

Міністерство освіти і науки України  
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка  
Педагогічний факультет  
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації  
творів мистецтва

## КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

бакалавра з теми:

### ПРОБЛЕМИ РЕСТАВРАЦІЇ ЗНАЧНИХ ПЕРИМЕТРАЛЬНИХ ОСИПІВ ЖИВОПИСНОГО ПОЛОТНА

Студентки 4 курсу, групи РТМ1–В20,  
спеціальності 023 Образотворче  
мистецтво, декоративне мистецтво,  
реставрація, освітня програма  
«Реставрація творів мистецтва»  
**Антощишеної Уляни Володимирівни**

Керівник: **Урсу Наталія Олексіївна**,  
докторка мистецтвознавства, професорка

Рецензент: **Бренюк Алла Григорівна**  
кандидатка мистецтвознавства

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНИХ ПРАКТИК У ЗБЕРЕЖЕННІ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ .....	7
1.1. Актуальність проблеми зберігання творів мистецтва у фондах та сховищах	7
1.2. Причини виникнення периметральних осипів живописного шару .....	22
Висновок до 1 розділу.....	32
РОЗДІЛ II. РОЛЬ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЦІЛІСНОСТІ ФАРБОВОГО ШАРУ У ТВОРАХ ОЛІЙНОГО ЖИВОПИС .....	34
2.1. Етичність підходу у реставрації живописних полотен.....	34
2.2. Методи ревіталізації фарбового шару на прикладі картини без авторства ..	44
Висновок до 2 розділу.....	55
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	61
ДОДАТКИ .....	66
Додаток А. Реставраційний паспорт	

## ВСТУП

Реставраційний процес – це шлях збереження культурного доробку, підтримка зв'язку між минулим і сучасністю через мистецьке спадкування. Фахівець цієї галузі стоїть між мистецтвом, історією та наукою. Він сприяє збереженню художніх скарбів для майбутніх поколінь і розвитку наукових досліджень. Упродовж століть реставратори накопичили базу знань, яку при сучасних обставинах можна раціонально проаналізувати та використати для обраної проблематики практичних процесів.

**Актуальність дослідження** полягає у збереженні культурної спадщини шляхом реставрації, відновлення живописного шару на полотні, яке піддалося периметральному осипанню, дотримуючись етичних норм та професійних навиків. Оскільки, фарбовий шар визначається одним із головних частин твору мистецтва, він має вагоме значення для ідентичності та існування самого твору. Через значний обсяг його втрат, він може вже не нести культурну чи історичну цінність та інформацію.

В даній роботі досліджено проблематику теоретичних практик реставрації фарбового шару на прикладі наукових досліджень фахових митців. Важливим етапом збереження творів мистецтва можна вважати фонди та сховища, де при належних умовах картини мають зберігати свій започаткований стан. При надходженні картин у майстерню, фахівець часто стикається з тим, що умови їхнього зберігання були неналежні або попередні власники нехтували дотриманням певних вказівок. Тому проблема стану фондів та сховищ є актуальною до сьогодення.

Ще з давніх часів твори мистецтва на полотняній основі отримали широкого спектру популярності та комфорту у використанні. Цей матеріал, на відмінну від інших видів основ для живопису є одним із найбільш чутливих до різних видів пошкоджень. Воно має гнучку властивість, може провисати, заламуватися, розтягуватися, змінювати фізичну пружність. Однак, незважаючи на це, саме полотно являється найбільш розповсюдженим видом основ для мистецтва живопису серед країн Європи.

Із врахуванням будь-якої деформації основи живопису, в першу чергу негативний вплив торкається фарбового шару. Фарбовий шар є найважливішим об'єкт, без якого живописна пам'ятка культури не може існувати. При втраті його частин в певній мірі він може піддаватися частковому відновленню. Цей процес вважається одним із найскладніших і відповідальних та вимагає високого рівня майстерності та знань.

Реставрація творів мистецтва започаткувалася на території України приблизно у другій половині ХХ століття. Однією з найбільших небезпек для них можна вважати невдалу та непрофесійну реставрацію. Методи, які використовували на період встановлення могли бути не зовсім досконалими і часто носили незадовільний характер. Завдяки встановлення реставрації як окремої наукової галузі, у майстрів з'явилася можливість досліджувати і відкривати нові та досконалі специфіки практики у даній сфері.

Дослідження у галузі відновлення живопису спонукає до аналізу сталих, традиційних та розробки нових методів і технологій для реставрації. Сприяє розумінню етичних аспектів, зокрема визначенню міри втручання в оригінальний твір. Також, дослідження сприяє глобальній співпраці, воно об'єднує фахівців та інституцій з усього світу, що сприяє обміну знаннями та спільним досягненнями у сфері реставрації.

Отже, актуальність дослідження обумовлена тим, що вона входить в рамки наукового завдання для досягнення кращої стійкості та ефективності результатів у темі проблематики та відновлення живопису конкретного полотна, яке піддалося периметральним осипанням на полотняній основі.

**Мета дослідження** – комплексне виявлення та усунення причин осипання олійного живопису по периметру на полотняній основі, а також визначення якісних методів збереження та укріплення фарбового шару.

Для досягнення поставленої мети були вирішені наступні завдання:

- ознайомитися з базою літературних джерел, які містять в собі праці дослідження збереження живописного шару на полотняній основі;
- проаналізувати теоретичні дослідження, що висвітлюють проблематику

фондів та сховищ, які є об'єктом збереження цілісності творів мистецтва;

– дослідити причини виникнення осипання фарбового шару по периметру полотна;

– розкрити роль та значення етичного підходу у реставраційній практиці;

– визначити та проаналізувати методи ревіталізації осипів олійного живопису на полотняній основі;

– заповнити звітну документацію – реставраційний паспорт;

– виконати практичну частину, яка полягає у реставрації картини без авторства, датовану близько ХІХ ст.

**Об'єктом дослідження** є реставрації периметральних осипів полотен.

**Предмет дослідження.** Особливості процесу укріплення живописного шару конкретного полотна із зафіксованим периметральним осипанням.

**Методи дослідження.** Для вирішення поставлених цілей, мети та виконання завдань дослідження були застосовані загальнонаукові та спеціальні методи дослідження. В плані загальнонаукових методів використовувалися: фактологічний, зазначений виявленням та вивченням візуальних матеріалів; аналітичний, який передбачає аналізування літературних джерел; порівняльний аналіз, за допомогою якого здійснювалося порівняння мистецтвознавчих практик у реставрації периметральних осипів живописного полотна; систематичний, який передбачає збір, систематизацію та аналіз отриманих результатів. Методи статичний та метод роботи з першоджерелами відносяться до спеціальних методів дослідження.

**Практичне значення одержаних результатів.** Результати дослідження можуть бути використані для:

1. Збереження та відновлення культурних пам'яток.
2. Ефективного підбору методів укріплення та відновлення фарбового шару на полотняній основі у реставраційній практиці.
3. Вдосконалення матеріалів у теоретичних працях, які досліджували дану тему.
4. Практична частина роботи полягала у виконанні реставрації

живописного полотна без авторства та назви, а також копії картини камерного виду.

**Апробація результатів дослідження.** Антощишена У. Копіювання живопису старих майстрів як практика в здобутті фаху реставратора. Верлібри пастелі: тези доповідей круглого столу та результати художнього конкурсу III Мистецького симпозіуму пам'яті професора Бориса Негоди (5 квітня 2024 р.) [Збірник в електронному варіанті]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2024 (94 с.). С. 50-52. Антощишена У. Вплив атмосферних чинників на цілісність живописних картин. Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2024. Вип. 17.

**Структура та обсяг роботи.** Робота складається з вступу, двох розділів, кожен з яких включає по два підрозділи, висновки до кожного розділу, висновки загальні, список використаних джерел з 47 найменувань та додатки. Загальний обсяг роботи викладено на 64 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНИХ ПРАКТИК У ЗБЕРЕЖЕННІ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ОЛІЙНОГО ЖИВОПISY

#### **1.1. Актуальність проблеми зберігання творів мистецтва у фондах та сховищах**

Збереження творів мистецтва – це головна місія художніх музеїв, оскільки вони відтворюють не лише культурний спадок, але й відображають дух суспільства та його історію. Мистецтво виступає не лише як джерело естетичного задоволення, але і як важливий інструмент для вивчення минулого та розуміння сучасності. Однак, на сьогоднішній день, проблема збереження цих цінностей у музейних фондах та сховищах стає особливо актуальною.

Протягом останніх десятиліть у науковому світі зростає зацікавленість аналізом проблем, пов'язаних з функціонуванням музеїв. Вчені та практики з різних країн, такі як Колбер Ф., Котлер Ф., Доссі П., Н. та інші, досліджують цю тему. У нашій країні і пострадянських регіонах також відзначаються фахівці, які активно працюють над цим напрямом, такі як Шекова Е., Пушкар Н., Корецька О., Несторук І., Платонов Б. та інші. Дослідження, які стосуються питань по збереженню творів мистецтва у музейних фондах та сховищах продовжує залишатися актуальним та важливим [19, с. 539].

Платонов Б. зазначив, що у музейній справі вже давно стало звичним те, що більшість картин у фондах можуть бути забуті на довгі роки, хоча їхня значущість цілком варта експозиційних виставок. Мистецький розвиток нашої країни був важкий, фонди та музеї часто не відповідають заявленим вимогам. У кожній країні проблема роботи з творами мистецтва, які знаходяться у запасниках музеїв, вирішується по-різному. Деякі країни використовують маркетингові технології, які допомагають зробити інформацію про мистецькі колекції доступною широкому загалу, а комусь взагалі варто попрацювати над умовами збереження культурної спадщини [15, с. 346]

Розвиток технологій та наукових підходів створює нові виклики у збереженні та консервації творів мистецтва. Постійне вдосконалення методів стає

необхідністю для збереження картин, скульптур та інших творів. Сучасні матеріали, як от полімери та метали, використовувані у мистецькому процесі, можуть піддаватися руйнуванню внаслідок впливу часу. Крім того, важливо враховувати вплив зовнішніх факторів, таких як вологість, температура та світло.

Збільшення кількості творів мистецтва та їх розподілення по всьому світу поставляє питання глобальної координації та співпраці. Багато колекцій та фондів стикаються з проблемами транспортування та збереження великої кількості творів, особливо, під час тимчасових виставок та обміну мистецькими цінностями між музеями. З іншого боку, проблеми етики та правового регулювання також мають велике значення у контексті збереження творів мистецтва. Питання власності, репатріації та використання зіткнення з інтересами різних країн, культур та груп [12, с. 239].

Твори мистецтва, що виникають як результат творчості людей та мають естетичну цінність, потребують ефективного збереження. Основна мета утримання таких творів утверджується в створенні надійного збереження музейних цінностей, захисту їх від пошкоджень, втрат та крадіжок, забезпечені сприятливого середовища для дослідження та виставлення експозицій. Організація зберігання творів мистецтва реалізується через їх розміщення в фондосховищах, експозиціях, галереях, виставкових залах, колекцій, включаючи за їх межами. Основні принципи організації зберігання творів мистецтва затверджуються державними законами, обов'язковими для дотримання всіма музеями країни.

Кожен музей має власну специфіку у фондах, яка виявляється у складі, структурі та чисельності музейних предметів, а також у рівні їхньої безпеки. Не лише державними законами обмежується музейна організація, у їх обов'язок входить мати особисті розрахунки, свого роду інструкції, для безпечних умов, враховуючи особливості будови приміщення, місця розміщення та вмісту у фондах. Усі мистецькі об'єкти піддаються природному старінню, але зменшуючи негативний вплив небажаних факторів, можна уповільнити цей процес. Музеї встановлюють конкретні умови зберігання для досягнення цієї мети [1, с. 10].



Збереження картин визначається властивостями матеріалів, з яких вони складаються і навколишнім середовищем, яке їх оточує. Тому проблема «музейного клімату», середовища, в якому знаходяться предмети, є головною у справі зберігання. Поняття «музейний клімат» включає температуру в приміщенні, відносну вологість повітря, чистоту атмосфери, освітлення. Правильне поєднання цих компонентів створює той оптимальний режим, який необхідний для безпечного існування художніх творів за умов музейної експозиції. На збереження цілісного та оригінального вигляду музейних предметів, у тому числі на твори станкового масляного та темперного живопису, негативно впливають не тільки надмірно висока або низька температура та відносна вологість повітря, а й їх добові та сезонні коливання, надмірно сильна освітленість або, навпаки, відсутність світла, забруднене повітря, різноманітність мікроорганізмів і комах [2, с. 40].

Основними факторами, що впливають на збереження живопису, є температура та вологість повітря. Вологість повітря характеризується різними величинами. У музейній практиці важливими є дві з них: абсолютна та відносна. Абсолютна вологість повітря полягає у вимірюванні водяної пари в грамах. Однак, залежно від температури, при одній і тій же абсолютній вологості повітря може бути сухим або вологим. Відносна вологість повітря - це відсоткове відношення фактичної насиченості повітря водяною парою до максимально можливого насичення при даній температурі [18, с. 32].

При зниженні температури зменшується здатність повітря утримувати водяні пари, змінюється його вологоємність, і надлишки пари конденсуються. Таким чином, температура та відносна вологість повітря тісно пов'язані: коливання температури спричиняє зміни відносної вологості. Тому температура повітря в музеї повинна підтримуватися на рівні, що забезпечує оптимальну відносну вологість.

Порушення температурно-вологого режиму в музеях зазвичай бувають двох видів: під час опалювального сезону спостерігається підвищена температура та недостатня вологість, а влітку та восени до початку опалювального сезону –

надлишок вологості при температурі, близькій до вуличної. Єдиного режиму у всіх приміщеннях музею зазвичай не буває. Температура і особливо відносна вологість різні не тільки на різних поверхах, але і в різних залах одного поверху та приміщеннях фондів. Крім того, температура та відносна вологість змінюються протягом доби, особливо це характерно для експозиційних приміщень [22, с. 12].

Температурно-вологий режим у приміщеннях музею залежить і від кліматичних умов місцевості, де знаходиться музей, конструкції будівлі та властивостей будівельних матеріалів, пристрої та роботи опалювальної та вентиляційної систем, методики провітрювання приміщень, кількості відвідувачів, що пройшли через зали музею за день. Температура зовнішнього повітря впливає на температуру всередині будівлі, стіни та дах якої нагріваються та охолоджуються залежно від стану зовнішніх атмосферних умов. Скляні перекриття у спеку року сприяють підвищенню температури в залах. Постійний обмін повітря всередині будівлі із зовнішнім повітрям відбувається через стіни, двері, вікна, а також у процесі вентиляції та провітрювання.

Коливання відносної вологості поза музеєм є суттєвою причиною її коливань, що відбуваються всередині будівлі. Влітку стіни, нагріваючись ззовні, віддають частину своєї вологи у внутрішні приміщення. Взимку, охолоджуючись, стіни вбирають у себе кімнатну вологу. Цей процес у правильній будівлі з товстими стінами протікає рівномірно та повільно. Цілком перешкодити волого-обміну неможливо, але можна значно зменшити його розмір [18, с. 34].

Якщо оцінювати вплив температури та відносної вологості на збереження живопису, матеріали, з яких складаються картини – основа, ґрунт, фарбовий і лаковий шар є різні за своїми механічними та фізико-хімічними властивостями. Внаслідок чого, вони по-різному реагують на зміни температури та відносної вологості навколишнього середовища. Так як фарбовий шар масляного живопису та плівка оліфи на темперному живописі має слабкий водопроникний бар'єр, на коливання відносної вологості в першу чергу реагує тильний бік картини, тобто основа. Дерево, полотно і папір, будучи гігроскопічними матеріалами, містять у собі вологу, кількість якої визначається довкіллям [8, с. 53].

При підвищенні відносної вологості полотно виходить із стану нормальної натягнутості. Тривале перебування в такій атмосфері може призвести до короблення полотна, набухання клею, який міститься в ґрунті, до утворення плісняви та загнивання. Часто пліснява, що утворилася в ґрунті, проникає крізь тріщини в фарбовий шар і стає помітною на лицьовій стороні картини. Клей втрачає свою силу, зв'язок між ґрунтом та основою порушується, і з'являються відшарування фарбового шару [22, с. 9].

Підвищена відносна вологість шкідлива для дубльованих картин. Між полотнами утворюються бульбашки, що призводять до суцільного відставання підклеєного полотна. Під впливом вологи відбувається процес зміни оптичних властивостей лаку: у ньому утворюється павутина найдрібніших тріщин, він каламутніє, синіє, потім біліє, втрачає прозорість; картина ніби покривається каламутною білою плівкою. Надмірна вологість викликає викривлення та деформацію дерев'яних основ живопису, набухання дошок, гниття дерева, розм'якшення ґрунту, відставання паволоки, ґрунту та живопису від основи.

Висока температура і сухість повітря призводять до пересихання волокон полотна, через що воно стає менш еластичним і менш міцним. Ґрунт стає крихким та ламким. Його заломі передаються фарбовому шару. Дерево при таких умовах, віддаючи вологу, деформується, піддається викривленню, розтріскуванню, випадання шпонок, відставання паволоки, здуття і лущення ґрунту та фарбового шару [10, с. 48].

Однією з найважливіших умов хорошої безпеки художніх предметів є стабільність середовища. Особливо небезпечні коливання температури і відносної вологості повітря у музеях. Якщо рівновага порушується, твір починає поглинати чи віддавати вологу. Таким чином виникає рух основи, що веде до руйнації живопису. Чим значніші і частіше ці коливання, тим швидше руйнується твір.

Найбільш чутливий до коливання стану навколишнього середовища є живопис на дереві та полотні. Залежно від цих коливань полотно може сильно натягуватися на підрамник або обвисати, що веде до його швидкої деформації. Целюлоза, що міститься в полотні, поглинаючи з водою кисень, окислюється,

тканина темніє, втрачає еластичність, стає крихкою і, руйнуючись, втрачає здатність утримувати фарбовий шар. Під впливом руху основи у ґрунті утворюються тріщини, що переходять у живопис. Фарбовий шар, який згодом втрачає еластичність і стає більш крихким, також негативно сприймає стискання та розтягування полотна [21, с. 73].

Визначені норми температури та відносної вологості повітря, які забезпечують хорошу безпеку масляного та темперного живопису, складені на основі вивчення явищ, що супроводжують висихання гігроскопічних матеріалів при малій відносній вологості повітря та високій температурі, а також на підставі вивчення умов розвитку мікроорганізмів, яким особливо сприяє підвищена температура та висока відносна вологість повітря. Сприятливим зберігання олійного і темперного живопису визнано рівень відносної вологості 50-60% за нормальної температури 17-19°C. Музейні працівники та реставратори завжди мають знати стан відносної вологості в будь-якому приміщенні музею та розуміти небезпеку, яка виникає у випадку, якщо відносна вологість перевищить ці норми або виявиться нижчою [19, с. 533-540].

Рівень температури та відносної вологості має бути однаковий у всіх частинах музейного приміщення – експозиційних залах, сховищах, реставраційних майстернях, щоб при переміщенні експонатів із зали до зали вони не зазнавали кліматичних змін. Середовище має бути максимально стабільним. Добові коливання відносної вологості необхідно звести до мінімуму. Перевищення коливань більш ніж на 5% має розглядатись уже як небезпечне.

Світло – це один із тих факторів, які безпосередньо впливають на збереження картин. Без світла, у темному приміщенні покривні лакові плівки та олія сильно жовтіють, наслідком чого є загальне потемніння живопису. Фарби, що містять свинець, наприклад свинцеві білила, темніють під впливом газів, що містять сірку, особливо інтенсивний цей процес у темному приміщенні. Світло ж відновлює колір почорнілих свинцевих фарб. Олійні фарби та лак при старінні жовтіють. Цей процес викликається хімічними реакціями в сполучній речовині і є незворотним. Що стосується свинцевих білил, особливо змішаних із лляною олією, вони сильно

жовтіють у темряві, але цей процес оборотний: пожовтіння зникає, якщо картину виставити на світ. Без світла темніє оліфа, яка покриває темперний живопис. У темному приміщенні інтенсивніше йде розвиток шкідливих для картин мікроорганізмів, світло ж знищує більшість із цих шкідників. Тому всі приміщення музею, у тому числі й комірки, мають бути досить світлими [2, с. 28].

У той самий час світло може відігравати й негативну роль у збереження експонатів. Руйнації, викликані впливом світла, бувають настільки значні, що їх роль можна прирівняти до температури і вологості. Під впливом як природного світла, так і штучного, відбуваються два виду руйнування: видимі – зміни відтінку чи кольору і невидимі – структурні руйнації чи зміни фізичних властивостей матеріалів творів. За рівнем змін, від дії світла, твори олійного та темперного живопису відносяться до категорії світлостійких, тоді як, наприклад, витвори мистецтва, що виконуються на папері (акварель та всі графічні техніки), – до найменш світлостійких.

За рівнем змін, під впливом світла матеріали, у тому числі складаються експонати, прийнято ділити втричі категорії: світлостійкі – камінь, гіпс, фарфор, скло, кераміка, метали, мінерали, емаль; відносно світлостійкі – масляний та темперний живопис; найменш світлостійкі – тканини всіх видів, папірус, папір і всі графічні техніки, шкіра шкіри, хутро тварин та інші [10, с. 34].

Для освітлення в музеях та картинних галереях використовуються три види джерел світла: денне світло, лампи розжарювання та люмінесцентні лампи. Кожен із цих джерел відрізняється спектральним складом світла, що по-різному впливає на експонати. Найбільш небезпечним для експонатів є природне світло, особливо пряме сонячне, що має у своєму складі високий відсоток ультрафіолетових променів. Найменш небезпечним є світло ламп розжарювання, що містить у своєму складі до 80% інфрачервоних променів, які не мають хімічного впливу на живопис.

Ступінь впливу світла на музейні предмети залежить, перш за все, від часу опромінення. Зменшення тривалості експонування предметів зменшує небезпеку їх ушкодження. Пошкодження експонатів залежить також від здатності різних

матеріалів поглинати променисту енергію та відчувати її вплив. Залежить воно і від температури та відносної вологості повітря у приміщенні та від присутності у повітрі хімічно активних газів [6, с. 5-11].

Висока температура підвищує загальний рух атомів та молекул, їх кінетичну енергію. Вологість зазвичай прискорює процес фотохімічної зміни матеріалів. Деякі пігменти та барвники, що вигоряють під дією світла дуже чутливі до вологи. У разі крайньої сухості, вигоряння тривалий час може бути незначним, попри досить високий рівень освітленості. Якщо відносна вологість висока, той же барвник на тій самій основі може вигоряти набагато швидше. Тому відносна вологість навколишнього повітря та ступінь вологості предметів не повинні перевищувати необхідний рівень.

Кисень, який міститься в повітрі є вагомим компонентом у фотохімічних реакціях. Деякі гази, які присутні в атмосфері промислових районів, можуть вступити в реакцію з чутливими до дії світла матеріалами, збільшуючи їх загальне фотохімічне пошкодження. Склад повітря дуже впливає на збереження музейних експонатів. Воно насичене газами (сірчистим газом, сірководнем, аміаком, озоном, двоокисом азоту тощо), димом і пилом. Всі ці забруднення, проникаючи в музейні будинки та негативно впливають на збереження музейних предметів [20, с. 87-89].

Не менш шкідливий і дим, який проникає до приміщення. Дим – це залишок продуктів згоряння мінерального та рослинного палива, вугілля, дров тощо. Він складається в основному з частинок вугілля, але включає сірчистий газ, сульфат амонію та інші речовини. Пил, що міститься в повітряному середовищі, включає дрібні частинки ґрунту та інших речовин органічного та неорганічного походження, що потрапляють у приміщення через двері, вікна, отвори вентиляторів та відвідувачів, що заносяться в музей на ногах. Пил має здатність проникати крізь незначні щілини шаф, вітрин та ін. Завдяки своїй тяжкості вона поступово осаджується на горизонтальні та похилі поверхні. Потрапляючи на картину, пил прилипає до поверхні картини, поступово засмічуючи найдрібніші тріщини лаку та фарбового шару [8, с. 50-55].

Шкідлива дія пилу посилюється за наявності в ній кіптяви і частинок самого

пилу, що перегоріли. Під дією тепла, яке випромінюється опалювальними приладами, пил стає клейким, важким і сильніше прилипає до картин. Це ускладнює її видалення і змушує вдаватися до небажаних промивань хімічними реактивами. Значне скупчення пилу буває зі зворотного боку картини. У поєднанні з вологою повітря, навіть за нормальної вологості, пил, залежно від свого складу, викликає хімічні реакції. Пил сприяє розвитку та поширенню спор цвілевих грибів, гнильних бактерій.

У приморських районах із бризками морської води у повітря потрапляє хлористий натрій та невелика кількість інших солей. Вітер, що має напрямок з моря, несе їх у вигляді дрібних частинок, які, потрапляючи в приміщення, осідають на предметах, що згубно позначається на їх безпеці. Гігроскопічність солі веде до того, що на об'єктах накопичується волога, що також дуже шкідливе для всіх видів експонатів [21, с. 123].

Стан та вигляд музейних предметів необхідно точно і докладно фіксувати у музейній документації. Реставратор має регулярно проводити огляд творів мистецтва. Періодичність таких оглядів визначається умовами зберігання у кожному музеї, але проводяться вони не рідше одного разу на місяць. У музеї має бути заведений спеціальний журнал, в якому фіксуються всі зміни стану експонатів із зазначенням дати огляду та причин, які призвели до порушення безпеки. Будь-яке пошкодження експонату в музеї має одразу фіксуватися у дефектних актах; водночас мають вживатися заходи щодо ліквідації причин, які спричинили ці дефекти.

Опалювальна система в музеї повинна відповідати низці вимог. Опалення має легко регулюватися, щоб не допускати перегріву повітря у приміщенні. У всіх куточках приміщення протягом усього опалювального сезону має підтримуватись рівномірна температура. Розташування нагрівальних приладів має мати безпечне розміщення. Необхідно стежити за чистотою батарей, протирати їх мокрими ганчірками, оскільки пил, пом'якшуючись від тепла, налипає на батареї. У залах з верхнім світлом встановлювати батареї біля стін не можна, оскільки на картини, що експонуються на стінах, діятиме теплове випромінювання [1, с. 1-5].

Вентиляційна система у музеї має бути пристосована до специфіки музейних умов. Повітря, що подається в приміщення, має відповідати певній температурі та вологості, тому біля опалювальних камер влаштовуються спеціальні зволожувачі. Крім того, повітря має бути очищене від усіх забруднень. Якщо в приміщення надходить забруднене повітря, то така вентиляція принесе не користь, а шкоду. Якщо музей не обладнаний спеціальним пристроєм для очищення повітря, що надходить зовні, то необхідно застосовувати хоча б марлеві фільтри, якими загороджуються вікна вентиляторів. Марля змінюється у міру забруднення.

Музейна вентиляція має бути активною, але нешкідливою для експонатів. Експонати не повинні випробовувати дії руху повітря, яка залежить від швидкості та напрямку повітряних потоків. Найбільш безпечним буде розміщення повітряних каналів під підлогою з витяжними отворами в центрі зали вище за рівень підлоги [12, с. 239-242].

За відсутності в музеї системи примусової вентиляції одним із основних засобів, що підтримують температурно-вологий режим у приміщенні – це провітрювання через вікна, кватирки, фрамуги. Провітрювання сприяє оновленню складу повітря, який за час перебування у приміщенні людей насичується вологою та шкідливими газами. Тривалість провітрювання визначається станом режиму, обсягом приміщення, кількістю відвідувачів. Інтенсивніше провітрювання має бути в залах, через які проходить основний потік відвідувачів, де зупиняються екскурсанти.

Нормальний та стабільний кліматичний режим приміщення може бути створений шляхом кондиціонування повітря. Установка кондиціонування повітря – це комплекс різноманітних пристроїв та приладів для обробки повітря – очищення його від пилу та газів, нагрівання та охолодження, осушення та зволоження. Ці установки бувають двох видів: централізовані, призначені для кондиціонування повітря в одному великому або в декількох невеликих приміщеннях [20, с. 89].

Для освітлення музеїв, галерей та виставкових залів використовуватимуться всі джерела світла. Кожен з них має свої переваги та недоліки, залежно від яких



обмежується сфера їх застосування. Висвітлення експозиції має бути таким чином, щоб колір, фактура музейного предмету передавалися якомога точніше; світло в музеї має бути приємним для відвідувачів, і приміщення музею не повинно сприйматися ними як темне та похмуре.

Природне світло проникає в будинок через вікна або скляні перекриття, які зазвичай влаштовуються для залів верхнього поверху. В обох випадках експонати повинні розміщуватись так, щоб на них не потрапляло пряме сонячне світло. У порівнянні з природним світлом, у спектрі ламп розжарювання переважають жовто-червоні промені, внаслідок чого при висвітленні творів цими лампами колорит більшості картин дещо змінюється [22, с. 117].

Чистота музейного приміщення є неодмінною умовою гарної консервації експонатів. Бруд та пил, осідаючи на мальовничих творах, завдають їм великої шкоди. Будь-який дотик до них з метою видалення пилу та інших забруднень негативно позначається на їх безпеці. Тому необхідно вживати всіх можливих заходів, що запобігають проникненню в зали музею бруду та пилу: утримувати в чистоті вулицю чи двір перед музеєм, стежити, щоб пил, особливо влітку, не проникав у приміщення музею через вікна, кватирки, вентиляційні отвори, вживати заходів до того, щоб усі ці забруднення якнайменше приносилися до залів відвідувачами: відвідувачі не повинні входити до залів у верхньому одязі, палити в музеї. Біля дверей музею потрібно мати металеві скребки, щітки, підлоги для очищення взуття. У музеях, які мають підлогу, що мають художню цінність, для запобігання їх від забруднення та пошкоджень, відвідувачі перед входом до зали повинні одягати спеціальне м'яке взуття [6, с. 11].

Однак, навіть при найретельнішому дотриманні всіх запобіжних заходів пил та інші забруднення в тій чи іншій кількості проникають у приміщення музею, що потребує систематичного прибирання експозиційних залів, запасників та інших музейних приміщень. Прибирання залів провадиться щодня вранці перед відкриттям музею. Якщо дозволяє режим роботи, прибирання слід робити після відвідувачів. Працівники, які прибирають музейні зали, мають бути проінструктовані відповідним чином і дотримуватись необхідних правил [5, с.

130].

Видаляти пил у музейних приміщеннях найкраще пилососом. Якщо його немає, рекомендується вологий спосіб збирання. Підлога підмітаються вологою, добре віджатою ганчіркою. При цьому треба стежити за чистотою води та ганчірки, пил не розганяти по підлозі, а збирати його. Натирається паркет лише воском. Не слід додавати в мастику фарбу та покривати паркет лаком: фарба осідає на картини, забруднюючи їх, а лак негативно впливає на склад атмосфери приміщення та експонати. Вікна, меблі, вітрини, стелажі, скло витирають чистими м'якими зволженими ганчірками, рами та поліровані поверхні – сухими чистими ганчірками. Опалювальні прилади, виходи вентиляційних та витяжних каналів щодня протирають мокрою ганчіркою [6, с. 7].

Раз на місяць або при необхідності в музеї влаштовується генеральне прибирання, музей закривається на санітарний день. Під час генеральних прибирань картини обережно відводять від стіни та протирають планки підрамників, шнури, стежачи за тим, щоб не зачіпати полотна ні з лицьового, ні з тильного боку.

При зміні експозиції в музеї, коли картини зняті зі стін, слід використовувати це для генерального прибирання, під час якого протирають вологою ганчіркою стіни, пофарбовані фарбою. Стіни, пофарбовані клейовою фарбою, обережно обмітають м'якою щіткою або фланеллю, не натискаючи на них, тому що тертя залишає смуги, а легке обмахування розганяє пил по приміщенню. Подібним чином обмітаються і стелі. Скло вікон і перекриття миється при потребі.

Прибирання фондів приміщень бажано проводити рідше, щоб уникнути можливості механічного травмування експонатів. Тому необхідно якнайретельніше герметизувати музейні предмети і ускладнити проникнення в них пилу, не допускати проведення робіт з монтажу та упаковки. Прибирання бажано робити пилососом, підлогу мити, а не підмітати, щоб пил, піднімаючись, не осідав на експонати. Щоденний режим прибирання узгоджується зі станом вологості у приміщенні, оскільки миття підлог сприяє різкому підвищенню вологості. Щоб уникнути цього, під час вологого збирання потрібно посилити

вентиляцію приміщення [18, с. 33].

Перед видаленням пилу з живописної поверхні картини, реставратор або музейний працівник мають оглянути стан фарбового шару. Якщо є пошкодження (відставання від ґрунту, слабкий зв'язок з основою, здуття, лущення), торкатися фарбового шару не слід, щоб не викликати його втрат. У подібних випадках реставратор попередньо повинен провести зміцнення зв'язку живопису та ґрунту з основою.

Видаляють пил з лицьового боку картин чистою подушечкою або рукавичкою з оксамиту або фланелі-матеріалу, яка вбирає пил. Живописну поверхню обмітають в одному напрямку, натиск на поверхню картини має бути мінімальним. Не слід застосовувати для цієї мети щітки, флейці, тому що ними можна подряпати фарбову поверхню, крім того, ці предмети не збирають пил, а розсіюють її в повітрі. Можна спричинити важкі пошкодження живопису, якщо допустити протирання фарбового шару вологою ганчіркою або видаляти пил пилососом [6, с. 7].

З тильної сторони картини пил видаляють тими ж подушечками та рукавичками з оксамиту та фланелі, флейцем із короткою щетиною чи пилососом. Картині при цьому надають невеликий нахил у бік підрамника. Рухи по полотну повинні бути легкими, а щітка пилососа не повинна торкатися полотна. Важко видаляється пил, який скупчився між полотном і планками підрамника. Ці скупчення пилу можуть призвести до деформації полотна. Видаляють їх за допомогою довгої, тонкої металевої або пластмасової пластини, яка закінчується закрученим гачком.

На іконах, під час прибирання м'якими ганчірками витирають торці дошок і частини шпонок, що виступають. Зворотний бік ікони очищають від пилу та бруду пилососом та фланелевими м'якими ганчірками. Такі діє вбережуть її від пошкодження та дефектів.

Особливо обережно треба поводитися з іконами, привезеними до музею з експедицій, як правило, з недіючих неопалюваних церков. Такі ікони необхідно ретельно очистити: з обороту бруд видаляють вологими ганчірками та зчищають

тупим інструментом. Лицевий бік ікони, якщо немає пошкоджень фарбового шару, обмітається м'якою подушечкою. Якщо живопис знаходиться в аварійному стані, очищати ікону слід перевернувши фарбовим шаром донизу, бо ставити дошку вертикально не можна. Таку ікону слід тримати в горизонтальному положенні живописним шаром до його зміцнення реставратором [12, с. 240].

Після обробки ікони поміщаються до ізолятора з умовами, близькими до колишніх. Тому, при передачі ікон до музею співробітники експедиції повинні відзначити в акті, звідки взято предмет, у якому приміщенні вона перебувала, який рівень опалювання був присутній. За такими іконами необхідно ретельно спостерігати, оскільки процес акліматизації не пройде для них безболісно і вимагатиме зміцнення барвистого шару.

Так як ікони зазвичай мають дерев'яну основу, варто ретельно перевірити їх на наявність жуків-шкідників. Заражені ікони можуть швидко передати свій стан сусіднім музейним предметам. Роботу з оглядом експонатів проводять лише реставратор та музейні працівники [2, с. 40].

Кожне музейне приміщення має мати необхідні заходи, які стосуються пожежної безпеки. Просочене музейне обладнання хімічними вогнезахисними складами, які містять амонійні солі сірчаної та фосфорної кислот, шкідливо діє на музейні експонати. Пари аміаку та інших хімічних реагентів, які виділяються з оброблених поверхонь, прискорюють процес руйнування багатьох матеріалів, що становлять музейні експонати. Тому таке просочення обладнання проводити не слід.

В даний час існує низка ефективних автоматичних систем пожежогасіння. Найбезпечнішою є азотно-фреонова система, коли у разі пожежі приміщення заповнюється інертним газом, не вступаючи у хімічні реакції. Також, безпечною є і автоматична система локального пожежогасіння повітряно-механічною піною та фреоном [19, с. 539].

Отже, зберігання творів мистецтва у фондах та сховищах вважається ключовим підходом у збереженні історії та культурної спадщини людини. Відповідальність за захист творів мистецтва вимагає системного та комплексного

підходу, включаючи постійне підтримання відповідних умов зберігання, захисту від зовнішніх впливів та створення сприятливого середовища для подальшого вивчення та естетичного споглядання. Активна увага до збереження мистецької спадщини є важливим етапом нашого культурного розвитку та відповідальністю перед майбутніми поколіннями.

## 1.2. Причини виникнення периметральних осипів живописного шару

Фарбовий шар на полотняних творах мистецтва відіграє важливу роль у збереженні та передачі естетичного та історичного змісту. Однак, він є дуже вразливим до різних факторів, які можуть призвести до його осипання та деградації. Осипання фарбового шару – це поширена проблема, що несе значну загрозу творам мистецтва. Розуміння причин та методів реставрації цього явища є ключовим для збереження культурної спадщини. З часом картини, як і будь-які інші матеріальні об'єкти, руйнуються [4, с. 28-46].

Аналізуючи практичний досвід і рекомендації експертів з музейної експозиції, можна виділити ряд ключових причин, які спричиняють осипання фарбового шару на картині. До них можна віднести зовнішні та внутрішні чинники, які певною мірою можуть тісно, або зовсім не залежати від самої людини. Процес відновлення осипання фарбового шару є досить важким та вагомим, тому важливо визначити попередні причини ушкодження та застерегти твір мистецтва від майбутньої руйнації.

Однією з причини зовнішньої ознаки осипання по периметру є деформація та усадка полотна. Осипання виникає у двох випадках: від змін атмосфери приміщення, в якому зберігаються картини, від ненормального режиму, від різкої зміни температури та вологості повітря; від різних механічних впливів на полотно картини із тильного або лицьового боку. Деформації полотна можуть бути найрізноманітнішого характеру, вони обумовлюються як технологією матеріалу, так і причинами, що викликали ту чи іншу його зміну. Від цього залежить і рівень короблення [36, с. 156].

Найчастіше зустрічаються в реставраційній практиці такі види пошкодження: ослаблення натяжки полотна, що виражається в провисанні, масштабна хвилястість його, загальна гофрованість, складання по кутах у діагональних напрямках. Таким чином, це все негативно впливає на зв'язок фарбового шару з ґрунтом або полотном. Навіть у випадку піднесення сухості повітря, перепад вологи і температури теж буде впливати на короблення і його інтенсивність.

До реставрування даної ситуації потрібно підходити вкрай обережно. Бо саме

не вдалий процес може зруйнувати фарбовий шар. Варто переконатися, що дефекти самі не зможуть виправитися і можуть прийняти стійку форму. Для виправлення даного дефекту, вдаються до розтяжки полотна за допомогою клинків, які наявні у правильно виконаному підрамнику. Якщо цей процес виконати з помилкою і здійснити підбиття клинків з надмірною силою, то удари можуть спровокувати осипання по периметру, або навіть по всіх картині. Інструменти ні в якому разі не мають торкатися полотна [46].

Картини, які не натягнуті на підрамник, у яких відсутня рама та скло, від довгого зберігання та при неправильних умовах також можуть піддаватися коробленню та відшаруванню фарбового шару, а особливо по периметру полотна. Підрамник, як важлива частина конструкції, відіграє ключову роль у забезпеченні стійкості та захисну від негативних впливів. Він слугує не лише опорою для полотна, але й допомагає рівномірно розподілити напругу, що може виникнути внаслідок змін вологості та температури. Підрамник дозволяє полотну залишатися в рівновазі та уникнути надмірного навантаження, що може призвести до деформації матеріалу та втрати цілісності фарбового шару. Без підрамника, полотно стає більш вразливим до зовнішніх впливів, що може призвести до пошкодження фарбового шару та його осипання.

Часто зустрічаються художні полотна, які є скрученими без будь-якої основи, до прикладу картон або фанера. В такому випадку циліндрична форма скрученого живописного полотна під впливом своєї ваги може стати сплюснутою. При розгортанні такої картини полотно набуває ребристу поверхню, і якщо живопис старий з висохлим ґрунтом і фарбою, то складки будуть вже досить стійкими. В такому випадку крім пошкодження може утворитися осипання фарбового шару, короблення, деформації полотна, заломы різної форми та ступеня важкості [39, с. 127].

Для правильного зберігання скрученого живописного полотна, варто дотримуватись правил. Лицева сторона завжди має виглядати на зовні, таким чином можна уникнути кракелюру та осипання. Для збереження циліндричної форми, варто застосувати основу, на яку полотно можна накрутити. Для

короткочасного зберігання, власники полотняної основи можуть застосовувати тубуси.

Великі картини зазвичай зберігають на валах. Якщо вал має нерівності (випуклості, вдавленості, рубці тощо), то від довгого лежання на такому валу, полотну картини передаються ці нерівності, і при розкручуванні можна виявитися ушкодження. Вони можуть бути загального характеру — у вигляді рубців за вертикалями або горизонталями картини, що збігаються з рубцями валу в місцях стиків фанери або картону, якими був оббитий його каркас. У такому разі рубці на полотні ритмічно чергуються через кожний оберт валу. Іноді в місцях цих рубців утворюються непоправні тріщини, заломи, осипання ґрунту та фарбового шару. При часткових нерівностях валу, вдавленості фанери або картону, опуклості, пробоїнах, вадах від сучків дерева — на полотні картини утворюються пошкодження місцевого характеру у вигляді «бульбашок» від витягнутості полотна в той чи інший бік або дрібних зламів. Здебільшого ці дефекти є відбитком дефектів валу [13, с. 65-66].

Пошкодження фарбового шару полотна можуть утворитися і при правильно зробленому валі. Якщо один вал накручують кілька картин без дотримання деяких правил, то дефекти неминучі. Припустимо, що накручують на вал три-чотири картини розміру, який значно менший, ніж розмір самого валу і поверх них накручують картину більшого розміру. У висновку середина верхньої картини приляже до раніше накатаних, а краї її обвиснуть. При тривалому зберіганні в такому вигляді у верхньої картини утворюються покоробленості або рубці в місцях, що збігаються з краями картин, що лежать внизу. Якщо при накручуванні картин на вал не розправити ретельно кромки, то це також може спричинити утворення пошкоджень полотна як даної картини, так і накатаних поверх неї, а особливо наслідком цього може стати осипання фарбового шару по периметру [42, с. 99].

При зовнішньому оціненні картини збоку, іноді спостерігаються опуклості полотна прямокутної або квадратної форми і складки, що розходяться від них у вигляді променів, це – короблення, яке утворилися від наклейки на зворотний бік



полотна якого-небудь ярлика з назвою картини, прізвищем автора, тощо. Клей, яким був намазаний ярлик, стягнув полотно, через що й утворився дефект.

Необхідно згадати про дефекти фарбового шару, що часто зустрічаються через необережне поводження. Переміщуючи картини, що зберігаються у відкритому вигляді, перенісши їх в іншу будівлю або встановлюючи в штабелі, музейні працівники не завжди дотримуються потрібної акуратності та обережності. Іноді картини поміщають таким чином, що полотно торкається кута підрамника іншої картини, кута столу, меблів тощо. Нерідко недосвідчені або недбалі працівники беруть картину за хрестовину підрамника, підсовуючи під нього пальці, і натискають руками на полотно. В результаті на полотні картин утворюються вдавленості або опуклості, «бульбашки», які також можна назвати дрібними пошкодженнями, що часто супроводжуються пошкодженнями фарбового шару [5, с. 207].

Ще однією причиною пошкодження твору мистецтва, наслідком якого є осипання фарбового шару, подряпини, деформація полотна – це неправильне транспортування. Музеями, колекціонерами, аукціонерами часто здійснюється перевезення, перестановка, пакування, розпакування і інші маніпуляції з експонатами. Неправильне пакування призводить до механічних пошкоджень. Картини мають бути належним чином захищені від ударів, тиску предметів і тертя.

Важливо враховувати безпечне розміщення та фіксацію картин у транспортному засобі. Твори мистецтва мають мати таке розміщення, щоб уникнути будь-якого контакту між собою та іншими предметами. Обов'язково має враховуватися фіксація, задля уникнення руху та зсуву під час транспортування. Від поштовхів, грубого та різкого зіткнення, ударів по холсту або фарбовому шарі на картині залишаються деформовані сліди.

Одним із типових пошкоджень фарбового шару є сферичний або павутиноподібний кракелюр, який утворюється на місці удару. По краях прориві, на місці удару чи по периметру з'являються осипання і втрати фарбового шару та ґрунту. Якщо у живописного полотна відсутній підрамник, це провокують більший

ризик осипання. Його крайки піддаються тертю або заломам, наслідком чого є осипання по периметру [44, с. 79].

Неправильний вибір транспортного засобу також має негативний вплив на цілісність мистецьких об'єктів. Обов'язково варто враховувати захист від вібрації під час перевезення. Якщо є можливість перевезти твір у розгорнутому вигляді, краще скористатися цим. Для перевезення найкраще використовувати спеціалізовані ящики. Всередині них роботи в жодному разі не повинні бовтатися або битися один об одного. Якщо ящик сильно більше самих творів, туди поміщаються вставки з поролону, і він прокладається між роботами. У машині такі ящики зазвичай фіксуються ремнями. Варто пам'ятати, графіка, живопис чи скульптура перевезені під час морозу мають обов'язково знаходитися декілька днів у ящику, щоб пройти акліматизацію [3, с. 60-62].

Однією із внутрішньої ознаки осипання фарбового шару є кракелюр. Для старовинних картин він додає естетику часу та цінності картини. Проте, варто все ж таки зазначити, що кракелюр – це тріщини, які свідчать про пошкодження шару фарби, ґрунту чи лаку і він в свою чергу несе небезпеку цілісності зображення на картині.

Основними причинами появи тріщин вважають перепад температур та підвищену вологість. Спроби уникнути цього застосовували ще у Середньовіччі: було проведено безліч експериментів щодо зміни складу фарб і лаку, але виявилось, що позбутися їх цілком неможливо. Кракелюр поширюється і на досить нових картинах. Як зазначають експерти, причиною тому може стати неправильна підготовка полотна та надмірна товщина фарбового шару. За особливостями тріщин, мистецтвознавці можуть з'ясувати походження, автора твору і, звичайно, вік: його визначають за товщиною, розміром і формою тріщин.

В залежності від шкали небезпеки для картини, кракелюр можна поділити на дві стадії: застарілий, який є стійким і прогресуючий, що є свіжим і загрожує подальшому руйнуванню картини. До першої категорії відноситься кракелюр, який не дуже загрожує олійному живопису. Свіжий і прогресуючий загрожує цілісності реставраційного об'єкта. Тому, картини, які є ним вражені, вимагають

особливого режиму збереження або реставрації [38, с. 78].

Щоб зрозуміти який саме вид кракелюру вразив живописне полотно, варто уважно глянути на глиб тріщин і по товщі фарби встановити на скільки він є давнім. У старих тріщинах завжди накопичується шар монолітної пилюки, кіптяви і бруду. Далі варто звернути увагу на фарбу, яка оточує місце тріщини. Якщо у картини фарбовий шар не має достатнього зв'язку з основою, на якій він лежить, то тріщини, що утворилися, порушуючи бічне зчеплення частинок фарбового шару, спровокують відставання його від основи. Ділянка фарбового шару, оточена тріщинами, може настільки слабо триматися на ґрунті, що при дотику відпадає. При огляді кракелюра та навколишніх ділянок фарби, шляхом надзвичайно обережного дотику сухим м'яким пензлем можна встановити міцність зчеплення фарби з основою та оцінити рівень її осипання.

Якщо фарбовий «острівець» піднявся на поверхні картини та почав «дихати» при дотику, це свідчить про серйозне руйнування фарбового шару. Така деформація може бути результатом поганої якості матеріалів або неправильної техніки нанесення фарби на полотно. У такому випадку, існує велика ймовірність того, що цей «острівець» фарби може відпасти від картини, що загрожує цілісності твору [39, с. 127].

Втрата фарби може спричинити велике пошкодження естетичного вигляду картини та погіршити її стан. Щоб запобігти подальшому руйнуванню твору, важливо провести професійне втручання реставратора. Реставратор здатний відновити пошкоджений шар фарби та забезпечити стабільність та цілісність картина на майбутнє.

Втручання реставратора передбачає використання спеціальних матеріалів та технік для відновлення фарбового шару. Після проведення реставрації, картину можна буде відновити до її первісного стану та зберегти для майбутніх поколінь. Такий професійний підхід до виявлення та усунення дефектів у фарбовому шарі є важливим для збереження цінних творів мистецтва [31, с. 112-120].

Коли твори мистецтва піддаються екстремальним умовам зберігання, це може мати негативні наслідки на їх стан. Зміни температури можуть викликати

розширення або стиснення матеріалів полотна, що призводить до напруги в фарбовому шарі. Це може спричинити відшарування фарби від полотна або появу тріщин. Збільшення вологості може змінити структуру та пружність полотна, що також може призвести до відшарування фарби. Зменшення вологості може спричинити стиснення матеріалів та появу тріщин у фарбі.

Крім того, коливання температури та вологості можуть призводити до конденсації вологи на поверхні картини. Це може призвести до змочування фарбового шару та його подальшого відшарування. Для запобігання цим проблемам необхідно забезпечити стабільні умови зберігання для картини. Це означає контроль за температурою та вологістю в приміщенні, де знаходиться твір мистецтва. Ідеальні умови зберігання полягають у температурі близько 20°C та вологості близько 50-55%. Регулярний моніторинг умов зберігання та вчасна реакція на будь-які зміни можуть допомогти у запобіганні пошкоджень та збереженні цінних творів мистецтва для майбутніх поколінь [37, с. 152].

Осіпання фарбового шару може виникнути через помилку самого автора полотна. Художники, як творці мистецтва, мають великий вплив на якість та довговічність своїх творів. Проте, іноді сам художник може бути причиною осіпання фарбового шару на картині через кілька факторів.

Важливо звернути увагу на вибір матеріалів. Використання низькоякісних або непідготовлених матеріалів може призвести до швидкого зносу фарбового шару та його осіпання. Наприклад, використання фарби невідомого виробника або непідготовленого полотна може не забезпечити стійкості фарбового шару на тривалий час та його зв'язок із ґрунтом [23, с. 127].

Ключовим пунктом є дотримання правильної техніки нанесення фарби на полотно. Наприклад, занадто густий або товстий шар фарби може погано просохнути, не вслідкувавши це, автор покриває його лаком, що призводить до відшарування в подальшому. Належна підготовка полотна перед нанесенням фарби є ключовою для забезпечення стійкості фарбового шару. Недостатня підготовка, така як відсутність підготовчого ґрунту або неправильна обробка поверхні, може призвести до нестійкого зв'язку та осіпання з часом.

Грибок, як шкідливий організм, може серйозно впливати на стан фарбового шару полотна та призводити до його осипання. Цей невидимий для ока шкідник, якому властиво змінювати структуру та хімічний склад фарби, порушуючи її цілісність та стійкість. Можна розглянути декілька аспектів впливу грибка на осипання фарбового шару полотна.

Грибок може викликати хімічні реакції у фарбовому шарі, що призводять до його руйнування. Вологість та тепло, які створюють сприятливе середовище для росту грибка, можуть активувати його життєздатність на поверхні полотна. Грибок має властивість виділяти небезпечні речовини, які розчиняють компоненти фарби та призводять до її окислення та руйнації. Це може призвести до втрати адгезії фарбового шару з ґрунтом та полотном і сприяє його осипанню з поверхні основи.

Грибок може впливати на структуру та текстуру полотна, змінюючи його фізичні властивості. Наприклад, грибок може проникати в пори та тріщини полотна, розширюючи їх та змінюючи його форму. Це може призвести до втрати цілісності полотна, структура його ворсу стає вразливою і набуває змін. Крім того, грибок може виділяти ензими, які розкладають органічні компоненти полотна, знижуючи його міцність та стійкість.

Грибок може сприяти появі плісняви на поверхні полотна, що також може впливати на його оригінальний вигляд, стан та стійкість. Пліснява може проникати в структуру полотна, руйнуючи його волокна та викликаючи його деформацію. Це також може призвести до втрати цілісності фарбового шару та його відшарування з поверхні полотна [38, с. 100].

Для запобігання зараженню грибком, необхідно вживати заходів для контролю вологості та температури, а також проводити регулярну очистку та дезінфекцію приміщення, у якому зберігаються картини. Також, важливо використовувати якісні та стійкі до грибка фарби та матеріали для створення картин, щоб забезпечити їх довговічність та збереження художнього виразу протягом багатьох років [5, с. 212].

Ще однією з причин осипання фарбового шару – це невдала реставрація. Однією з головних причин невдалої реставрації є використання неправильних

матеріалів або технік та некомпетентність майстра. Наприклад, некваліфікований реставратор може використовувати фарбу або лак, які не сумісні з оригінальними матеріалами, що призводить до неправильного з'єднання шарів та відшарування фарбового покриття. Також недостатнє володіння техніками реставрації може призвести до неправильного відтворення деталей або структури картини, що порушує її цілісність та естетичний вигляд.

Крім того, некомпетентні втручання можуть призвести до механічних пошкоджень фарбового шару. Наприклад, неправильне використання інструментів під час реставрації, таких як шпателі чи скальпель, може пошкодити нанесений шар фарби, що призводить до його відшарування або розтріскування. Коли реставратор здійснює процес розчистки тильної або лицевої сторони, застосовуючи скальпель утворюється вібрація. Надмірне застосування сили та швидкості рухів може спонукати до втрати зв'язку фарби з ґрунтом, або ґрунту з основою [15, с. 289].

Якщо у реставраційного предмета, такого як живописне полотно, наявні відшарування фрагментів картини, перед розчисткою, обов'язковим етапом є закривання місць відшарування ґрунтом. При здійсненні процесу розчистки, реставратор застосовує різного роду розчинники. Склад розчинників не завжди є безпечним, тому при потраплянні його на оголене полотно, за допомогою своїх властивостей він може проникнути у ґрунт та порушити його зв'язок з основою або взагалі роз'їсти волокна полотна.

Етап укріплення фарбового шару клеєм твариною походження теж є важливим для збереження цілісності, але, навіть такий процес можна обернути на неминучу руйнацію зв'язку між шарами живопису. Для укріплення живопису реставратор застосовує клей, цигарковий папір та праску. Часто допускається помилка при висушуванні клею. Реставратор може спішити і не враховувати температуру праски. Її нагрівання має бути мінімальне, оскільки, гаряча праска може змінити вигляд живопису та порушити його адгезію [42, с. 103].

Коли реставрація відбувається у майстерні, через велику кількість реставраційних засобів, які мають термін придатності, можна недоглядіти та

використати зіпсований хімікат, розчин чи подібний засіб. Використання таких засобів може мати серйозні наслідки на результат реставраційного процесу і на оригінальний стан живописного полотна. Компоненти, які реагують з фарбовим шаром можуть призвести до змін у кольорі, виникнення плям, зміни текстури фарбового шару, або можливе його відшарування. Такі зміни можуть зменшити ефективність реставрації, або призвести до появи нових пошкоджень, які в свою чергу можуть бути необоротними.

Отже, фарбовий шар – це основний об'єкт твору мистецтва, який під впливом різних чинників має здатність до осипання. Щоб зберегти оригінальну цілісність твору мистецтва, необхідно уникати факторів ризику, які сприяють руйнації живопису. До основних факторів осипання фарбового шару можна віднести деформацію та усадку полотна, які в свою чергу були результатом неправильних атмосферних умов. Відсутність підрамника сприяє більшій вразливості полотна до механічних дефектів, особливо, це стосується кромки. Через їх пошкодження виникає осипання фарбового шару по периметру полотна. Невдала реставрація, неправильне транспортування та помилки при підготовці полотна до процесу написання картин – вважаються також вагомими причинами осипання живопису по периметру.

## Висновок до 1 розділу

Проблема збереження творів мистецтва має важливий соціокультурний аспект, оскільки мистецтво відображає культурну спадщину та ідентичність націй та спільнот. Збереження цих творів визначає нашу здатність зберегти культурне багатство та національну самоідентифікацію. Ця проблема стає невід'ємною частиною сучасної культурної діяльності та вимагає глибокого розуміння різноманітних аспектів, включаючи технічні, організаційні, етичні та соціокультурні виклики.

Які ж виклики стоять перед інституціями мистецтва? Зростаюча кількість творів мистецтва та набути колекція з минулих часів ставить під загрозу їхнє ефективне зберігання. Музеї, сховища, галереї мають обов'язок забезпечити належний догляд та необхідні умови перебування творів мистецтва. Матеріали з яких складаються картини мають схильність до змін та деформацій. Неналежний рівень вологості та температури, надмірне чи недостатнє освітлення можуть впливати на адгезію шарів живопису. Важливо підтримувати стабільність середовища у будь-якій частині музейного приміщення.

Для регулювання стану картин, необхідно вести щомісячний огляд та зафіксувати все у музейній документації. Важливо зазначати час, причини та рівень деформації чи пошкодження музейних предметів. Водночас мають вживатися заходи щодо ліквідації причин, які їх спричинили. Для уникнення осипання фарбового шару, деформації основи, зараження грибком та пліснявою, варто враховувати контроль опалювання музейного приміщення, його вентиляцію, стан чистоти та наявність заходів безпеки які стосуються крадіжок та пожежі. Актуальність проблеми зберігання творів мистецтва у фондах та сховищах наголошує на необхідності системного підходу до цієї проблеми.

Осипання фарбового шару є серйозною проблемою, яка може негативно вплинути на зовнішній вигляд та цінність картин. Окрім атмосферних умов, до причини його пошкодження можна віднести механічні ушкодження. Некоректне зберігання картин, їх перевезення, пакування може призвести до пошкодження. Масштабне руйнування може виникнути з найменших потертостей та тріщин.



Саме на осипання фарбового шару по периметру полотна впливає відсутність підрамника. Він має забезпечувати рівномірний тиск, захист кромки від тертя та заломів основи. Якщо полотно скрутити без опори, воно під впливом своєї ваги може просісти, таким чином відставання живопису від ґрунту чи основи охоплює зовнішню частину картини, починаючи від торців.

Некомпетентна реставрація може призвести до незворотних дефектів фарбового шару. Важливо уважно підбирати методи реставрації та матеріали. Розчинники та хімікати містять особливий склад, який необхідно враховувати при здійсненні їхнього контакту з видаленням лаку, забруднення чи укріплення живопису.

Осипання фарбового шару на полотнах мистецтва є складною проблемою, яка вимагає уваги та ретельного догляду. Розуміння причин цього явища допоможе розробити ефективні стратегії збереження та реставрації творів мистецтва, щоб зберегти їх для майбутніх поколінь.

## РОЗДІЛ 2

### РОЛЬ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЦІЛІСНОСТІ ФАРБОВОГО ШАРУ У ТВОРАХ ОЛІЙНОГО ЖИВОПИС

#### 2.1. Етичність підходу у реставрації живописних полотен

Реставрація картин – це не просто процес відновлення твору мистецтва, це діяльність, яка вимагає від реставраторів не лише високих технічних навичок, але й глибокого розуміння та поваги до культурної спадщини. Порушення етичних норм у реставрації може мати серйозні наслідки, як для самого твору мистецтва, так і для його історичної та культурної цінності.

У сучасному науковому підході у реставрації існує таке поняття, як професійна етика реставратора. Але оскільки сфера етики – це сфера відносин, завжди виникають питання діяльності художника-реставратора, які можуть регулюватися тільки ситуаційно, враховуючи комплекс факторів. У процесі реставрації – це може мати значення, як відношення людини і предмета, а також як відносини людей у структурі об'єктно-суб'єктних взаємовідносин [11].

Зазвичай реставраторів можна порівнювати до професії лікарів. Вони також носять білі халати у своїй роботі вони використовують медичні інструменти – скальпелі, шприци, компреси, ватяні тампони. І головний принцип той самий: не нашкодь. Пам'ятник – це тендітний організм із багатовіковими історичними нашаруваннями. Тому реставратор перед втручанням у його структуру має переконатися в необхідності такого втручання. Спочатку важливо поставити правильний діагноз, тобто зрозуміти причини руйнувань. Це досягається завдяки обстеженню та складанню «історії хвороби» – опису до реставраційного стану пам'ятки та проведенню лабораторних та архівних досліджень [41, с. 78].

Результати цих досліджень обговорюються на своєрідному консилиумі лікарів – реставраційній раді, в якій беруть участь історики, мистецтвознавці, музейні зберігачі та реставратори різних профілів. Тільки після затвердження робіт радою можна розпочинати реставрацію. Такий підхід гарантує, що відновлення мистецьких творів буде виконане професійно та збереже їх автентичність для майбутніх поколінь.

Точніше визначити стан пам'ятника дозволяють фізико-хімічним дослідженням. Рентгенограма показує внутрішню будову твору, порожнечі, тріщини, скоби; зйомка в ультрафіолетових променях потрібна для оцінки стану поверхні – на ній видно записи, тонування, лаки; зйомка в інфрачервоних променях дозволяє побачити різні шари живопису та підготовчого малюнка [25, с. 215].

Коли виникають питання у сфері етики, відповідь опиняється на хиткому ґрунті визначення абсолютних принципів. Реставратор, переважно, мусить керуватися множинністю складних аспектів які стосуються добра та чесності, тобто сукупності факторів, які, якщо не є абсолютними, то є найбільш прийнятними для об'єкта. При цьому всі етичні аспекти слід розглядати в контексті конкретного твору.

При виконанні реставрації, митець має дотримуватися принципів етичності, без яких його професійна діяльність не може існувати. Важливо враховувати ряд впливових характеристик, які об'єднуються в комплексну професійну майстерність та особистісні якості. Обов'язковою наявністю має бути кваліфікація та експертні знання у сфері мистецтва, хімії, історії та технологій реставрації. Реставратор має розуміти не лише технічні аспекти реставрації, але й мати глибоке розуміння історії та характеристик різних мистецьких стилів, матеріалів та технік. Це допомагає йому приймати обґрунтовані рішення та виконувати свою роботу з урахуванням контексту автора твору мистецтва [34, с. 19-20].

До етичного виконання можна віднести високо-моральні стандарти. Дотримуватися принципів чесності та відповідальності у своїй роботі. Обов'язком реставратора є діяти в інтересах збереження та захисту культурної спадщини, уникати конфлікту інтересів та будь-яких форм корупції. Етика є невід'ємною частиною професійної діяльності реставратора, тому він має виконувати свою роботу з повагою до творів мистецтва та їхнього значення для суспільства.

Важливо, щоб реставратор був творчою та інноваційною особистістю. В його обов'язок входить мати здатність до аналізу та креативного мислення, щоб знайти оптимальні рішення для відновлення та збереження творів мистецтва. Реставратор

повинен бути гнучким у своєму підході до роботи, використовувати нові технології та методи, щоб досягти найкращих результатів [24, с. 99-100].

Наявність емпатії та здатність спілкуватися з іншими є також невід'ємною складовою етичності майстра. Реставраторам часто доводиться працювати з різними зацікавленими сторонами, включаючи власників та керуючих музеїв, інші професіональні колективи та громадськість. Вміння слухати та розуміти потреби та очікування різних замовників допомагає забезпечити успішну співпрацю та спільну роботу над проектами з реставрації мистецтва. Емпатія та ефективне комунікаційне вміння допомагають майстру зробити свою роботу більш відкритою та доступною для громадськості, що в свою чергу сприяє підтримці та зацікавленості суспільства у збереженні культурної спадщини.

Сфера реставрації постійно змінюється, нові технології та методи розвиваються, а нові відкриття та дослідження вносять нові відомості про техніки та матеріали, використовувані в минулому. Тому реставратор повинен бути відкритим до нових знань та постійно вдосконалювати свої навички та методи роботи. Це допомагає забезпечити високу якість та ефективність роботи реставратора та його відповідність сучасним вимогам та стандартам [35].

Взаємодія з власниками та кураторами мистецьких колекцій або музеїв, які можуть мати свої власні вимоги та очікування стосовно реставрації, теж є ваговою складовою. Важливо, щоб реставратор був здатний враховувати ці потреби та співпрацювати з власниками для досягнення взаємоприйнятних рішень. Реставрація мистецтва часто є командною роботою, де реставратори працюють разом з консерваторами, істориками мистецтва, хіміками, архітекторами та іншими спеціалістами. Успішна співпраця між цими різними групами вимагає від реставратора не лише експертних знань у своїй області, але й здатності до ефективної комунікації, взаєморозуміння та взаємодії. Реставратор повинен бути відкритим до обговорення та обміну ідеями з іншими членами команди, а також вміти приймати конструктивну критику та враховувати різні точки зору [43, с. 77].

Успішна робота реставратора потребує не лише індивідуальних зусиль та

кваліфікації, але і здатності до співпраці та ефективної взаємодії з іншими спеціалістами та громадськістю. Ця здатність до комунікації та співпраці допомагає забезпечити успішне виконання реставраційних проєктів та збереження цінної культурної спадщини для майбутніх поколінь.

Зазначені етичні якості роблять реставратора важливим діячем у збереженні культурної спадщини та сприяють його успішній діяльності в цій сфері. Проте, важливо враховувати, що успішна реставрація потребує не лише індивідуальних зусиль реставратора, але і взаємодії з іншими фахівцями, власниками або кураторами колекцій, а також співпраці з громадськістю [33, с. 65].

Щодо взаємозв'язку етичності та самого процесу реставрації, найбільша відповідальність стосується варіантів вибору методики, технології, матеріалу реставраційного впливу, що також включає варіанти вибору кінцевої мети реставрації. У нашій країні, через складний історичний шлях розвитку залишилося не так багато предметів декоративно-прикладного мистецтва, що само по собі ставить перед реставратором етичну проблему збереження і трансляції національної культури.

Наукова реставрація об'єднуючись із самим реставраційним процесом є основою вирішення деяких етичних питань, як-от відтворення втрачених фрагментів, реконструкція відсутніх частин чи історична реконструкція предмета. Етичні питання виникають там, де виникає гіпотеза відтворення чи ймовірного відновлення первісного виду, і навіть проблема збереження предмета в максимально можливої недоторканності [26, с. 67-70].

Таким чином, відтворення втраченого елемента або історична реконструкція повинні бути засновані на вивченні історичних, художніх та технологічних особливостей часу створення твору. Даний аспект можна розглядати на прикладі таких змін стану твору декоративно-прикладного мистецтва, які не дозволяють включати предмети в експозиції. Саме поняття експозиційного виду є дещо невизначеним як з погляду етики, так і з погляду естетики. Часто стоїть питання: «Залишити розбиті черепки чи відтворити первісний вигляд предмета?» – це комплексна проблема етики реставратора та естетики загальної концепції

музейної експозиції [23, с. 122-128].

Таким чином, виникає етичне питання ступеня відновлення предмета. З якою метою реставрується мистецький об'єкт? Це може бути відновлення функціональності чи консервація, тобто збереження поточного стану предмета без поліпшення його естетичних чи функціональних якостей, інакше кажучи, продовження терміну існування предмета у часі в незміненому вигляді. Технічна реставрація або консервація деструктивних процесів є основою реставраційної діяльності, проте вона не може однозначно бути її кінцевим результатом. Кінцевою метою, може бути відновлення предмета, найбільш близького до первісного вигляду. При цьому, тільки технічна реставрація або консервація не дасть потрібного результату, хоч і буде відповідати принципу мінімального впливу. Тому, у деяких випадках технічна реставрація не є оптимально коректною для подальшого життя твору.

Предмет декоративно-прикладного мистецтва в силу особливостей функціонування як предмет побуту або музейний експонат ставить принципові питання ступеня реставраційного впливу. При цьому не можна розділяти реставрацію музейних та антикварних предметів. Це та сама реставрація. Єдиною відмінністю є використання предмета лише в експозиції чи побуті [37, с. 152].

І ще один аспект. Якщо йдеться про існування предмета в умовах музею-скансену з безпосереднім включенням його в середовище побутування, то щоб не завдати непоправної шкоди унікальному предмету, який має певну художню та історичну цінність, необхідно передбачити ступінь зовнішнього несприятливого впливу на предмет та за потребою замінити його копією. І тоді ці питання виходять із сфери лише технології та методології реставрації у сферу етики. Реставратор не має права наражати предмет ризику. Для нього пріоритетом є максимальне збереження пам'ятника [31, с. 112-120].

Таким чином, незважаючи на те, що питання правового регулювання діяльності реставраторів з погляду професійної етики регламентовані, безпосередньо в роботі кожної людини виникатимуть етичні конфлікти всередині вже створеної системи. Це може бути конфлікт інтересів в кінцевому результаті

реставрації, а також в питаннях використання тієї чи іншої методики чи матеріалу. Погіршується стан і тим, що питання реставрації предметів декоративно-прикладного мистецтва, зокрема традиційно народних, практично не розроблені.

Вагомим етичним питання є відтворення втрачених фрагментів фарбового шару. Наукова реставрація зобов'язана розглядати можливість або неможливість відтворення втрачених фрагментів. Більшість замовників маючи непрофесійних погляд, опираються на думку естетики. Тобто, естетичний вигляд мистецького предмету кладуть на перше місце. Зі сторони етики реставрації, такі дії є помилковими, оскільки можуть змінити значення, історичну цінність предмета. Загальний вигляд твору може бути покращений, але його оригінальні частини не мають змінюватися, а навпаки мають слугувати основним орієнтиром [24, с. 99].

Поява сучасних матеріалів і технологій також ставить перед реставратором питання не тільки доцільності, а й коректності, а також безпеки їх використання для кожного конкретного твору. Сьогодні неможливо обійтися без використання сучасних матеріалів та технологій. І в цьому випадку реставратор повинен володіти інформацією про фізико-хімічні властивості матеріалу, відстежувати особливості його використання у певному часовому проміжку. Основним є мінімальне втручання в оригінальний матеріал предмета з максимальним його збереженням. Проте за умови втрати технології, неможливості використання історичного матеріалу, оптимально вирішальні поставлені завдання сучасні матеріали і технології можуть і повинні використовуватися в реставрації.

Питання кінцевої мети реставрації, використання технологій і матеріалів стають саме етичними, оскільки найчастіше використання нових матеріалів ще не апробовано часом. Незважаючи на те, що вони дали позитивні результати при експериментальному використанні в лабораторних умовах, це не гарантує їхньої стабільності з часом [43, с. 44].

Некоректна реставрація картин, її фарбового шару може мати серйозні наслідки, особливо коли порушуються етичні принципи, які мають важливе значення для збереження автентичності та історичної цінності творів мистецтва. Коли реставратори не дотримуються цих принципів, виникає ризик втратити

відповідність до змістовності оригінального автора. Втручання з метою відновлення деяких фрагментів може призвести до порушення стилю та художньої цілісності твору, що відображається у втраті автентичності його первісного вигляду.

Автентичність картини є ключовим аспектом, який визначає її історичну та культурну цінність. Кожен твір мистецтва несе у собі не лише естетичні якості, але й інформацію про епоху, в якій він був створений, про автора та його наміри. Таким чином, будь-яке некоректне втручання, що призводить до втрати автентичності, може позбавити картину її унікальності та історичного контексту.

Наприклад, під час реставрації фарбового шару картини з історичного періоду, реставратор повинен ретельно вивчити стиль та техніку автора, а також історичний контекст його творчості. Якщо реставратор не врахує ці аспекти і непрофесійно змінить деякі фрагменти чи елементи картини, це може призвести до порушення її художньої цілісності та втрати автентичності. Наприклад, намагаючись відновити пошкоджену частину, реставратор може випадково додати нові фрагменти, які не відповідають стилю та техніці автора, що змінює первісний вигляд та відчуття картини [26, с. 69].

Такі недоліки можуть стати помітними під час подальшого дослідження та оцінки картини і можуть викликати сумніви у її оригінальності та цінності. Втрата історичної інформації та художньої цілісності може значно зменшити цінність картини як об'єкта мистецтва та як джерела інформації про минуле. Тому важливо, щоб реставратори завжди дотримувалися етичних принципів та ретельно досліджували кожен випадок реставрації з урахуванням його історичного та художнього контексту.

Для процесу відновлення фарбового шару предмету живопису важливо використовувати правильні матеріали та техніки, які відповідають специфіці твору мистецтва та його матеріалам. Наприклад, неправильний вибір розчинників або клею може призвести до пошкодження фарби або пігментів картини, що може виявитися невідновним. Також некваліфіковані втручання, наприклад, неправильне видалення забруднень або шарів лаку, можуть пошкодити поверхню



та відновлені частини твору мистецтва [35].

Крім того, некоректна реставрація може призвести до того, що реставраційний предмет може бути вже не стійким та не витривалим для часу та різних фізичних компонентів. Наприклад, при неправильній обробці або видаленні дефектів, реставратор може випадково нашкодити цілісності основи, ґрунту чи фарбового шару, що може великою мірою змінити склад і фізичну витривалість твору.

Ці некваліфіковані втручання та неправильний вибір матеріалів можуть також призвести до зміни характеру та стану картини в цілому. Наприклад, використання неякісних фарб або лаків може призвести до зміни колірної гами чи текстури твору мистецтва. Такі зміни можуть позбавити картину її унікальності та краси, а також знизити її цінність як об'єкта мистецтва. Подібні пошкодження та зміни можуть посилити загальне пошкодження та скоротити термін збереження картини. Якщо твір мистецтва стає більш вразливим до впливу навколишнього середовища через некоректну реставрацію, це може призвести до подальшого погіршення його стану та зростання ризику втрати [25, с. 113].

Важливо, щоб реставратори дотримувалися високих стандартів професійної етики та використовували правильні методи та матеріали для реставрації картин. Тільки так можна забезпечити їхню максимальну збереженість та зберегти їхнє історичне та культурне значення для майбутніх поколінь.

Ще важливим кроком до етичності у реставраційній практиці є збереження документації. Недостатня документація та прозорість у процесі реставрації картин може мати серйозні наслідки для збереження інформації про їхню історію та культурну цінність. Кожна картина має свою унікальну історію, яка може включати в себе деталі її створення, власників, виставок, в яких вона брала участь, та іншу історичну та культурну інформацію. Ця інформація не лише важлива для розуміння самого твору, але і може бути цінною для подальшого дослідження та контексту [41, с. 56].

Наприклад, документація про реставраційні роботи, проведені на картині, може містити важливі відомості про застосовані методи, матеріали та техніки. Ця

інформація допомагає іншим дослідникам та експертам у подальшому аналізі та розумінні стану та історії твору. Без належної документації складніше встановити автентичність та історичну достовірність картини, що може ускладнити її атрибуцію та дослідження.

Транспарентність у процесі реставрації також є ключовою для збереження твору мистецтва та його культурного значення. Якщо деталі реставрації приховані або недоступні для загального огляду, це може призвести до втрати довіри громадськості та фахівців до результатів робіт. Брак транспарентності може викликати сумніви стосовно історії твору та вірогідності його подальшого дослідження [34, с. 19-20].

Без належної документації та транспарентності у процесі реставрації може бути складно або навіть неможливо відтворити історичний контекст та значення картини. Втрата цієї інформації може значно ускладнити подальше дослідження та розуміння твору, а також зменшити його культурну цінність.

Тому, важливо забезпечувати належну документацію та транспарентність у процесі реставрації картин для збереження історичної та культурної інформації про них. Це дозволить зберегти цілісність та значення творів мистецтва для майбутніх поколінь та забезпечить їхню доступність для подальшого дослідження та осмислення.

Порушення етичних принципів у реставрації картин може мати серйозні наслідки для довіри громадськості до професіоналізму та спроможності реставраторів. У будь-якій сфері діяльності довіра є ключовою складовою успіху, а особливо в реставрації, де ведеться справа з унікальними історичними та культурними цінностями. Втрата довіри може призвести до зниження зацікавленості спонсорів, громадських організацій та інших учасників у збереженні культурної спадщини [33, с. 90].

Так як реставратор відповідає за збереження та відтворення культурних та історичних цінностей, громадськість має право очікувати від нього найвищого рівня професіоналізму в його роботі. Втрата довіри може вплинути на фінансову підтримку реставраційних проектів. Спонсори та громадські організації часто

інвестують у збереження культурної спадщини, враховуючи професіоналізм та відданість роботі реставратора. Відсутність фінансової підтримки може серйозно ускладнити реалізацію реставраційних програм та проектів, що загрожує збереженню цінних культурних об'єктів.

Довіра громадськості до професіоналізму та етичності реставраторів є критично важливою для збереження культурної спадщини. Порушення етичних принципів може призвести до серйозних наслідків для фінансування та підтримки реставраційних проектів, а також для самого збереження культурних об'єктів. Важливо, щоб реставратори завжди дотримувалися високих етичних стандартів у своїй роботі та діяльності [37, с. 83].

Отже, етичний підхід у діяльності реставратора творів мистецтва є ключовим аспектом, що визначає не лише якість відновлення мистецьких творів, але й збереження їх історичної та культурної цінності. Реставратор повинен дотримуватися високих стандартів професійної етики та моральних принципів у всіх аспектах своєї роботи. Етична діяльність реставратора творів мистецтва є визначальним фактором, що впливає на якість та значимість відновлення культурної спадщини.

## **2.2. Методи ревіталізації фарбового шару на прикладі картини без авторства**

Реставрація картин вважається одним із найскладніших напрямків мистецтва, оскільки кожна картина потребує індивідуального підходу. При реставрації окремого твору застосовується конкретна методика роботи, пристосована до його унікальних особливостей. Усі зусилля реставраторів спрямовані на відновлення мистецького шедевра з мінімальним втручанням у авторський задум, з строгим дотриманням обраних методів. Кожна деталь та кожен шар фарби ретельно аналізуються та обробляються з метою збереження автентичності та культурної цінності картини [40, с. 145].

Олійний живопис на полотні – це один із найважливіших об'єктів реставрації. Складність структури, поєднання шарів різнорідних матеріалів, різне відношення кожного з компонентів художнього твору до змін температурно-вологого режиму, неоднозначність змін у матеріалах живопису при старінні – це ставить перед реставратором складні практичні завдання. Необхідно проводити дослідження твору як матеріалознавчі (хімічні аналізи захисних лакових покриттів, сполучних, пігментів, наповнювачів, полотна), так і техніко-технологічні (рентгенографічні, в УФ та ІЧ-світлі). Важливе значення при цьому мають біологічні аспекти, оскільки руйнування ґрунту, полотна можуть бути усунені реставраційним втручанням, але не знищені біологічні шкідники продовжуватимуть розвиватися. Тому першим етапом реставрації живопису є дослідження твору з метою виявлення причин порушення його цілісності та шляхів їх усунення [17, с. 32-36].

Олійний живопис, з його виразною кольоровою палітрою та деталізацією, є одним з найцінніших видів мистецтва. Однак, він не звільняється від ризику пошкодження та деградації з часом. Однією з найпоширеніших та небезпечних проблем, які можуть виникнути на картині, є осипання фарбового шару. Цей процес несе з собою багато негативних наслідків.

Нерівномірне старіння та зміни при перепадах температури та вологості призводить до порушення цілісності фарбового шару, ґрунту та їх з'єднання один з одним та з основою. Крім того, олії, що повільно висихають, можуть мігрувати в

грунт, послаблюючи живопис, фарби, пересичені маслом, у міру полімеризації зменшуються в обсязі і утворюють нерівномірні потовщення фарбового шару. Поява тріщин і осипання фарбового шару та ґрунту (або разом із ґрунтом від основи) призводить до утворення так званого кракелюру. Кракелюр – один з видів руйнування фарбового шару живопису, що часто зустрічаються. Тріщини можуть виникнути як у всій картині, і на окремих її ділянках, відповідних певним фарбам. Нерідко краї фарбового шару у тріщинах піднімаються, утворюючи крихкі лусочки. Для усунення кракелюра проводять зміцнення фарбового шару з укладанням ділянок, що піднялися або здулися [7, с. 124].

У реставраційну майстерню надійшов мистецький предмет з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника – живописне полотно. Дані про умови його попереднього перебування, автора та назву – відсутні. Лише наявна інформація, що орієнтований період його створення приблизно – XVIII. Стан живописного полотна був неналежний та потребував реставраційного втручання.

З візуального обстеження було видно, що фарбовий шар полотна був тьмянний, покритий монолітним забрудненням. Таке ж забруднення мала тильна сторона основи. Підрамник був відсутній, тому основа була скручена. Її краї мали покручений вигляд та пошкодження. При розгортанні було краще видно стан полотна. Воно було ослаблене, сухе, крихке, просвічувалося, осипалося та мало велику кількість дрібних розривів. Його розмір 48 см довжина та 37 см ширина.

Найбільшою проблемою даного реставраційного предмету є стан його фарбового шару. Через щільне монолітне забруднення важко розгледіти зображений сюжет та оцінити його стан. По всьому периметру основи наявне масштабне осипання живопису, особливо воно вразило лівий нижній кут, де був зображений один із героїв сюжету. Завдання полягало у використанні методу укріплення живопису з основою, щоб запобігти його подальше осипання. Також, при наступних етапах, таких як розчищення, важливо зрозуміти зображений сюжет та відновити втрачені фрагменти [30, с. 98].

Сам фарбовий шар є тонким, написаний методом лесування, імприматура не

спостерігається. Ґрунт ледь помітний та мав погану адгезію з основою. За допомогою ультрафіолету було визначено, що лак теж тонкий і захисну функцію майже не виконував. Живопис мав наявний кракелюр дрібного виду, особливої шкоди він за собою не ніс. Його причиною можна вважати вік живописного полотна.

Головне завдання сучасної наукової реставрації – призупинити руйнування, вивчити та зберегти пам'ятник, максимально продовжити його життя та забезпечити можливість подальших досліджень, мистецтвознавчих та історичних. Ці принципи було закладено ще ХІХ столітті, коли виникла ідея необхідності збереження і вивчення давнини. Тому перед тим як здійснити етапи реставрації, важливо чітко прорахувати всі деталі, щоб не порушити оригінальну цілісність твору живопису [9, с. 120].

Першим важливим етапом реставрації є здійснення фотофіксації поточного стану реставраційного предмета. Зважаючи на те, що крайки мають покручений та пошкоджений вигляд, їх варто випрасувати праскою. Наступним етапом є нанесення профілактичної заклейки, яка необхідна для захисну фарбового шару, коли будуть застосовуватися наступні етапи.

Якщо згадати стан полотна, на ньому наявні прориви, форма яких по направленню волокон. Причиною таких проривів може бути крихкість тонкої основи. Проте, саме через тонку основу, ці прориви не несуть деформації на викривлення полотна. Через сильне натягування полотна, з часом краї проривів вигинаються і не сходяться. Тому важливо не відкладати реставрацію і зробити її якнайшвидше. Якщо немає можливості одразу втілити реставраційне втручання, важливо з'єднати краї прориву та наклеїти на нього папір з лицевої сторони. Це надасть захист від деформації країв розриву та від подальшого осипання фарби та ґрунту.

До неякісної реставрації проривів можна віднести випадок, коли зустрічаються латки із паперу, марлі та тканини абсолютно невідповідних характеру полотна картини. За розмірами та формою ці латки також часто не відповідають розміру самого прориву. Наприклад, на невеликий прорив наклеєна

велика латка квадратної форми або на тонке полотно картини приклеєна міцним клеєм латка з товстого полотна. Іноді прорив розрив зашпаровують нитками з ґрунтом та шпаклівкою. Такі дії призводять до осипання фарбового шару та короблення полотняної основи [45].

Далеко не будь-які прориви доцільно закладати за допомогою латок. Дуже великі розриви полотна краще усувати дублюванням другого полотна. Не слід ставити латки на прорив великої довжини до прикладу 40-60 см і більше, на порівняно невеликих картинах. Трапляються випадки, коли при прориві полотно сильно витягується і при спробі з'єднати краї з'являються надлишки полотна. Реставрація такого прориву потребує великого досвіду від реставратора.

Існує кілька методів реставрації проривів. Прийом, який дозволяє уникати використання латок застосовується для зовсім невеликих розривів та проколів. Живописне полотно кладеться лицьовою стороною вгору, розпушуються кінці ниток полотна по краях розриву за допомогою гострого предмета (голка, шило, кінчик скальпеля), пух, який утворилися, з'єднується, переплітаючи між собою. Після цього місце прориву та прилеглі до нього здорові ділянки живопису на 2-3 см навколо, намазується риб'ячим клеєм та заклеюється цигарковим папером [14, с. 852].

Коли клей підсохне, варто прогладити праскою через прокладку із щільного паперу. Потім до повного просихання клею ставиться прес, щоб вирівняти пошкоджені ділянки полотна. Перш, ніж залишати полотно до повного просихання, важливо переконатися, що картина не приклеїться зі зворотного боку полотна до робочої поверхні. Після повного просихання картина перевертається і потрібно акуратно зашпаклювати місце прориву. Шпаклівку можна замісити із сухого пігменту, такого як вохри або крейди на тому ж клеї. Після висихання шпаклівка розрівнюється. Потім акуратно знімається папір з лицьового боку картини, видаляється клей, що залишився на поверхні живопису [32].

Іноді як клейка речовина застосовується дамарна мастика або каніфоль. Коли волокна прориву вже розпатлані та переплетені один з одним, місце прориву прогладжується через папір. Після цього на переплетені волокна кладеться

шматочок смоли і, не торкаючись фарбового шару, прогрівається кінчиком праски. Завдяки миттєвому твердінню смоли цей спосіб реставрації є найшвидшим. Якщо щось пішло не так, смола легко видаляється. Цей спосіб менш хороший, ніж попередній, оскільки риб'ячий клей більш еластичний і додатково закріплюються фарба, ґрунт і осипання навколо прориву.

Якщо згадувати метод реставрації розривів з латками, варто розглянути найкращий матеріал для них. Найчастіше для латок використовують старе полотно, оскільки нове полотно може стягнути місце реставрації, а старе полотно більш стабільне і менш схильне до реакцій на зміну клімату і вологість повітря. При використанні нового полотна бажано прокип'ятити його у воді, знежирити, виварити фабричні проклеювання, просушити та розгладити [11].

Товщина латки має відповідати товщині полотна картини. На тонке полотно картини не можна наклеювати латку з товстого полотна і навпаки. У першому випадку латка може стягнути полотно, що послужить на шкоду, у другому – латка не зможе рівно, довго та міцно утримувати розірвані частини картини. Латки розтягуються на дошці, закріплюються краї, щоб полотно не згорталось і двічі проклеюється риб'ячим клеєм з медом. Мед дає еластичність, не дає латці пересохнути і сприяє меншому підігріванню при наклеюванні [16, с. 124].

Картина кладеться на рівну і тверду поверхню лицьовою стороною вгору, розправляються краї розриву, вкладаються волокна ниток у палітурку. Якщо краї розриву сильно загнулися і полотно дуже жорстке, варто зволожити полотно водою, а потім покласти під прес. Після цього прорив заклеюється цигарковим папером і знову кладеться під прес до повного просихання клею. Після цього картина перевертається та здійснюється розчищення тильної сторони полотна.

Для того, щоб латка міцно приклеїлася, місце для неї вичищається скальпелем, зіскоблюється нашарування бруду і нерівності: вузлики, згустки клею. Потім вирізається латка, розмір її не повинен бути занадто великим, вона має заходити на здорову ділянку полотна не більше 2-3 см.

Важливо знати, що не можна промазувати клеєм місце, на яке ляже латка, оскільки це призведе до пошкодження полотна. Треба проклеїти латку тим самим



клеєм, яким вона була попередньо проклеєна, дати клею трохи підсохнути, накласти на місце і пропрасувати праскою, уникаючи натиску на краї латки. Приклеєну латку іноді можна потримати під невеликим пресом. Після того, як латка приклеїться, картину перевертаємо лицьовою стороною вгору і видаляємо папір та клей [29, с. 176].

Ще один із способів реставрації проривів полотна є застосування розчину полівінілбутиральної. Саме цей метод найкраще підходив для даного реставраційного предмету. Суміш полівінілбутиральної розводиться у спирті, паралельно начісується вата із волокон лляного полотна. На розриви накладається змочена вата у розчині і швидко фіксується кінчиком гарячої праски.

Перш, ніж розглядати методики зміцнення фарбового шару та ґрунту на полотняній основі, необхідно ще раз згадати, що в першу чергу потрібно від реставратора. Реставрація мистецьких творів – це складний та відповідальний процес, який потребує глибокого розуміння та вивчення об'єкта перед початком практичних робіт. Важливо зазначити, що перед початком реставрації реставратор повинен виконати кілька ключових кроків, які допоможуть ефективно та професійно відновити та зберегти мистецьке твір [27, с. 213].

Перед тим як розпочати будь-які роботи з реставрації, реставратор повинен ретельно вивчити та проаналізувати об'єкт. Це включає огляд та оцінку стану картини, виявлення пошкоджень та руйнувань, а також визначення потреби в зміцненні фарбового шару та ґрунту на дерев'яній основі. Після вивчення об'єкта необхідно визначити причини руйнувань та пошкоджень, які вплинули на фарбовий шар та ґрунт на дерев'яній основі. Це допоможе визначити правильні методи відновлення та зміцнення. Важливо визначити природу матеріалів, з яких складається об'єкт, таких як фарби, ґрунт та основа. Це дозволить обрати найкращі методи та матеріали для реставрації [13, с. 65-66].

На основі отриманих даних реставратор визначає характер та послідовність необхідних консерваційних дій, спрямованих на зміцнення та відновлення мистецького твору. Важливим етапом в процесі реставрації є складання докладної документації, яка відображає всі отримані в результаті досліджень дані. Це

допоможе в майбутньому відстежити всі проведені роботи та зміни. Відповідальність та професіоналізм реставратора у виконанні цих кроків є ключовими для успішної та якісної реставрації мистецьких творів. Тільки таким чином можна забезпечити довговічність та збереження цінності мистецтва для майбутніх поколінь.

Успішна реставрація вимагає використання відповідних та якісних матеріалів, які відповідають високим вимогам безпеки та збереження мистецьких творів. Матеріали, використовувані для реставрації, не повинні змінювати фізичні та хімічні властивості мистецького твору. Це гарантує збереження його оригінального вигляду та автентичності. Вони повинні бути повністю оборотними, тобто здатними бути видаленими без шкоди для твору мистецтва у майбутньому. Це важливо для забезпечення можливості подальшої реставрації та консервації [28, с. 331-334].

Довговічність і стійкість – це ще одна вагома характеристика. Це гарантує тривале збереження та захист мистецького твору від впливу клімату, біологічних шкідників та інших негативних зовнішніх впливів. Матеріали повинні бути зручними та простими у користуванні, нешкідливими для реставратора та оточуючих. Це важливо для забезпечення безпечного та ефективного процесу реставрації без негативного впливу на здоров'я та безпеку працівників. Використання відповідних матеріалів у процесі реставрації мистецьких творів є ключовим аспектом забезпечення якості та безпеки цього процесу. Дотримання вищезазначених вимог допомагає забезпечити ефективну та професійну реставрацію, зберігаючи при цьому автентичність та цінність мистецьких творів для майбутніх поколінь [27, с. 145].

Здавна під час реставрації у твір вводили традиційні матеріали. До кінця XIX століття реставраторам були доступні натуральні речовини, такі як крохмальний клей, протеїнові тваринні клеї, бджолиний віск, яєчний жовток. Ці матеріали й сьогодні мають широке застосування у консервації живопису.

Процеси зміцнення пошкодженого фарбового шару та ґрунту живопису на полотняній основі незалежно від типу клейкої речовини поділяються на три

основні етапи. Консолідація розпушеного (порошкоподібного) шару шляхом просочування клейкою речовиною низької в'язкості для скріплення частинок пігменту та ґрунту чи левкасу. Просочення проводиться клеями слабкої концентрації 1-3% у декілька прийомів відкритим способом з кисті або аерозольним напиленням. Пилоподібний стан поверхні нерідко перешкоджає змочуванню і хорошему проникненню водорозчинних клеїв вглиб шару, тому корисним є попереднє зволоження поверхні, що зміцнюється спирто-водним розчином один до одного, у просторіччі званому горілкою [14, с. 853].

При використанні водних дисперсій полівінілових або акрилових смол, водний розчин спирту додається в речовину, що клеїть, в кількості від 20 до 50%. Додавання спирту безпосередньо у водний розчин глютинових тваринних клеїв неприпустимо через те, що спирт викликає руйнування клейкої речовини. Просочення проводиться до насичення шару ґрунту та його повної консолідації. Не можна допускати перенасичення фарбового шару і ґрунту, оскільки на поверхні з'являється клейова плівка в тому випадку, якщо плівка таки з'явилася, її слід негайно видалити.

При більш складних руйнуваннях, коли потрібно провести такі операції, як ін'єкції клейкою речовиною в закриті порожнини відстаючого ґрунту, прогрівання праскою або електричним шпателем і вирівнювання деформованої поверхні проводиться зміцнення закритим способом. Для захисту фарбового шару і ґрунту поверхня проклеюється шматками цигаркового, або мікалентного, паперу, що накладається з невеликими шарами. Для цього використовується теплий тваринний клей середньої концентрації – близько 3-4%. Папір повинен наклеюватися рівно за формою поверхні, без повітряних бульбашок. Для приклеювання осипань ґрунту, залежно від його характеристик, застосовуються ін'єкціями клеями вищої концентрації, але не вище 8-10% [29, с. 127].

Після завершення процесів зміцнення, заклеювання видаляються. Для цього використовують різні способи, у тому числі видалення за допомогою тампонів, віджатих у теплій воді та методів відпарювання. Слід пам'ятати, що не можна наносити заклеювання за допомогою тваринних клеїв на гідрофобні поверхні,

оскільки видалення проклеїлки може призвести до пошкоджень шару. У випадках, коли неможливо уникнути закріплень, слід рекомендувати використання комбінованої методики зміцнення ґрунту або левкасу і фарбового шару. Заклейка накладається за допомогою синтетичних акрилових безводних адгезивів слабкої концентрації, наприклад Paraloid B-72, Plexisol P-550, які розводяться і легко розчиняються ксилолом, ацетоном або уайт-спіритом. Ефективним є також нанесення заклеювання на синтетичний віск BEWA-371 у формі гелю або плівки. Така заклеїлка еластична і легко видаляється при нагріванні до 60-70°C у розчиненні адгезиву ацетоном або бензином [40, с. 177].

Застосування безводних адгезивів для нанесення зміцнювальних заклеїлок приносить особливо позитивні результати на так званих ґрунтах, що легко розмиваються водою, з фарбовим шаром. У цьому подальше зміцнення можна вести тваринними клеями. Його перевага полягає в зручних, оборотних ефектах.

Приклеювання відкритого і закритого розшарування ґрунту та фарбового шару, осипань, здуття, шматків ґрунту, що змістилися, та фарбового шару від основи та паволоки. Ця процедура вимагає, крім підведення клею, ще й деякого розм'якшення твердого деформованого шару. У таких випадках корисним може бути приміщення твору на кілька годин у повітронепроникний конверт з поліетиленової, силіконової або тефлонової плівки, в якому встановлюється режим підвищеної вологості [7, с. 122-128].

В результаті легкого зволоження, шари ґрунту та живопису набувають необхідної еластичності. Після цього можна приступати до зміцнення та пресування поверхні. Зміцнення в залежності від виду та ступеня руйнувань може здійснюватися відкритим або закритим способом. При відкритому зміцненні клейка речовина підводиться пензлем або шприцом, і після появи ділянка запресовується через ізолюючий захисний шар, в якості якого може використовуватися цигарковий або мікелентний папір. Також можна використовувати термостійкі плівки, що не прилипають, – силіконову або тефлонову (типу Melinex або Mylar), які допускають прогрівання ділянки. Однак при цьому клей не повинен виступати на поверхню [32]. Саме цей метод був

застосований для реставраційного предмету, який надійшов з фонду Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. Детальний опис процесу ревіталізації якого здійснено в реставраційному паспорті (Дод. А).

Для етапу розчистки фарбового шару, спершу було визначено тип забруднення. Після чого методом проби, на малих ділянках фону живопису було застосовано ряд розчинників, щоб визначити який із них без шкоди і з користю справиться із забрудненням. У реакцію без шкоди найкраще вступив хімікат формамід  $\text{CH}_3\text{NO}$ . За допомогою ватного тампона, поступово було видалено все забруднення. Цей етап показав стан фарбового шару та цілісність зображеного сюжету. Живопис був дуже пошкоджений часом, фарба в деяких місцях піддалася окисленню. Наявні пусті місця, після осипання живопису варто заповнити ґрунтом із суміші крейдяного порошку та 6% тваринного клею [17, с. 35].

Відновлення фарбового шару – це один із найскладніших етапів, що вимагає високої майстерності та значною мірою визначає вартість реставрації картин. Художнику-реставратору доводиться працювати виключно в межах втраченої ділянки, тому він обмежений у сміливості мазка, на відміну від майстра, який писав картину. У ряді випадків використовується точковий прийом, коли на відновлений ґрунт щільно наносять найдрібніші точки фарби. У цьому використовується фарба різних тонів. У підсумку, на відстані крапки зливаються в один тон, що збігається із сусідніми оригінальними ділянками фарби. Однак це відбудеться при подальшому покритті ділянки лаком, оскільки лак дає потемніння. Тому реставратор робить тон трохи світлішим. Тут дуже важливо професійно розрахувати відтінок, знаючи властивості тих чи інших фарб. У цій справі головним помічником є досвід майстра [9, с. 63].

Здійснивши етап тонування, сюжетне зображення на полотні проявилось краще. Дослідивши низку картин подібного стилю та жанру, вдалося визначити що саме було зображено автором на полотні. Головним героєм сюжету виступає вершник, одягнутий у червоний плащ, який сидить на коні. З лівого боку, в нижньому кутку полотна зображений старий німецький, який простягає руки до того плаща. Основою сюжету є біблійна легенда про Святого Мартіна, який віддав

половину своєї накидки жебраку, який замерзав від холоду. Таке зображення можна побачити на відомій картині Антоніса ван Дейка, голландського художника, картина якого називається «Святий Мартін і жебраки».

За легендою Мартін перебував на військовій службі і був кавалеристом. Під час одного із походів він побачив знедолених, бідних людей, один із них був роздягнутий і помирав від холоду. Мартін дістав меч і відрізав половину свого плаща та віддав його жебраку. Після цього, перед прийняттям християнства, Мартіну уві сні з'явився Ісус Христос, одягнутий у ту частину плаща. Той сказав Мартіну що те як він вчинив із жебраком, так він і вчинив із Ісусом [47].

Отже, реставрація фарбового шару є важливим етап для цілісності естетичного та історичного вигляду картини. Існує багато методів його відновлення, проте варто враховувати всі деталі, щоб реставрація пройшла успішно і не завдала більшої шкоди. Відновлення фарбового шару дає можливість повернути твори мистецтва до життя та розкрити їхню справжню цінність та унікальність.

## Висновок до 2 розділу

Поняття етичності є фундаментом у будь-якій сфері діяльності людства. Воно визначає моральні принципи, на основі яких приймаються рішення, які несуть серйозні наслідки. Головне правило у реставраційній діяльності: «Не нашкодь!». Мета реставратора – зберегти та відновити твір мистецтва, не завдавши шкоди оригіналу. Етична думка у реставраційній практиці полягає у дбайливій обробці матеріалів, відповідальному застосуванні методів та технологій, професійності навиків, глибоких знань, багаторічної практики.

Особисті цінності та характеристика реставратора також відіграє роль у етичному збереженні твору мистецтва. Важливо, щоб він був чесним, відповідальним та мав глибоке розуміння значення своєї діяльності. Комунікація із замовниками та власниками творів мистецтва може слугувати ключем у правильному розумінні заданих умов та вимог.

Якщо на реставрацію прийшло живописне полотно із масштабними втратами сюжетних елементів, це може слугувати професійним випробуванням для майстра. Реставратор має детально вивчити предмет, визначити його стиль та епоху написання, для підтримки оригінального вигляду у ході реставраційних втручань. При тонуванні втраченого живопису, важливо ні в якому разі не торкатися матеріалами оригінального фарбового шару. Керуючись етичними поняттями, будь-які реставраційні методи реставратора мають служити збереженню та підкресленню цінності картини та її автентичного вигляду.

Для реставрації мистецьких творів існує безліч методів, які сприяють його відновленню. Їх підбирають оцінивши особливості руйнації реставраційного предмету. Використання хімікатів є поширеним явищем для етапу очищення, укріплення та відновлення шарів живопису. Проте, разом із користю вони можуть принести незворотні, негативні наслідки.

Клеї слугують найпоширенішим матеріалом для укріплення фарбового шару. Метод, який часто використовують для незначних втрат та загального зміцнення живопису називається профілактична заклепка. Вона складається із звареного 6% тваринного клею і цигаркового паперу, способом накладання його на лицевий бік

полотна. Фінальним етапом є його висушування теплою праскою. Таким чином тваринний клей глибоко проникає у пори та тріщини фарбового шару та зміцнює його адгезію, що дає можливість безпечно працювати з наступними етапами реставрації.

Картини з втраченими даними, а саме відсутністю інформації про автора, назву та років написання, вимагають особливої уваги до себе. Етап розчистки та відновлення фарбового шару є ключовим для збереження цілісності та цінності даного полотна. Після завершення реставраційних втручань, детальне вивчення зображеного сюжету може привести до відновлення його даних.



## ВИСНОВКИ

Дана дослідницька робота, яка пов'язана із темою дипломної роботи – зосереджувалась на реставраційно-консерваційній практиці. В процесі її дослідження були виконані наступні алгоритми дій:

1. Літературна база є основним джерелом для дослідження поставлених питань та цілей. Вона була сформована під вимоги поставленої проблеми, а саме причини осипання фарбового шару по периметру живописного полотна.
2. Проаналізовано теоретичні дослідження різних форм та видів публікації, які містять сучасну, орієнтовну та точну інформацію стосовно даної проблеми.
3. Досліджено та обґрунтовано причини виникнення осипання живопису по периметру основи.
4. Розкрито роль та значення поняття етичного реставраційного втручання. Особливу увагу приділено творам мистецтва, у яких автор та назва картини невідомі.
5. Визначено та проаналізовано безпечні, надійні, традиційні та сучасні методи ревіталізації фарбового шару, що стосується адгезивного порушення по периметру основи.
6. За допомогою тематичної реставраційної практики виконано реставрацію та консервацію живописного полотна без авторства.

Сучасні методи дослідження дали можливість працювати із широкою базою наукових публікацій, дослідницьких практик, зарубіжних статей, друкованих та новітніх праць, у яких було описано історичне, традиційне походження проблеми та її сучасного вирішення. Отриманні знання, застосовувалися у практичній діяльності Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, які дали змогу опрацювати поставлену проблему осипання фарбового шару по периметру основи.

У науковому світі мистецтвознавства за останні десятиліття загострюється питання про належну роботу музеїв та фондосховищ. Вони є основним

осередком безпечного збереження творів мистецтва. Попри природне старіння та склад матеріалів музейних предметів, ключовим фактором їх збереження є умови, в яких вони перебувають. Варто особливу увагу зосереджувати на режим температури та вологості, особливо це стосується у сезонні коливання та під час перевезення з одного місця в інше. Матеріали, з яких складаються твори мистецтва зазвичай є натуральними, тому вони легко піддаються під вплив кліматичних чинників.

Відповідальність контролю визначення температурно-вологого режиму належить музейним працівникам. Однаковий рівень даного режиму має бути по всій площині приміщення, в якому зберігаються музейні предмети. Це забезпечить стабільність умов і запобіжить кліматичним коливанням при переміщенні експонатів між залами або сховищами.

До впливових чинників також відноситься відповідний рівень освітлення. Надмірне, пряме світло, яке містить ультрафіолет негативно впливає на верхні шари живописних полотен – змінюючи колір, прозорість та насичення олійної фарби та лаку; що стосується внутрішніх змін – змінюється структура та властивості матеріалів. Не менш шкідливим є дим, газ, пилок та інші накопиченні речовини, які можуть бути наявні у складі міського повітря. Коли пилок змішується з вологою – виникає ризик розвитку цвілі та грибків, які руйнують живопис, його зовнішній вигляд, структуру та зв'язок між шарами. Для забезпечення правильних умов зберігання – необхідно комплексно підтримувати усі фактори, які впливають на стан мистецьких предметів.

До причин осипання фарбового шару по периметру основи відноситься ряд факторів, яких можна уникнути дотримуючись правил належного ставлення до творів мистецтва. Одна із впливових ознак, яка є причиною осипання – це короблення або деформація основи. Вона виникає через кліматичні або механічні впливи, до прикладу: слабка або надмірна натяжка полотна, невідповідний підрамник, або його відсутність, неправильне проклеювання основи тощо.

Ще однією з вагомих причин осипання живопису є кракелюр. Саме

осипання по периметру основи виникає через часте механічне тертя крайок, таким чином кракелюр легко відшаровується. Це стосується випадку, коли полотно зберігається у вільному стані без підрамника. Кракелюр не завжди є небезпечним, його адгезія може не потребувати консервації чи реставрації, тому зазвичай рекомендовано проводити звичайну перевірку час від часу.

Етичність підходу у реставрації творів мистецтва є невід'ємною частиною правильного виконання завдання. Реставраційна етика включає дотримання високих стандартів моралі та професійної поведінки. Фахівець повинен мати експертні знання у мистецтві, історії, хімії, технологіях реставрації, розуміти стилістику виконання а також мати багато досвіду. Необхідно вести реставраційну документацію для чесного свідчення дореставраційного стану, втручання, збереження всіх даних про стан та історичне значення предмету. Збереження оригінального виду твору мистецтва є основною ознакою етичності реставрації. У реставраційній діяльності немає права на помилку.

Щоб розпочати реставрацію живописного полотна, в першу чергу варто зробити його описовий аналіз та використати заходи, які будуть запобігати подальшому руйнуванню. При осипанні чи будь-якому дефекті фарбового шару необхідно відновити або покращити його зв'язок з основою чи ґрунтом. Стандартним методом є укріплення живопису тваринним клеєм та нанесення профілактичної заклейки, яка буде захищати його у наступних етапах реставрації. Якщо фарбових шар має здуття або осипання місцями – варто звернутися до методики місцевого укріплення. Перед тим як розчищати лицевий бік картини від забруднення, реставратор має перекрити ґрунтом усі місця, в яких живопис відсутній. При етапі розчистки фахівець може використовувати різні хімічні розчини, попадаючи на порожноти полотна, вони можуть порушити зв'язок між шарами.

Якщо у реставраційного предмета відсутні всі документаційні дані, реставрацію, а саме маніпуляції із фарбовим шаром варто застосовувати вкрай обережно. Важливо не порушити будь-який фрагмент оригінального зображення. При професійній реставрації збільшується шанс відновити дані

про даний реставраційний предмет.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Банах В. М. Музейні інновації та інтерактивність у теорії та практиці музейної справи : Historical and Cultural Studies. 2016. Сер. 3, №. 1. С. 1-5.
2. Бідзіля О.В. Захист музейних предметів від пошкодження комахами: Методичні рекомендації. Київ: Національний науково дослідний реставраційний центр України, 2016. 40 с.
3. Борисенко М. О. Реставрація творів архітектурної графіки на кальці. Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Мат. міжнародного. Наук.-практ. конф. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 60-62.
4. Босенко А. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: збірник наукових праць «Проблем сучасного мистецтва» АМУ. 2005. Вип. 2. С. 28-46.
5. Гайдай О. М. Музеєзнавство : навч. посіб. Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2021. 212 с.
6. Вахула В. Р. Проектування системи витісняючої вентиляції в музейних приміщеннях. *Вентиляція, освітлення та теплогазопостачання: науковий довідник Київського національного університету будівництва і архітектури*. 2023. №40. С. 5-11.
7. Веретко Н. О. Реставрація монументального живопису початку ХХ століття в Україні. Вісник Київського національного університету культури і мистецтва: наук. журнал 2022. № 12. С. 122-128.
8. Довгалюк В. Б. Температурно-вологісні умови зберігання пам'яток історії та культури у приміщеннях при пониженому тиску повітря. *Вентиляція, освітлення та теплогазопостачання: науковий довідник Київського національного університету будівництва і архітектури*. 2001. №4. С. 50-55.
9. Івасюк В. А. Питання відновлення ветхої полотняної основи у реставраційній практиці ХХ ст. Збірник наукових праць молодих вчених кам'янець-подільського національного університету імені Івана Огієнка. 2019. Вип. 10. С. 120.

10. Ковальчук А. О. Збереження музейних предметів в умовах надзвичайних ситуацій (методичні рекомендації) : НМІУ, 2017. 48 с.

11. Консервація та реставрація живопису на полотні у ХХ столітті. URL: <http://elar.kpnu.edu.ua:8081/xmlui/handle/123456789/4916> (дата звернення: 29.02.2024).

12. Кричевець Є. С. Середовище як засіб формування архітектури музеїв в історичних містах. Вісник Національного університету Львівська політехніка. 2014. № 8 (3). С. 239-242.

13. Кучма Н. І. Особливості повторної реставрації творів живопису. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національного університету імені Івана Огієнка, 2019. Випуск 10. С. 65-66.

14. Кучма Н. І. Технологія видалення щільних поверхневих забруднень у сучасній реставраційній практиці. Науковий журнал «Молодий вчений». 2019. № 11. С. 850-853.

15. Любківська В.Є. Роль реставрації в атрибуції творів. Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Мат. міжнародного. Наук.-практ. конф. Київ: НАКККіМ, 2017. 346 с.

16. Мазур. Т. А. Особливості та методологія реставрацій крихких тонкозернистих полотен із фактурним авторським живописом. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національного університету імені Івана Огієнка, 2021. Випуск 15. С. 124.

17. Марченко І.Я. Історія використання деяких тваринних клеїв в реставрації станкового живопису. *Науковий журнал «Молодий вчений»*. 2015. № 2 (17). С. 32-36.

18. Марченко І.Я. Кліматичне середовище музейних споруд і пам'яток архітектури в контексті зберігання художніх музейних колекцій у 40-80 роки ХХ століття. Науковий журнал «Молодий вчений». 2015. № 1 (16). С. 32-36.

19. Марченко І. Я. Фондове зберігання станкового живопису в художніх музеях та запровадження «Інструкції з обліку та зберігання» в 1950-1960-ті рр.. Науковий вісник Національного музею історії України. 2018. №3 С. 539-542

20. Митківська Т. І. Біологічна безпека музейних колекцій. Мат. міжнародного. Наук.-практ. конф. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 87-89.

21. Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності / за ред. В. Г. Чернеця. Київ : Асоціація реставраторів, 2016. 239 с.

22. Пушкар Н., Корецька О., Несторук І. Порядок і режим зберігання музейних колекцій у фондах та експозиції. Методичні рекомендації. Луцьк, 2015. 12 с.

23. Ревенок Н. М. Етичні проблеми реставраційної та експертної діяльності. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2021. № 3. С. 122-128.

24. Ревенюк Н. М. Наукова реставрація творів декоративно-ужиткового мистецтва в систему вищої художньої освіти. Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, 2021. Вип. 30. С. 99-100.

25. Рішняк О. Б. Етика реставраційної діяльності. Збірник наукових праць Харківської державної академії «Культура України». 2020. Випуск 70. С. 211-222.

26. Сімферовська А. М. Реставрація та естетичні трансформації в творі мистецтва. Народознавчі зошити. 2012. №3. С. 67-70.

27. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації / Б. Сланський; авт. перед. та упоряд. І. Дорофієнко. Київ : Мистецтво, 2009. 304 с.

28. Терехов М. О. Методика хімічного розшарування різночасового живопису з проміжним шаром ґрунту. Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття. 2017. № 9. С. 331-334.

29. Технологічні особливості матеріалів: живопис, реставрація : навч. посіб. / О. П. Галькун та ін. Луцьк, 2022. 202 с.

30. Тимченко Т. Р. Методи захисту основ станкового живопису (історія та сучасні технології). Навч. пос. Київ : Задруга, 2015. 98 с.

31. Тимченко Т. Р. Принципи освіти консерваторів-реставраторів у світлі кодексів професійної етики. Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва». 2020. №8 (11). С. 112-120.

32. Характеристика та види полотен: веб-сайт URL: [https://art-trek.com.ua/news?news\\_id=23](https://art-trek.com.ua/news?news_id=23) (дата звернення: 05.02.2024).

33. Чень Л. Я. Основи наукових досліджень у реставрації творів живопису : навч. посіб. Львів, 2016. 152 с.

34. Чорний М. С. Дерево в творах мистецтва і архітектури, історія використання та збереження. Збірник наукових праць Національного університету «Львівська політехніка». 2021. Вип. 23. С. 19-20.

35. Art conservation and restoration – Wall paintings | Britannica URL: <https://www.britannica.com/art/art-conservation-and-restoration/Paintings-on-canvas> (дата звернення: 21.02.2024).

36. Chmielewski K. Odkrycie i konserwacja sredniowiecznych malowidel w kosciele pw. sw. sw. Sergiusza i Bachusa w Kaftun. Wybrane zagadnienia ochrony dziedzictwa kulturowego w Libanie. Warszawa : Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2013. 275 s.

37. Krupska A. Tajemnice warsztatu włoskiego z kręgu bolońskiego XVI/XVII w. Warszawa : Wydawnictwo POD KRZYŻEM, 2001. 152 s.

38. Kurpik W. Konserwator wobec dzieła sztuki Piec tekstów o praktyce i teorii konserwatorskiej. Warszawa : Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2015. 138 s.

39. Pascual E. Patiño M. Konserwacja malarstwa. Warszawa : Wydawnictwo Arkady, 2004, 159 s.

40. Potocka D. Badania i zastosowanie współczesnych materiałów z włókien jedwabnych w autorskich pracach konserwatorskich. Warszawa : Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2014. S. 255.

41. Dobrowolski T. Problem kształcenia w dziedzinie konserwacji malarstwa. Warszawa : Narodowy Instytut Dziedzictwa, 2017. S. 78



42. Kowalska S. Zabytki i dzieła malarstwa w kalejdoskopie czasu oraz zmieniających się wartości. Warszawa : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2012. S. 97-110.

43. Krupska Aleksandra, Tajemnice warsztatu włoskiego z kregu bolonkiego XVI/XVII w : informatory. Warszawa, 2001. 152 s.

44. Roznerska M. Bogumiła Rouba Konserwacja obrazu na płótnie skurczonym wskutek zamoczenia wodą s.79.

45. Polaroid B72 Акрилова смола : веб-сайт. URL: [https://www.art-deco.ua/catalog/restavratsiya-ta-zolochennya/dopomizhnimateriali\\_1/inshe\\_4/67400-akrilova-smola-paraloid-b72-kremer/](https://www.art-deco.ua/catalog/restavratsiya-ta-zolochennya/dopomizhnimateriali_1/inshe_4/67400-akrilova-smola-paraloid-b72-kremer/) (дата звернення 03.02.24).

46. Traditions and innovations in the restoration of easel oil painting URL: <https://antiqueland.ru/articles/1497/> (дата звернення : 21.02.2024).

47. Zwyczaje i tradycje świętomarcińskie w Polsce URL: [https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,historiomat,1439,historiomat\\_zwyczaje\\_i\\_tradycje\\_swietomarcinskie\\_w\\_polsce.html](https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,historiomat,1439,historiomat_zwyczaje_i_tradycje_swietomarcinskie_w_polsce.html) (дата звернення : 21.02.2024).

## ДОДАТКИ