.ru/conservation-restoration/conservation-restoration.php> – Назва з екрана.
15. Реставрация дерева: способы, инструменты и особенности. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rubankom.com/montazh/ustanovka/572-restavraciya-dereva> – Назва з екрана.
16. Реставрация живописи. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.baget1.ru/post.php?id=37> – Назва з екрана.
17. Реставрация и воссоздание монументальной живописи. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://goldartline.com/restavracija-vossozdanie-monumentalnoj-zhivopisi/> – Назва з екрана.
18. Реставрация и исследования памятников культуры Вып. 7. отв. ред. А. Б. Бодэ, Санкт-Петербург, Коло, 2014. С.9
19. Реставрация икон. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://anuvo.ru/services/restavracija-ikon/> – Назва з екрана.

20. РЕСТАВРАЦИЯ ИКОН. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://expsovet.ru/wp-content/uploads/2017/08/ri.pdf> – Назва з екрана.
21. РЕСТАВРАЦИЯ ИКОН: Методические рекомендаци. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/restoration/restoration1.htm#h1> – Назва з екрана.
22. РЕСТАВРАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАПИСЕЙ И АРХИВОВ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cmmgroup.ru/restavraciya-muzykalnyx-zapisej-i-arxivov-akademicheskoy-muzyki/> – Назва з екрана.
23. Реставрация памятников архитектуры. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.baget1.ru/conservation-restoration/Architectural-conservation.php> – Назва з екрана.
24. Реставрация памятников живописи с.39-49
25. Реставрация произведений графики. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://baget1.ru/art-restoration-graphics.php> – Назва з екрана.
26. Реставрация скульптуры. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pofr.ru/portfolio/36-restavratsiya/restavratsiya-skulptury> – Назва з екрана.
27. Реставрация. Этические проблемы. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Реставрация#Этические_проблемы – Назва з екрана.
28. Реставрация. Проблемы . – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Реставрация#Проблемы> – Назва з екрана.
29. Реставрация: кое-что о восстановлении металлических изделий. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://erciem.ru/help/articles/remont-bez-oshibok/restavratsiya-koe-chto-o-vosstanovlenii-metallicheskih-izdeliy.html> – Назва з екрана.

30. РЕСТАВРАЦІЯ – ОСНОВНІ ВИДИ РЕСТАВРАЦІЇ. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://jak.koshachek.com/articles/restavracija-osnovni-vidi-restavracii-restavracija.html> – Назва з екрана.

31. РЕСТАВРАЦІЯ – ОСНОВНІ ВИДИ РЕСТАВРАЦІЇ - РЕСТАВРАЦІЯ СТАНКОВОГО ОЛІЙНОГО ЖИВОПІСУ – РЕСТАВРАЦІЯ <https://jak.koshachek.com/articles/restavracija-osnovni-vidi-restavracii-restavracija.html> – Назва з екрана.

32. Реставрація ікон: Методичні рекомендації За ред. та з іл. М. В. Наумова. Москва., вид-во У Х Н Р Ц. ім. академіка І. Е. Грабаря, 1993-VII, 226 с.

33. Святий Миколай: традиції української іконографії. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://risu.ua/svyatyy-mikolay-tradiciji-ukrajinskoji-ikonografiji_n72118/amp – Назва з екрана.

34. Современные концепции реставрации в культурологическом дискурсе Москвина Ирина Константиновна. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-5/30-moskvina.pdf> – Назва з екрана.

35. Стальнов А.В. Техника написания иконы. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://icon.spbda.ru/2019/03/13/stalnov-a-v-tekhnika-napisaniya-ikony/> – Назва з екрана.

36. Степанова Ю. В. Основы реставрации. Учебное пособие. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://history.tversu.ru/websites/17/documents/3727/%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%AE_%D0%92_%D0%9E%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%8B_%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8.pdf?1543843195 – Назва з екрана.

37. Степанова Ю. В. Основы реставрации. Учебное пособие. Тверь, 2018. 56 с.

38. Теория реставрации памятников искусства: Закономерности и противоречия. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/teoriya-restavratsii-pamyatnikov-iskusstva> – Назва з екрана.

39. Устинов В.А.. Реставрация архивных кинофильмов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://barsic-cat.narod.ru/tkt/archive/12_2001/ust_arch.htm – Назва з екрана.

40. Фармаковский М. В. Консервация и реставрация музейных коллекций. Москва. 1947. С 5-8

41. Федосеева Т. С. Реставрационные и живописные материалы: терминологический словарь-справочник. Москва, 2013. 130 с. Федосеева Т.С. Реставрационные материалы. Курс лекций. Москва, 2016.

42. Чем отличаются музейная и коммерческая реставрации? – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bolshoyvopros.ru/questions/1751339-chem-otlichajutsja-muzejnaja-i-kommercheskaja-restavracii.html> – Назва з екрана.

43. Яхонт О. В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. Москва, СканРус, 2010. 463 с.

44. Abraham, Melissa. "Getty Completes Conservation of Jackson Pollock's Milestone Painting Mural". Getty. Archived from the original on 14 April 2017. Retrieved 13 April 2017.

45. Appelbaum, Barbara (2010). Conservation Treatment Methodology. Appelbaum

46. Art conservation and restoration. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.britannica.com/art/art-conservation-and-restoration> – Назва з екрана.

47. Art Conservation at the University of Delaware : Egg Tempera. (n.d.). Retrieved 5 April 2017

48. Artists' acrylic emulsion paints: materials, meaning and conservation treatment options. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/bac.2013.34.1.007> – Назва з екрана.

49. Bennett, JW. An Overview of the Genus *Aspergillus*). *Aspergillus: Molecular Biology and Genomics*. Caister Academic Press, 2010.

50. Buck, and Gilmore. *Museum Registration Methods 5th Edition*. Washington, 2010.

51. Cacci, Leonardo. *La Fenice Reconstructed 1996-2003: A Building Site*. Venezia: Marsilio, 2003 p. 118.

52. Conservation and restoration of cultural property. Brief history. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Conservation_and_restoration_of_cultural_property#Brief_history – Назва з екрана.

53. Conserving Art. Treatment of One. The Jackson Pollock Project. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://conservingart.wordpress.com/category/jackson-pollock-series/> – Назва з екрана.

54. Conserving Works of Art on Paper. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.collectorsguide.com/fa/fa010.shtml> – Назва з екрана.

55. Know Your Paintings – Structure, Materials and Aspects of Deterioration – Canadian Conservation Institute. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://web.archive.org/web/20170410214754/http://canada.pch.gc.ca/eng/1439925170601> – Назва з екрана.

56. Learner, T. J. *Analysis of modern paints*. Los Angeles, CA, Getty Conservation Institute, 2005

57. Paintings. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.britannica.com/art/art-conservation-and-restoration/Paintings> – Назва з екрана.

58. Temperature And Relative Humidity. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.iiconservation.org/sites/default/files/news/attachments/6668-iic-itcc_2015_ppt_temperature_and_relative_humidity_mikkel_scharff.pdf – Назва з екрана.
59. Ward, G. The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art. New York: Oxford University Oress, 2008
60. Watercolor Conservation: Can a Discolored Watercolor be Rescued? – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sflac.net/uncategorized/can-a-discolored-watercolor-be-rescued/> – Назва з екрана.

ДОДАТКИ