

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

Кваліфікаційна робота
бакалавра

з теми: **«ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ТА УКРІПЛЕННЯ
ФАРБОВОГО ШАРУ ЖИВОПИСНИХ ПОРТРЕТІВ ОЛЬГИ ЖУДИНОЇ»**

Студентки 4 курсу RTM1-B20 групи,
спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація, освітньої програми
«Реставрація творів мистецтва»
Ільєвої Ольги Сергіївни

Керівник: **Гуцул Іван Андрійович**,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри ОДПМ та РТМ

Рецензент: **Урсу Н.О.**,
доктор мис-ва, проф.

Кам'янець-Подільський – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ОСНОВНІ ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ТА УКРІПЛЕННЯ КАРТИНИ	6
1.1. Базові поняття та завдання реставрації.....	6
1.2. Фарбовий шар як об'єкт реставрації.....	16
1.3. Методи виявлення пошкодження та втрат на картинах.....	20
1.4. Закономірності укріплення фарбового шару.....	25
Висновки до 1 розділу.....	28
РОЗДІЛ 2 ТВОРЧІЙ МЕЙНСТРИМ ОЛЬГИ ЖУДИНОЇ	29
2.1. Життєпис та основні етапи творчої діяльності мисткині	29
2.2. Художній доробок художниці	33
2.3. Особливості написання та створення портретів.....	36
Висновки до 2 розділу.....	39
РОЗДІЛ 3 ПРОЦЕС РЕСТАВРАЦІЇ ПОРТРЕТУ ОЛЬГИ ЖУДИНОЇ	40
3.1. Діагностика стану портрета та його фотофіксація	40
3.2. Відновлення пошкоджених ділянок фарбового шару.....	43
3.3. Процес дублювання кромки портрета.....	46
Висновки до 3 розділу.....	48
РОЗДІЛ 4 РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ	49
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	53
ДОДАТКИ	56

ВСТУП

Українське мистецтво відрізняється своєю унікальністю і розмаїттям, а живописні портрети Ольги Жудіної є однією з найбільш визначних родзинок в скарбниці національної культури. Портрети цієї видатної художниці сповнені душевності, крім того їх можна назвати незаперечними художніми знахідками Подільського регіону, що заслуговують на особливий захист та реставрацію.

Олійний живопис –техніка яка була поширена в написанні портретів. Виникнувши ще в античні часи, він здобув велику славу завдяки шедеврам багатьох художників. Його історія налічує тисячоліття, а його техніка та виразність заворожують покоління за поколінням. Цю техніку використовувала мисткиня у своїх творах.

Вивчення твору О.Д. Жудіної набуло важливості у контексті зацікавлених мистецтвознавців та студентів мистецького фаху, зокрема збереженням та реставрацією живописних шедеврів. Аналіз процесу реставрації портретного живопису став цікавим напрямком у сучасній мистецькій науці. Проведене дослідження відбулося у рамках дипломної роботи О. Жудіної "Портрет молодої жінки". У своїх портретах художниця надавала особливу увагу саме жіночим обличчям, використовуючи яскраві контрасти кольорів та тони фарб.

Дипломна робота покликана розкрити важливі аспекти процесу реставрації портретів Ольги Жудіної, що сприятиме їхньому подальшому збереженню та відродженню для огляду наступними поколіннями митців та любителів мистецтва.

Актуальність теми. Реставрація фарбового шару живописних портретів Ольги Жудіної є актуальним завданням, оскільки час і природні процеси невпинно ставлять під загрозу їхню цілісність та художню цінність. Завдяки спеціалізованим технологіям реставрації та укріплення фарбового

шару можна забезпечити збереження та відновлення цих шедеврів мистецтва для майбутніх поколінь.

Мета полягає в пошуку методик реставрації та укріплення фарбового шару живописних портретів Ольги Жудіної.

Завдання роботи:

- дослідити базові поняття реставрації творів образотворчого мистецтва;
- вивчити фактори що впливають на стан фарбового шару живописних полотен та способи його укріплення;
- визначити методи виявлення пошкоджень і втрат фарбового шару живописних картин та закономірності їх укріплення;
- вивчити життєпис творчої діяльності Ольги Жудіної;
- проаналізувати творчий доробок мисткині і особливості написання портретів;
- діагностувати стан твору Ольги Жудіної «Портрет молодої жінки», здійснити фотофіксацію;
- відновити пошкоджені ділянки полотна і фарбового шару;
- виконати роботу над лаковим покриттям художнього твору.

Об'єкт дослідження: живописні портрети Ольги жудіної.

Предмет дослідження: методи реставрації та укріплення фарбового шару живописних портретів.

Методи дослідження:

- Історико порівняльний метод
- Методи аналізу та синтезу
- Методи реставрації та укріплення фарбового шару живописних творів.

Апробація результатів дослідження. Основні результати проведеного дослідження були апробовані на науково-практичному круглому столі «Ars vitam docet – мистецтво навчає життя» який проходив у межах III

Всеукраїнського мистецького симпозіуму пам'яті професора Бориса Негоди,
05 квітня 2024 року, Кам'янець-Подільський.

РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ТА УКРІПЛЕННЯ КАРТИНИ

1.1. Базові поняття та завдання реставрації

Для початку, потрібно зазначити, що обрана тема є досить складною та міждисциплінарною і потребує її всебічному вивченні. Це зумовлює саме поняття реставрації та базові канони, які потрібно враховувати в даній спеціальності та у сферах цієї професії. Реставрація включає в себе комплекс заходів, спрямованих на збереження та відновлення історичних та культурних цінностей. Її мета – максимально продовжити життя твору мистецтва, не спотворюючи його автентичний вигляд.

Важливо пам'ятати, що реставрація – це не просто відновлення старого, а й збереження культурної спадщини для майбутніх поколінь.

Сергій Прудніков зазначав що, реставрація як і інша будь-яка діяльність має об'єкт який відновлюють та мету, відповідно до якої здійснюється це відновлення. Реставрація пам'яток історії та культури пов'язує з собою «пам'ять про минуле» – яку наша спеціальність зобов'язана відновлювати та зберігати, щоб інші мали можливість вивчати та дізнаватись давнину наших предків. Також Сергій вказав, що реставрація являє собою наукову працю, оскільки вона має значення для вивчення історії різних країн та мистецтва зокрема. Саме накопичення інформації в системі «збереження пам'яток історії та культури» сприяло виникненню наукової реставрації, і тому ця діяльність на думку автора вважається науковою [23; ст. 43]

У підручнику «Conservation of Easel Paintings» розповідається про правильне збереження станкового живопису, а також він є значним путівником з необхідними базовими знаннями з технічної історії мистецтва, художніх матеріалів, наукових методів дослідження та документації, з розділами, які представляють різні підходи та методи обробки, включаючи консолідацію, облицювання, очищення, ретуш, та лакування. В книзі поставленні питання консервації та реставрації які є важливим ресурсом в підготовці студентів художньої галузі [6; ст. 2].

Багато митців та майстрів цієї справи мали свої особисті базові канони та знання, які застосовували на практиці. До прикладу, Павлов Капітон Степанович – український художник та викладач, який особисто був знайомий з Тарасом Шевченком та був вчителем для Миколи Гоголя, займався не лише педагогічною діяльністю, він також багато часу приділяв університетській художній колекції а саме її комплектуванню, збереженню, каталогізації а також – реставрації. Він застосовував, зокрема, такі реставраційні засоби, як очистка від поверхневих забруднень, дублювання на полотно, тонування, покриття лаком[11; ст. 212-21].

Перед відтворенням перерахованих етапів реставрації, К. Павлов узгоджував свої дії перед університетським начальством. Це одна із цікавих історій реставрації вітчизняного станкового живопису у ці роки[11; ст. 212-21]. Такі етапи ми також проходили з викладачами на практиках в університеті, тому як на мене їх можна віднести до базових принципів роботи над творами.

Також було проведено кілька різних міжнародних науково практичних конференцій на тему реставрації, де висвітлювалися теми базових понять які потрібно було дотримуватись при збереженні та відновленні творів мистецтва.

У травні 2013 року, була проведена IX Міжнародна науково-практична конференція “Дослідження, консервація та реставрація музейних пам’яток: досягнення, тенденції розвитку” яка проходила на Національним науково-дослідним реставраційним центром України[16; ст. 246].

Мета проведення цього форуму – узагальнення досвіду реставраційної діяльності та 75-річчя від дня заснування Центру. Центр реставрації посідає чільне місце серед державних установ української реставраційної школи. Його знають як в Україні, так і за кордоном завдяки високій кваліфікації художників-реставраторів, унікальним досягненням у дослідженні та збереженні культурних цінностей, активній науково-просвітницькій,

видавничій та виставковій діяльності, розробці фахових методик підвищення кваліфікації науковців, реставраторів та зберігачів музейних колекцій.

На конференції було обговорено близько 100 доповідей, на думку автора, найбільш цікавою була: «Професія – реставратор», доповідач – Дорофієнко Інна Пантелеймонівна, Корпорація “Укрреставрація”. Автор доповіді застерігала слухачів від невдалої реставрації, та закликала до правильних умов та вимог роботи над творами історії. “Принципи реставрації. Етичний кодекс консерватора-реставратора”, доповідач – Смірнова Світлана Олексіївна [16; ст 247-248].

Опираючись на доповідь автора, можна зробити такі висновки:

- 1) не можна під час реставрації закривати своєю “творчістю” оригінальну роботу автора;
- 2) не можна під час реставрації вносити свої власні домисли й доповнення, які змінюють документальність предмета й які не є необхідними для підтримання цілісності цього предмета;
- 3) реставрація має опікуватися усуненням причин і наслідків руйнівних процесів і видаленням усіх сторонніх нашарувань;
- 4) жодна реставрація неприпустима без точного знання природи об’єкта, техніки його обробки й без ґрунтовного знання природи й характеру дії застосовуваних реактивів. Жодні засоби, природа яких невідома або ж тримається в таємниці, неприпустимі в реставрації;
- 5) кожна невдача має бути вивчена всебічно, її причини з’ясовані, а весь хід роботи і її результат мають бути записані в разі будь-якої реставрації, наскільки б незначною вона не була [16; ст. 248].

Будь-яка конференція, обговорення та інші суспільні діяльності повинні бути попередньо обговорені та нормативно обумовлені. Подібні конференції можна почати з обговорення та з’ясування ставлення суспільства до збереження картин, які документи регламентують реставрацію, документи, закони, інструкції – це є обов’язком художника-реставратора.

У реставраційній практиці поняття ДП системи Міністерства культури і мистецтв є дуже важливим оскільки їх поєднує рідкісні видання друку, рукописи, листівки, архіви та різні і видання, листівки. У архівній практиці поширеними є документи – зображувальні, офіційні, рукописні, текстові, цінні, і вживаються вони таким терміном – «Д». На відміну від «Д», «ДП» визначають як пам'ятки матеріальної і духовної культури, де матеріальний аспект пов'язують з матеріальною та духовною культурами, матеріальний аспект відповідає за основу та технологію а духовний з інформацією що пов'язаний та зафіксований на цій основі. Тому, такі ДП повинні зберігатись в державних установах (музеї, картинні галереї) або в приватних осіб які є колекціонерами або наслідниками сімейних реліквій [11; с. 213]. Тому, збереження є невід'ємною частиною базового поняття та завдання реставрації.

Призначення музеїв є консервація історії культури, а також вивчення та надання цих базових правил усім бажаючим. Діяльність цих музеїв є – Музейна справа яку ми вивчали на протязі цих років навчання, це наука яка навчає культурно освітньої та наукової діяльності, що дає базові правила щодо комплектування, вивчення та взаємодію з пам'ятками. Основною ціллю є забезпечення громадян програмою розвитку. Музейна справа уособлює музейну політику, музеєзнавство та практику. Музейна політика відповідає саме за консервацію та повернення спадщини та культурних реліквій на територію України, забезпечення правових норм та наукових норм для ефективної діяльності музеїв [11; с. 213-214].

Не менш важливим є музейний фонд, (в документах позначається аббревіатурою «МФ»), ДП які зберігаються в музеях належать до музейного фонду. МФ – це сукупність рухомих пам'яток природи, матеріальної та духовної культури які мають історичне та наукове значення, не залежно від їхнього місця створення та форми власності вони мають зберігатись на території України.

Весь музейний фонд є національним багатством України та її спадщиною яка охороняється законом. МФ є державним та не державним, державні пам'ятки відрізняються тим, що належать державі та є її власністю. Статус творів музейного фонду залежить лише від рішення фондово-закупівельної комісії музею, для цього проводять експертизи та визначають культурну та музейну цінність об'єкту, з дня реєстрації у фондово-реєстраційній документації, МФ стає державним. Частина ДП знаходиться на консервації у державних музеях [11; с. 214].

Не державні МФ відносять до музейних колекцій та музейних предметів, які не підлягають внесенню до державної власності. Знищення МФ та ДП є неприпустимим, їхній правовий захист лягає на відповідальність чинного законодавства [11; с. 215].

Завдання реставратора, відновлювати музейний фонд та державні пам'ятки, для збереження історії та спадщини країни.

В Україні реставрацією державної пам'ятки (ДП) займаються виключно державні установи: центри, майстерні, відділи. Недержавних реставраційних організацій не існує. Державні реставратори можуть надавати послуги приватним особам, але ця діяльність не має чіткого регулювання.

Сучасна система реставрації ДП в Україні успадкована від СРСР. Невідомо, чи однакові методи використовуються в установах МКМ, НАН України та ГАУ, адже порівняльний аналіз ніколи не проводився. Також невідомо, чи однакові норми та правила діють у цих відомствах. Можна з упевненістю сказати, що за межами МКМ роботи з реставрації ДП не документуються. Вся доступна інформація про реставрацію ДП написана фахівцями з Москви та Санкт-Петербурга ще за часів СРСР. Це свідчить про те, що система реставрації ДП в Україні потребує реформування, яке включатиме:

1. Створення чіткої нормативно-правової бази.
2. Розробку єдиних методичних рекомендацій.

3. Впровадження системи документування та обліку реставраційних робіт.
4. Підтримку та розвиток науково-дослідницької діяльності в сфері реставрації.
5. Створення сприятливих умов для розвитку недержавного сектору реставрації.

Реформування системи реставрації ДП дозволить зберегти цінні пам'ятки для майбутніх поколінь [16; с.40-49].

Національний науково-дослідний реставраційний центр (ННДРЦ) у Києві є головною реставраційною установою в системі МКМ України. Він має філії у Львові, Одесі та Харкові. ННДРЦ – це науково-дослідна та науково-методична установа, яка займається консервацією та реставрацією рухомих пам'яток історії та культури музейного фонду (МФ). У Центрі діють, вчена рада, реставраційна рада, комісія з атестації. Ці органи здійснюють контроль та координацію науково-реставраційної діяльності, а також визначають кваліфікацію художників-реставраторів (ХР) з установ МКМ.

ННДРЦ керується Генеральним директором та його заступниками, його завданням є:

1. Реалізація державної політики у справі збереження пам'яток МФ та НАФ в установах МКМ, що є власністю держави.
2. Здійснення науково-дослідних, експериментальних, консерваційно-реставраційних робіт.
3. Комплексне обстеження та контроль за станом збереженості пам'яток.
4. Відбір пам'яток на реставрацію, проведення наукової експертизи та технологічного і мистецтвознавчого вивчення.
5. Розробка наукових принципів і вдосконалення існуючих методів консервації та реставрації.
6. Координація реставраційної діяльності у музеях.

7. Практична реставрація науково обґрунтованими і перевіреними методами.
8. Накопичення та вивчення інформації з проблем збереження, дослідження і реставрації пам'яток.
9. Видання інструкцій, збірників, публікація інформаційних та наукових матеріалів.
10. Обмін інформацією з реставраційними та науковими установами, музеями, вищими навчальними закладами, інформаційними центрами, бібліотеками, фондами та іншими організаціями в Україні та за її межами [21].

Тому, з вище написаного можна зробити висновок, що Національний науково-дослідний реставраційний центр (ННДРЦ) відіграє важливу роль, у збереженні культурної спадщини України.

Реалізація наукових реставрацій дуже клопітка та відповідальна робота, яка повинна дотримуватись правил комплектування, збереження, консервації та реставрації. Крім цього, передбачає обов'язкове страхування та створення копій цих документів які відносяться до унікальності ДП.

Реставратор повинен мати навички та знання які необхідні для реставрації творів мистецтва, а саме: вміння аналізувати причини руйнувань, розуміти на результатах фізико-хімічних і біологічних досліджень, ведення спостережень за станом відреставрованих творів, відбір пам'яток на реставрацію, виготовлення втрачених деталей, створення робочих моделей доповнення, вибір методів і рецептури для реставрації, виконання експериментальних консерваційно-реставраційних робіт.

А також вміння документувати накопиченні знання та описувати хворобу картин в спеціальних реставраційних паспортах, в якому повинна бути: складання кошторисно-фінансової та звітної науково-реставраційної документації, детальний технічний опис стану пам'ятки, звіти про науково-реставраційні та експериментальні роботи, фотофіксація на кожному етапі роботи з ДП [22].

Отже, перед кожним реставратором обов'язково постає етична проблема: сумлінно виконувати свої обов'язки (додержувати чинних інструкцій, виконувати тільки ті процедури, які визначені в художній кваліфікаційній категорії (ХКК)), жодна державна пам'ятка не може бути відреставрована без порушення якогось із законів чи постанови, положень існуючих інструкцій. Але, якщо отримати атестацію художника-реставратора (ХР) за існуючими вимогами, то правила та знання які були накопиченні на протязі навчання стверджують діючі інструкції як норму.

У випадках порушення цих понять та канонів, не дотримання правил у зберіганні творів мистецтва та їх реставрації, майстри часто зіткаються з проблемами у цій сфері. Тому, одним із основних завдань полягає саме освіта, щоб мати дозвіл та знання до подібних професій та уникати подібних помилок.

Художня освіта – це комплекс знань, навичок та світоглядних орієнтирів у сфері образотворчого мистецтва. Її мета – підготовка не лише художників та ремісників, але й нового покоління людей, здатних до творчого мислення та передачі свого досвіду наступним поколінням та студентам.

На території нашої країни є багато хороших прикладів які дійсно гідні щоб їх знали у всьому світі. До прикладу у Кам'янці-Подільському протягом ХХ століття склалася потужна регіональна художньо-педагогічна школа. Завдяки зусиллям педагогів та митців міста, її досягнення стали відомими далеко за межами України. Науково-популярне видання "Художня школа від учора до сьогодні" та ґрунтовна праця Р. Шмагало "Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст." описують розвиток художньої освіти в Кам'янці-Подільському.

З 1986 р. бере свій початок історія спеціальності «Образотворче мистецтво» при Кам'янець-Подільському державному університеті. На той час було недостатньо кваліфікованих вчителів образотворчого мистецтва в школах області. Тому назріла потреба підвищення якості викладання художніх дисциплін і забезпечення навчального процесу саме художниками-

педагогами. Спочатку підготовку фахівців здійснювали викладачі Л. Бондар, М. Гуменюк та В. Донець, які були членами кафедри природознавства та математики. В різні роки на спеціальності «Образотворче мистецтво» викладали кваліфіковані художники-педагоги О. Брензей, З. Гайх, А. Фесенко, Т. Щербина, Ю. Юрчик.

З 1988 р. міністерські програми адаптовано до специфіки спеціальності, підготовлено нові курси, обладнано спеціальні аудиторії з рисунку, живопису, скульптури, історії та методики викладання образотворчого мистецтва. Паралельно створювалися фонди гіпсів, натюрмортний, творчих робіт студентів. У 1990 р. викладачем предметів образотворчого циклу став випускник Львівського поліграфічного інституту М. Гуменюк, у 1992 р. – кандидат мистецтвознавства, доцент Н. Урсу, а у 1999 р. член Спілки художників України Б. Негода [21; с.31].

Відкриття в університеті образотворчої спеціальності стало важливим доповненням до розвитку художньої освіти не лише на Кам'янецьчині, але й на Поділлі і зайняло вагому нішу в художньому житті краю наприкінці ХХ ст. У вересні 1990 р. в місті відбулося відкриття школи мистецтв № 9, до складу якої увійшло художнє відділення. З самого початку в школі були закладені власні традиції.

Насамперед, це активна участь учнів в оформленні художніми роботами класних приміщень, вестибюля та коридорів школи. Дані виставки регулярно змінювалися, поповнюючись новими мистецькими творами.

В 1991 р. спеціальність «Образотворче мистецтво» було засновано при Кам'янець-Подільському училищі культури. Одним з ініціаторів відкриття спеціальності став художник, мистецтвознавець А. Фесенко. Поряд з предметами образотворчого циклу, важливе місце в навчальному процесі займало й вивчення та освоєння різних прикладних технік: ткацтва, вишивки, розпису, ручного плетіння та аплікації[21; с.32].

Отже, з вище написаного, можна зробити висновок, що основними завданнями реставрації є збереження автентичності об'єкта, відновлення та

зберігання, консервація є також одним із основних завдань та етапів реставрації, оскільки воно є невід'ємною його частиною. Реставрація – це складна та багатогранна діяльність, яка потребує глибоких знань, досвіду та відповідальності, щоб чесно та законно виконувати цю важливу для людства роботу. Досягнення цієї мети стає можливим завдяки дотриманню етичних принципів реставрації, використання сучасних методів та матеріалів, співпраці реставраторів з фахівцями з різних галузей.

1.2. Фарбовий шар як об'єкт реставрації

Одним із найвідповідальніших етапів реставрації є фарбовий шар, а саме його відновлення та збереження. У попередньому підрозділі, було досліджено, основні завдання та канонічність створення реставраційних робіт. Тому якщо повертатись до нього можна вяснити, що основним завданням є збереження авторського живописного шару.

На початку реставраційного процесу аналізують картину та визначають її ознаки та причини реставрації, під час цього, діагностику проходить живописний шар також.

До прикладу, оптичні методи дослідження, такі як візуальний огляд у видимому, ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазонах, а також мікроскопічні дослідження, вони відіграють важливу роль в експертизі творів живопису. Візуальний огляд у бічному світлі допомагає визначити ознаки будови та структури живописного шару, зафіксувати стан збереження об'єктів. Мікроскопічні дослідження дають змогу вивчити ступінь помелу пігментів, характер кракелюру, реставраційні втручання та технологічні особливості творів [7; с.25].

Практичне значення для живописного шару також є характер флуоресценції який ми бачимо під час дослідів з (УФ) освітленням, вони можуть надати додаткову інформацію про пігменти які використовували художники раніше. Свинцеве білило флуоресціює яскраво-білим, цинкове білило кінця XIX – початку XX ст. – яскраво-жовто-зеленим, а з 1930-х років – тьмяно-білим, натомість титанові білила не флуоресціюються. Яскраве рожево-оранжеве світіння червоних фарб свідчить про наявність пурпуру в складі природного барвника - марену, такий ефект часто помічався фахівцями в картинах XIX – початку XX ст. Червоно-коричневе світіння надають нам інформацію, що у складі присутній кіновар. Кадміймістні пігменти флуоресціюють тьмяно-жовтими, оранжевими та темно-червоними кольорами. Флуоресценція надає нам можливість відрізнити навіть сині пігменти, а саме ультрамарин та кобальт синій, ультрамарин флуоресціює

світлим бузково-фіолетовим, а кобальт синій – зеленкувато-блакитним. Фарби в основі яких є важкі перехідні матеріали, (залізо, хром і мідь) а також чорні пігменти в УФ променях виглядають темно-фіолетовими, тобто вони не флуоресціюють [2; с.287-298]. Але потрібно зазначити, що подібні дослід з УФ світлом можна проводити на тих реставраціях де живописний шар не був попередньо покритий лаком або лак був нанесений тонким шаром.

Одним із чудових прикладів застосувань цих методів у реставрації є картина «Тарас Шевченко в Корсуні» художника Олександра Барсена, цей твір надійшов до Національного науково-дослідного реставраційного центру України (ННДРЦУ), про який ми згадували вище. Перед початком праці над картиною, вона була передана до наукового відділу фізико-хімічних досліджень. Там було проведено дослідження з використанням УФ променями. Внаслідок цього, митці отримали аналіз та склад пігментів фарбового шару, які допомогли їм надалі у роботі [10].

Не менш важливим дослідженням для живописного шару є рентгено-флуоресцентний спектральний аналіз, він є одним із най-використовуваниших методів в дослідженнях з пам'яток культури. Робота з РФА дає можливість більш точно визначити елементи в складі певних пігментів та наповнювачів фарби а також ґрунту, виявити датуючі пігменти, тобто, це ті пігменти, які мають чіткі часові рамки появи, поширення та використання. Також допомагає проаналізувати співвідношення та поєднання датуючих пігментів у білилах і фарбовому шарі [8; с.11-14].

Ці дослідження є дуже важливим фактором для реставраційних робіт, оскільки вони надають нам інформацію щодо пігментів та кольорів, які ми маємо використовувати у роботі надалі та скласти певне уявлення про техніку художника. Також, надає можливість дослідити чи була реставрація попередньо на цій картині, побачити та прочитати надписи які ми можемо не помітити при звичайному освітленні які надалі будуть дуже важливими для майбутньої документації.

Не менш важливим для живописного шару є вплив різних розчинних засобів, над якими хіміки та реставратори дискутували щодо їхнього використання в реставраційній праці. На основі цього, були проведені різноманітні дослідження а саме дії розчинників на фарбову плівку.

До прикладу, у лондонській національній галереї відбулась суперечка в 1846 році під час прибирання, щодо збереження картин, Чарльза Істлейка, який був хранителем галереї, поставили під сумнів цінність наукових досліджень проблем збереження. Майкл Фарадей, видатний англійський фізик та хімік, на замовлення Комітету провів ряд нескладних експериментів з метою видалення лаку з картин та припустив, що подальші дослідження будуть корисними [5; с.373-83].

Але Істлейк визнавав, що "допомога чи порада хіміків у справі реставрації картин була б бажаною", він вважав, що співпраця з вченими має відбуватися за межами галереї. Він стверджував, що "призначення хіміків для вивчення впливу розчинників та хімічних засобів на зображення" значно ускладнить роботу галереї [5; с.469].

Ризики, пов'язані з очищенням картин, відомі давно, але систематичні дослідження впливу очисних розчинників на лакові та масляні плівки розпочалися лише в 1930-х роках. У 1950-х і 60-х роках були проведені ретельні дослідження дії розчинника на фарбувальні плівки, що дало кращу уяву про механізми та ефекти очищення. Особливо важливими були дослідження Столоу, який описав явища набухання висохлих масляних плівок і вимивання розчинних органічних компонентів. У той же час очищення картин знову стало предметом дискусій і суперечок. У свій захист він зазначив, що не стверджується, що робота, яку ми виконуємо, вирішить усі суперечки чи забезпечить будь-які нові методи для реставратора, але принаймні деякі з процесів, які він використовує, якщо їх краще зрозуміти, стануть більш контрольованими, а деякі критики відповідальними [3].

З часів ранніх досліджень знання про вплив розчинників на картини значно розширилися. Вчені провели багато досліджень, щоб краще зрозуміти,

як розчинники впливають на фарбу. На основі цих досліджень були розроблені нові методи очищення картин. Однак нещодавні дослідження показали, що деякі з цих методів можуть бути не такими ефективними, як вважалося раніше. Це пов'язано з тим, що фарба на старих картинах веде себе інакше, ніж фарба на нових картинах, які використовуються в лабораторних дослідженнях [1; с.1].

Вчені зараз проводять нові дослідження, щоб краще зрозуміти, як очищати старі картини. Ці дослідження допоможуть розробити нові, більш ефективні методи очищення, які не пошкодять картини та їхній оригінальний живопис. Важливо зазначити, що очищення картин – це складний процес, який потребує ретельного вивчення. Не існує універсального методу очищення, який підходить для всіх картин. Реставратори повинні ретельно вивчити картину, перш ніж вибрати метод очищення. Важливо також використовувати правильні матеріали та інструменти для очищення [1; с.2].

Знову ж таки, ця дилема є доказом того, що реставрація дуже відповідальна праця, та освіта і набутті знання, є невід'ємною частиною базових понять та принципів для справжнього майстра. Тому, кожен етап роботи потрібно ретельно досліджувати, щоб не натрапити на суперечки та конфлікти з замовниками та майстрами своєї праці.

1.3. Методи виявлення пошкодження та втрат на портреті

Протягом часу, твори мистецтва втрачають якісний вигляд у якому вони перебували довгий час, завдання реставратора виявити саме ті порушення, які викликали пошкодження та втрати на картині. Проблемою постають некваліфіковані будівельні організації які вирішують ці питання не якісно та роблять ще більші пошкодження на державних і не державних пам'ятках, ця тенденція спостерігається дуже часто у нашій країні. Тому, основним завданням реставрації є збереження таких пам'яток, правильна реставрація, та професійне виявлення пошкоджень та втрат.

Умови зберігання картин та творів мистецтва мають неабиякий вплив на неї. До прикладу: вплив оточуючого середовища, дії атмосферних забруднювачів та невидимих зон спектру (ультрафіолетової та інфрачервоної). Навіть регіони різних країн можуть по різному впливати на збереження, оскільки кліматичні умови можуть залишити після себе не менші пошкодження на картинах [29].

Консервація пов'язана з методами виявлення пошкоджень на творах, проводиться певний аналіз факторів який може впливати на руйнування та деградацію картини. Проаналізувавши такі аналізи ми можемо дійти до висновку які потрібні умови для картини щоб припинити руйнування. Наявні певні фактори які спричиняють або прискорюють процес руйнування, їх поділяють на дві групи: природні та ті що є результатом діяльності людини. Природні це ті які будуть проявлятися у будь-якому випадку через те, що матеріали які використовують при написанні, мають дію поступового старіння в деяких випадках може відбуватись навіть хімічна реакція яка їх розщеплює. Результатом діяльності людини може стати халатне та не професійне зберігання картин або попередня їхня реставрація (у випадку якщо вона проводилась над роботою) [17]. Ці фактори спричиняють пошкодження різного походження.

Існують такі процеси руйнації: хімічні, біологічні, фізичні. До хімічних можна віднести забруднення картини від пилу, дію вологого або насиченого солями повітря (якщо до прикладу картина перебувала у містах де присутнє море або океан). Надмірне накопичення пилу у повітрі може стати причиною руйнації механічним шляхом, він створює шар, який сприяє появі грибка або провисання полотна у випадку, якщо повітря було ще й надмірно вологим.

Як приклад може стати реставрація портрету «Тарас Шевченко в Корсуні» художника Олександра Барсена. Реставрацією цього твору займався Національний науково-дослідницький реставраційний центр України. Картина надійшла з великими втратами, вона була без підрамника та попередньо була зрізана з нього, що ставило непросту задачу вирахувати оригінальний розмір полотна. Оскільки картина зберігалась без підрамника твір зазнав великих зламів та деформації [10].

Перед початком реставрації, були застосовані методи виявлення пошкоджень. На початку полотна було передано до наукового відділу фізико-хімічних досліджень, де проводились досліді над стратиграфічної будови твору, набору пігментів, в'язива, складу ґрунту у поляризованому світлі та у світлі видимої люмінесценції, збудженої УФ променями. Також були застосовані методи та дослідження ІЧ (інфрачервоних променях). Дослідження виконала В. Распопіна (завідувач відділу фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ) [10].

Завдяки цим методам дослідження на портреті «Тарас Шевченко в Корсуні» було виявлено, що картина була написана на бавовняному полотні, на роботі було два шара ґрунту, нижній був жовтувато-коричневого кольору, а верхній білого кольору. Фізико-хімічні дослідження дали більш розширену інформацію щодо складу цих ґрунтів.

Фізико-хімічні методи та застосування УФ променів та ІЧ променів для дослідження реставраційних робіт є одним із найпоширеніших та найбільш застосовуваних досліджень серед реставраторів.

Науковці розділяють два свічення УФ променів:

1.) флуорисценція — свічення закінчується, коли вимикається джерело УФ/променів;

2.) фосфорисценція — свічення продовжується ще деякий час після вимкнення УФ/джерела;

Зокрема при реставрації використовують лише свічення флуорисценції, оскільки він дає багато інформації про склад та стан картини та не шкодить живопису. Свічення кожного пігменту індивідуальне, що допомагає реставраторам більш точно встановити склад того чи іншого в'язива [25].

Дослідження в інфрачервоних променях (ІЧ) показало, що світлення такого світла дає змогу пропускати, поглинати або відбивати матеріали які застосовували на картинах. При денному світлі кольори на полотні зовсім інші ніж при освітленні ІЧ променях [25]. Більшість складових матеріалів для живопису, (органічні чи неорганічні), такі як клеї, олії, смоли, пігменти та наповнювачі ґрунту, абсорбуються в ІЧ-спектрі, що дозволяє їх ідентифікувати. Різні шари кольорного шару мають відмінну тональність та чіткі межі нанесення, що сприяє виявленню тонування, записів реставрації та будь-яких подальших змін, які можуть бути непомітні під шаром лаку або нечутні для УФ-променів [25].

Здатність ІЧ-променів проникати крізь різні шари живопису дозволяє фіксувати їх і отримувати чітко відокремлені нашарування, а не сумарний результат. В деяких випадках ІЧ-промені дозволяють виявити переробки та авторські зміни у композиції та малюнку, а також "приховані" під записами старі підписи чи написи [25].

Фізико-хімічний аналіз не так часто використовують у дослідженнях ніж два попередніх методи, але завдяки ньому можна отримати найточніші аналізи картини.

Цей аналіз проводить дослідження над: фарбовим шаром, ґрунтом, лаками, основами, (полотно, картон та дошка).

Результати хімічного аналізу фарб важливі для експертного висновку. Спеціаліст, який аналізує пігменти, повинен добре розуміти їх особливості та

якості. Фарба може містити інформацію про дату виникнення, місце та країну походження. Художники можуть віддавати перевагу певним пігментам, що також впливає на аналіз. Існують різні системи класифікації пігментів. Умови зберігання, такі як температура, вологість та світло, можуть змінювати їх властивості. Багато хіміків допомагають в цій галузі [25].

Лаки, так само як і фарби, мають різноманітні властивості, які важливі для експертного аналізу. Існують три основні види лаків: олійні, спиртові, скіпідарні. Їх якість залежить від складу, що включає масла, смоли та розчинники. Важливо враховувати історичні та технічні аспекти їх застосування. Лаки можуть жовтіти з часом або тріскатися, що свідчить про старість твору. Вологе середовище може призвести до утворення сизого шару, що ускладнює аналіз. Нерідко твір може бути лакованим у різні періоди, що також ускладнює роботу експертів [25].

Ґрунт у картині має складну структуру, зазвичай з трьох-чотирьох компонентів, таких як клей, сам ґрунт, крейда, гіпс, іноді пігменти або додатковий шар клею чи імпріматури. Існують чотири основних види ґрунтів: емульсійні, напіволійні, масляні і клейові. Хімічний аналіз ґрунту може іноді допомогти встановити час створення картини. Важливо взяти пробу ґрунту з краю картини для дослідження компонентів, сполучників і, можливо, пігментів. Рентгенографія грає велику роль у дослідженні ґрунту, допомагаючи виявити попередні реставрації або перемальовки. В променях рентгену чітко видно різницю між старим і новим ґрунтом [25].

Дослідження основ матеріалів у живописі включає кілька типів основ: полотно, картон та дошка.

Полотно в експертизі грає значну роль, оскільки має свої особливості. Багато художників мали певні смаки у виборі полотна для своїх картин, що дозволяє ідентифікувати їхні роботи. Іноді майстерні виготовляли власне полотно, що дозволяє встановити країну або місто, де було створено картину. Ці відомості є цінними для аналізу, навіть якщо полотно експортувалося [25].

Експертиза часто допомагає визначити чим укріплювали дерев'яну основу, це робили для забезпечення міцності та тривкості. Спочатку використовували поперекові планки, які кріпилися на зворотній стороні дошки, потім шпугами, а з XVIII століття розповсюджувалося паркетування. Цей метод дозволяв уникнути деформації дошки та пристосовуватися до змін температури та вологості. Паркетування набуло найбільшого розвитку та поширення в XIX столітті. Тоді навіть старі картини, які були намальовані на дощі, реставрувалися і оздоблювалися паркетажем для подальшого збереження. Реставратори часто використовували цінні породи дерев, такі як дуб та червоне дерево, і навіть вирізали свої імена на звороті дошки [25].

1.4 Закономірності укріплення фарбового шару

Не менш важливим об'єктом реставрації фарбового шару є його відновлення та укріплення. Дуже часто в реставраційних роботах трапляються випадки де авторський живопис потребує відновлення. Цей етап роботи використовують для реставрації картин, які мають такі симптоми старіння: полотно втрачає свою міцність і не може утримувати фарбу, фарбовий шар відстає від ґрунту або осипання фарбового шару разом із ґрунтом, фарба осипається по всій площині картини.

Метод повинен підбиратися індивідуально для кожної картини. В залежності від складності реставрації підбираються основні компоненти та етапи самого процесу. Якщо матеріали підбрані неправильно це може привести до таких наслідків як зміна кольору, неправильно підібраний клей може змінити колір оригінального живопису тому важливо протестувати на не великій ділянці підбрані клейові основи. Зміна блиску а також зміна еластичності фарбового шару (може стати більш жорстким через велику кількість клею) [24].

До прикладу, на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА було розроблено програму консерваційно-реставраційних робіт для ікони , також на ній було відреставровано ікону «Христос Спаситель» XIX ст. яка була з великими втратами. Там було відтворення процедури укріплення фарбового шару та багато інших дій які були необхідними для відновлення цієї роботи [20].

Для захисту відкритого шару живопису, за допомогою широкого флейцу на поверхні ікони нанесено дамарний лак, розчинений у пінені (розчиннику) (1:3). За допомогою олійних фарб з додаванням пінену та дамарного лаку (1:1), тонувалися втрати фарбового шару. Спочатку виконували напівпрозорий підмальовок. Потім тонування наносилися окремими мазками, технікою – «пуантель» [20].

Укріплення живопису потрібно для запобігання подальшої деструкції оригінального живопису та ґрунту. Мета реставратора не тільки відновити

картину але й максимально зберегти оригінальний живопис автора картини, тому реставратор робить усе можливе щоб не пошкодити роботу а навпаки доповнити.

У нашій практиці живопис на полотняній основі ми укріплювали за допомогою проф. заклейки. Укріплюючою профілактичною заклеюкою ми можемо укріпити живописний шар який знаходиться на дерев'яній основі так і на полотняній. Цей метод використовуються для запобігання осипань ґрунту та авторського живопису за допомогою клею та цигаркового або оситрового паперу ми наклеюємо її зверху на картину.

Для цього методу ми використовуємо 24% желатину (звичайний або харчовий), антисептик Preventall або катамін АБ -1,5%, цигарковий папір.

Для того, щоб укріпити живопис на дерев'яній основі, заварюємо клей 8% (8 грам желатину на 100 мл. води) отриману суміш залишаємо набухати в якій небудь ємкості, після чого розтоплюємо її на водяній бані. Пензликом клей наносимо тонким шаром на фарбовий шар, клаптики цигаркового паперу, гладкою стороною приклеюємо поверх, так заклеюємо всю площу картини. Після чого прасуємо праскою (температура праски повинна бути до 50°C), слід запам'ятати, що прасувати потрібно тільки через фторопластову плівку щоб не пошкодити картину. Якщо праска буде розігріта до 70°C то клей може потрапити на зворотну сторону, в крайньому випадку, фарбовий шар може згоріти. Якщо клей підсихає та не приклеює папір до фарбового шару, дозволяється маленьким пензликом на певних місцях нанести трішки клею та повторити ці етапи [27].

У випадку з полотняною основою етапи проф. заклейки майже не відрізняються окрім складу клею. Якщо у випадку з дерев'яною основою ми використовували 8% клей, то у цьому випадку відсоток зменшується до 6%, також до суміші додаємо мед, у такій ж кількості як і желатину, тобто (6 грам желатину, 6 грам меду на 100 мл. води). Усі інші етапи залишаються такими ж як у попередньому методі.

У статті «Реставрація живописного твору Є. Г. Волошинова» доповідач ділиться своїми етапами реставрації у якій проф. заклеював за допомогою розчину ПВС (полівінілхлорид або штучний полімер). По опису статті, можна дійти до висновку, що живописний шар картини був сильно деформований тому, у цьому випадку майстри застосували інший метод укріплюючої проф. заклеювання. Розчин з ПВС робили 3% та пропарювали її праскою яка була розігріта до 60°C протягом 2-ох хв [9; с.30].

У попередніх випадках проф. заклеювання наносили по всьому периметрі картини, та поступово просушували їх. У випадку цієї реставрації проф. заклеювання наносили спочатку на певні місця де були сильні осипання фарбового шару, значні осипання та кракелюр. Для ефективності методу, накривали їх фторопластовою плівкою для зберігання вологості заклеювання. Такий метод застосували для того, щоб під час роботи найбільш уражені місця не були пошкодженими під час заклеювання усєї поверхні [9; с.30].

Сутність вищевикладеного зводиться до того, що фарбовий шар є одним із найскладніших етапів реставрації, до якого потрібно підходити з особливою методикою. Обов'язково потрібно враховувати хвороби картини, та аналізувати подальші дії над реставраційною картиною. Особливих базових правил, дій які б підходили будь якій реставрації – немає, оскільки для кожної картини метод роботи підбирається індивідуально. Слід запам'ятати, що під час процесу ні в якому разі не можна шкодити авторському письму, це є одним із основних правил кожного реставратора-художника.

Висновки до 1 розділу

У розділі було розглянуто етапи реставрації, а саме особливість та цінність цієї професії. Важливо розуміти історію мистецтва, хімію матеріалів та методи реставрації, щоб зберегти цінність творів мистецтва та передати їх наступним поколінням, саме це і є базове поняття – не нашкодити картині та відновити твір мистецтва, а не написати новий. Повага до автентичності твору та дати змогу зворотності наступному майстру також важливе поняття якому повинен слідувати реставратор.

Особливу увагу у цьому розділі було приділено також фарбовому шару, а саме його дослідженню та правильному відновленню. Були наведені приклади досліджень УВ та ІЧ променями на роботі Олександра Барсена, «Портрет Шевченка у Корсуні». Ці дослідження є важливими для розвитку та практики у реставраційній сфері, за допомогою яких можна виявити не тільки склад фарби та приблизний час створення роботи але й пошкодження на портреті про які було описано найбільше у цьому розділі.

Картини, як і будь-які інші твори мистецтва, схильні до пошкоджень з часом. Ці пошкодження можуть бути викликані різними факторами, як природними, так і антропогенними. Проаналізувавши тему, можна відмітити великий вплив не правильного зберігання та не правильної консервації державних пам'яток (ДП), що є найпоширенішим старінням та пошкодженням картин.

Тому, ця тема є важливою для ознайомлення, оскільки реставраторам та студентам які знайомляться з цією сферою діяльності, потрібно знати важливі аспекти які наведені в цьому розділі.

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІЙ МЕЙНСТРИМ ОЛЬГИ ЖУДИНОЇ

2.1. Життєпис та основні етапи творчої діяльності мисткині

Місто Кам'янець-Подільський має велику кількість цінних архітектурних пам'яток з різних епох, які втілюють у собі різноманітні художні стилі, а також був збагаченим мистецькими творами різних художників, які зробили свій внесок у культуру Поділля. Кожна з цих пам'яток потребує з часом реставраційного втручання.

Еволюція творчих процесів українського мистецтва в останній чверті XIX і на початку XX століття, значною мірою залежала від впливу професійного досвіду та педагогічних концепцій відокремлених художників-вчителів. Відомо, що вага окремих творчих особистостей перевищує вплив окремих мистецьких рухів або напрямів. У випадках, коли художник, відхиляючись від загальних стереотипів і доктрин, виявив себе як талановитий викладач, сприяє поширенню нових ідей в мистецтві, формуванню та поширенню школи, яка мала регіональне, національне або навіть світове значення [25].

Одним із таких талановитих викладачів був Дмитро Жудін, який надихав не тільки своїх учнів, але й свою доньку Ольгу, яка стала продовжувати справу її родини. Дмитро Андрійович був викладачем малювання та креслення у Маріїнській жіночій гімназії та шанувався серед своїх колег [28].

Родом Ольга з Бердичева, Київської губернії, і разом з родиною дала великий внесок у мистецтво Поділля. Вона з родиною віднесені до подільської спілки художників, оскільки в три роки переїхала з ними до Кам'янця-Подільського [26; с.97].

Перші уроки з малювання Ольга отримала від свого батька. Колеги та друзі батька яких об'єднувало це ремесло, стали друзями і його доньки. Одним із таких колег, був Сергій Сергєєв-Ценський, вони викладали разом з Дмитром у Кам'янець-Подільському училищі. Сергій (який у майбутньому став російським письменником) закохався у Ольгу. Разом із нею вони ходили

на етюди та розмовляли про мистецтво, традиції та новаторство того часу. Доказом закоханості Сергія у доньку його друга, свідчить перша збірка поетичних творів де є вірші які були присвячені Ользі [15]. У квітні 1911р., коли вчителем для неї був ще батько, вона змогла взяти участь у виставці, яку у Кам'янці організовувало місцеве Товариство вишуканих мистецтв [26; с.97].

Батько проявив незмінну турботу та зусилля, щоб його донька наслідувала його справу художника. У Державному історичному архіві Хмельницької області було зазначено ряд документів та справу Дмитра, у деяких із них Д. Жудін звертається до директора Кам'янець-Подільської гімназії з проханням видати його доньці, Ользі, посвідку на проживання (безстрокову паспортну книжку) для подання разом з іншими документами у Київське художнє училище. У заяві додавалися її особисті документи: метрика, свідоцтво про хрещення, атестат про закінчення гімназії, а також 15 копійок для придбання безстрокової паспортної книжки. Для Дмитра, Київська художня школа є авторитетною та заслуговувала повної довіри [28].

Одним із основних етапів творчої діяльності став вступ художниці до Академії мистецтв у Петербурзі, там вона навчалась у майстерні відомого художника Дмитра Кардовського. У 1922 році закінчила її та здобула звання художника-живописця. Дмитро Миколайович завжди наголошував на розвитку моральних якостей які повинні бути притаманні художникам, оскільки він вважав, що особистість визначає міру особливості митця. Викладач мав багато талановитих учнів, Б. Анісфельд, Н. Дормидонтов, Н. Радлов, К. Рудаков, А. Савінов, П. Шиллінговський, Д. Шмарінов, В. Шухаєв, А. Яковлев та інші майстри, вони прекрасно володіли техніками рисунку та іншими пластичними матеріалами. Д.Кардовський був чудовим прикладом та взірцем для учнів і Ольги яка була серед них [30].

Ольга Дмитрівна Жудіна стала професійним художником, а також її залучили до списку членів спілки художників СРСР. Але її також вважають і Подільською художницею, оскільки перші етюди та картини вона створювала на землях Кам'янця-Подільського, натхнення їй надала краса цієї землі [15].

Живописні твори художниці, були представлені на виставках Петрограда в 1917р. коли навчалась у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв. Пізніше її малюнки виставлялись у більших масштабах, були чисельні експозиції у Ленінграді, у відомих залах та включались до пересувних експозиції. На престижних та тематичних виставках також були присутніми картини Ольги [26 с.97].

Мисткиню завжди хвилювала жіноча доля, вона дуже любила саме жіночі портрети, тому у її творчій діяльності їх так багато. Кожний портрет передає характер, стан душі тієї чи іншої особи яких вона зображувала. До прикладу « Портрет молодої жінки» (1920-1930) він приваблює своєю лаконічністю , простотою та чітко переданою трактовою образу. Також дуже ніжним була написана робота дівчаток під назвою: «Танцюристки». На картині показано як підлітки приміряють одяг танцюристок [15].

Пізніше Ольга виїхала у творчі відрядження, спочатку вона побувала у Курській області, потім – у Карелії. У липні 1934 року, прийнявши запрошення карельського уряду, Ольга Дмитрівна Жудіна приїхала до Петрозаводська, звідки за завданням Наркомосу республіки була спрямована в Олонецкий район, де неподалік від села Верхів'я фінами-емігрантами, які приїхали в 1925 році в Радянський Союз із Канади (м. Кобальт), була створена комуна «Промінь». У комуні провели водопровід, електроосвітлення, працювало радіо. Добре розвивалися землеробство, тваринництво, бджільництво; були кузня, столярна майстерня; при їдальні працював читальний зал, куди надходили свіжі газети і журнали. До середини 1930-х років комуна була найуспішнішою сільськогосподарської комуну Карелії. Тут часто бували гості як з Карелії, так і з різних куточків країни та навіть з-за кордону. У 1929 році приїжджав із Москви відомий кінооператор Юрій Катін-Ярцев, у 1933-му, тут побували письменники Ілля Еренбург, Микола Лєсков, німецький художник Генріх Фогеллер. Невипадково в комуноу була направлена тоді вже відома ленінградська художниця Ольга Жудіна де створила багату серію живописних та графічних портретів [30].

Художниця перебувала в натхненні у цей період часу, і створила багато ескізів, одна із цікавих робіт під час поїдки є «Молотьба пшениці в комуні «Промінь»», картина була завершена восени 1934 р. у Ленінграді. Також у цей період було створено кілька мальовничих портретів комунарів, вони експонувалися в російському музеї на першій виставці ленінградських художників [26; с.97].

Протягом свого життя художниця Ольга Дмитрівна Жудіна не мала жодної персональної виставки, проте її ім'я часто згадувалось в каталогах ленінградських виставок з 1920 по 1950 роки. У 1939 році її виключили з НСХ через зв'язок з іноземцями, але потім знову прийняли в спілку у 1941 році під час блокади Ленінграду. У останні роки життя Жудіна жила відокремлено, все рідше виставляла свої роботи. Смерть художниці настигла у 1961 році [26; с.97].

2.2. Художній доробок художниці

Початкові роботи Ольги Жудіної були зроблені на землях Поділля у Кам'янці-Подільському. Вона любила малювати етюди у різних куточках міста, разом з батьком Дмитром та його другом Сергієм спілкуючись про новаторство та традиції в мистецтві. Опираючись на інформацію з газет, можна підтвердити, що перші роботи були створені в Кам'янці, так як натхнення їй дала краса землі [15].

Батько побачив великий потенціал своєї доньки, попри наданні їй знання з власного досвіду він допоміг їй із вступом до Київського художнього училища де Ольга набула ще більших знань по малюванню а саме малюванню портретів та графіці. Після закінчення училища художниця поступила до Санкт-Петербурзької академії де навчалась у майстерні видатного російського художника Дмитра Кардовського. Художник наголошував на розвитку творчої особистості, що надихнуло Ольгу долати труднощі «увійти в мистецтво через високе ремесло» та освоїти класичне мистецтво. Під час навчання у майстерні Кардовського, Жудіна розвивалася в руслі традицій реалістичного мистецтва під впливом неокласичних тенденцій. Але мисткиня не забувала про настанови та уроки Дмитра Андрійовича які для неї були в пріоритеті [30].

У квітні 1911 року під час навчання, було організовано виставку місцевим Товариством красних мистецтв, де Ольга та її батько брали участь у ній. Пізніше її зазначили до професійних художників та стала членом Спілки художників СРСР. Також її роботи були представленні у росії а саме у Петрограді, під час навчання в Петербурзькій Академії мистецтв, більшість робіт збережені саме на цих землях. Після закінчення Академії у 1922р. її роботи були на виставках у Москві та Ленінграді. Її твори були виставлені в престижних мистецьких галереях, брали участь у визначних тематичних та звітних виставках, і входили до рухомих експозицій.

Основною темою творчості О. Жудіної був портретний жанр [30]. Художницю хвилювала жіноча доля, тому серед її портретів дуже багато

жінок, всі вони різні. Кожен портрет наповнений певною історією та композицією. До прикладу: «Портрет молодої жінки» (1920-1930) [15].

До серії жіночих портретів також входить картина «Танцюристки» помітно, що картина була написана з великою любов'ю, дуже ніжна робота яка приваблює глядача своєю лаконічністю. На ній зображені веселі життєрадісні дівчатка-підлітки, які приміряють одяг для танцю [15].

Художній доробок художниці також показала у творчих відрядженнях спочатку у Курській області, а потім у Карелії. Прийнявши запрошення від карельського уряду, художниця переїхала до Петрозаводська та була спрямована в комуну «Промінь» яка знаходилась у Олонецькому районі, неподалік від села Верхів'я. Канадські фіни щиро хотіли допомогти селянам, вони надали можливість побудувати нове життя в соціалістичній росії [30].

Історія цього селища надала художниці натхнення завдяки цьому вона створила серію графічних та живописних портретів комунарів. Одним із великих вкладень в творчість стали замальовки а також кілька ескізів які стали у майбутньому підготовчими роботами до великого твору «Молотьба пшениці в комуні «Промінь». Ця картина була повністю закінчена у Ленінграді восени 1934 року [30].

Сучасники також запам'ятали портрет Сійканена, голови комуні «Промінь». Професійно був виконаний портрет землекопа Еліса Ахокаса у графічній техніці сангіною. Портрет був створений під час спекотного літа, у один присід, відсутність одягу на верхній частині тіла і засмагле обличчя свідчать про особливості професії. Живе обличчя з пронизливими блакитними очима, сиві волосся і вуса нагадують про характер енергійного, нещодавно молодого чоловіка, повного фізичних і духовних сил, а також людської гідності й чарівності. Любов до жіночих портретів відобразилась і у цей період, портрет Майккі Екела може здатись на перший погляд простим та не викликати особливої уваги, але саме простотою цього портрета Ольга змогла передати той домашній затишок який був у комуні та працьовитість головної героїні картини. Також особливим портретом жіночої постаті став

портрет Євдокії Кошин, вона була перекладачем у комуні «Промінь» був створений образ молоді жінки де чітко відобразились карельські риси обличчя. Завдяки своїм умінням перекладати, героїня завжди була поруч з Ольгою, що пізніше спричинило початок їх сильної дружби [30].

Ці картини а також начерки які були зроблені для відтворення картини «Молотьба пшениці в комуні «Промінь» були виставлені на виставці ленінградських художників "Карелія в образотворчому мистецтві", яка відбулася в Петрозаводську у грудні 1934 року в театрі "Тріумф" а потім придбані краєзнавчим музеєм [30].

Жудіна з особливою увагою підходила до головних героїв своїх творів цієї історії в комуні «Промінь», вона змогла відчувати нове ставлення до життя цих селян та передати це у своїх роботах. Проте подальша доля цих робіт залишається невідомою.

У 1913 році в часи Вітчизняної війни до Ольги в Ленінград приїхала її сім'я з Кам'янця-Подільського. Ці часи були важкими для всієї родини, оскільки Ленінград був блокованим і вони не могли покинути це місто. На моральний стан художниці також вплинув її тяжко хворий батько, але не зважаючи на ці перешкоди Ольга не залишала свій талант. В цей період були створені портрети «Вартовий» - на ньому була зображена жінка яка на рівні з чоловіками стояла та обороняла блоковане місто. Також був створений портрет «Повернувся з перемогою» та ін. [15].

Доробки художниці та її батька Дмитра Жудіна, були передані до Кам'янця-Подільського у музей-заповідник її рідним братом Миколою Жудіном який проживав у Києві. Нараховується понад 900 полотен, етюдів, замальовок [15].

2.3. Особливості написання та створення портретів

Особливості написання та створення картин відрізняються саме техніками виконання. Існує різноманіття технік, кожна з яких має свої унікальні особливості. Ці техніки можна класифікувати за способом виконання та за використовуваними матеріалами, поділяючи їх на живописні та графічні. Зважаючи на широкий спектр технік, ми розглянемо найпопулярніші та найбільш поширені серед них.

Ольга любила використовувати як і графічні матеріали так і живописні. На відмінно від її батька, графічним матеріалам Ольга віддавала меншу перевагу ніж її батько, але час від часу також писала ними, до прикладу начерки які були створені у комуні «Промінь» або портрети селян, етюди Кам'янця-Подільського, та ін.. Живописним матеріалам вона виділила більше уваги та зацікавленості, а саме олійним фарбам, це може свідчити кількість її робіт [28; с.97].

Майстерність написання та його особливість Ольга наслідувала від батька Дмитра Жудіна, який давав їй перші уроки, та початок великої творчості. Також допоміг вступити у Київське художнє училище, оскільки цей заклад був в пріоритеті для Дмитра. Здобувши знання художника живопису та консультуючись з видатним художником який був вчителем для Ольги - Дмитра Кардовського, отримала знання написання та створення робіт графічними матеріалами, а саме: сангіною, пастеллю та іншими пластичними матеріалами. Цей період вплинув на майстерність та становлення індивідуальності художниці, на чому і наголошував її викладач -«Чим вище особистість, – писав він, – тим більше художник». Написання картин Жудіної розвивалась в традиційно реалістичному мистецтві, вона акцентувала увагу на свіжості написання робіт, культурі, безпосередності та її майстерності [30].

Пізніше коли Ольга була у відрядженнях вона зробила велику серію живописних та графічних портретів. Одні з найяскравіших робіт, це були портрети селян із комуні «Промінь»: портрет землекопа Еліса Ахокаса, портрет Майккі Екела, портрет перекладачки Євдокії Кошин, а також багато

начерків людей, які пізніше зіграли роль у її більш масштабній роботі «Молотьба пшениці в комуні «Промінь». Особливістю цієї серії робіт, є сама історія цієї комуні, яку ми пригадували раніше. У цих роботах художниця використовувала як і графічні техніки (до прикладу портрет землероба який був написаний сангіною) так і живописні. Вона досягла ефекту передачі не тільки кольору та професійністю виконання, але й емоцій і працьовитість працівників комуні. Доказом особливості саме цієї серії портретів може стати те, що вони були виставленні на вистаці в Петрозаводську, після чого їх придбав краєзнавчий музей [30].

Особливість Ольги в написанні саме жіночих портретів, їм вона віддавала особливу перевагу. Зазначено, що її хвилювала саме жіноча доля, тому в її спадщині багато портретів жінок.

До прикладу картина «Портрет молодої жінки» (1920-1930). Цю картину ми мали змогу детальніше дослідити в теперішній час. Ольга зробила акцент на правій частині обличчя жінки, що зробило це місце фокальним. На прикладі цієї роботи, можна дійти висновку, що мисткиня розумілась на якісних контрастах та дотримувалась комплементарності кольору. Це чітко видніється через те, що відтінки на картині не сперечаються між собою а навпаки доповнюють один одного. Також, можна помітити техніку нашарування фарби, завдяки якій, картина набула професійного характеру [13].

У схожій техніці була створена картина «Танцюристки», художниця передала ніжність та легкість у цій роботі [15].

У кінці творчості під час Вітчизняної війни нею були створені портрети: «Вартовий» та «Повернувся з перемогою». Оскільки художниця перебувала в надто тяжкі часи які були зв'язані з хворобою батька, це передавалось та відчувалось у її роботах. До прикладу на роботі «Вартовий» вона змогла передати мужність жінки яка стала на захист своєї батьківщини, але водночас він був наповнений ніжністю в рисах обличчя цієї героїні [15].

Отже, особливість написання портретів Ольги відчувалися у передачі емоцій та майстерності якої вона набула упродовж всього свого життя.

Висновки до 2 розділу

У розділі було розглянуто творчий шлях подільської маловідомої художниці Ольги Дмитрівни Жудіної. Була піднята проблема про популяризацію маловідомих художників, якою була мисткиня. Описані її перші роботи та перші уроки від її батька Дмитра Жудіна, який з турботою підходив то її зацікавленості малюванням та надав їй певну базу знань які з часом удосконалювала навчаючись у Петербурзькій академії мистецтв.

Найбільше у її творчості було портретів саме жінок, як свідчать джерела, її хвилювала жіноча доля тому вона так з турботою підходила до написання таких картин. Одною із самих продуктивних її творчої спадщини є картини які вона створювала у Карелії, найвідоміша її робота це «Молотьба пшениці у комуні промінь», відомо, що до цієї роботи вона створювала багато замальовок працівників та членів комуні «Промінь», саме селяни надихнули її на створення такого твору. Нажаль у художниці за все життя ніколи не було персональної виставки, але не зважаючи на це її картини подорожували світом та були представлені на багатьох виставках

Аналізуючи творчість художниці, можна припустити, що особливістю її написання були люди та їхні долі, незважаючи що у її спадку багато жіночих портретів, не менш особливими є її і інші роботи. Вона змогла відобразити колорит культури та знання які вона здобувала на протязі свого життя. Нажаль дуже мала кількість її робіт збережена, тому дуже важливо говорити про українських митців, щоб про них пам'ятали ще багато поколінь.

РОЗДІЛ 3 ПРОЦЕС РЕСТАВРАЦІЇ ПОРТРЕТУ ОЛЬГИ ЖУДИНОЇ

3.1. Діагностика стану портрета та його фотофіксація

Реставрація одна із важливих професій яка допомагає людству зберегти його історію, здобутки, творіння та закарбовує їх у теперішньому часі. Це певний комплекс заходів, спрямованих на відновлення й збереження творів мистецтва, архітектурних пам'яток та інших цінних предметів, які постраждали від часу, пошкоджень або руйнувань. Одним із важливих етапів є діагностика картини або іншого проєкту який потребує відновлення [18].

Під час проведення практики у Кам'янець- Подільському університеті імені Івана Огієнка, серед студентів 4-тих курсів, було створено керівниками та викладачами комплекс заходів на якому очно можна було спостерігати та відпрацювати важливі етапи реставрації станкового живопису. Одною із таких робіт є «Портрет молодої жінки» подільської художниці Ольги Жудиної. Дослідження та діагностика якого проводилась тільки під керівництвом реставратора та старшого викладача.

З часом зовнішній вигляд твору мистецтва змінюється, відбуваються різні втрати на творах найчастіше на це впливає не правильне збереження картини та кліматичні умови, для цього і роблять діагностику, щоб дізнатись причину виникнення проблем на картині які саме пошкодження і тд.

Дослідження а саме діагностика проводилась і на картині Ольги. У діагностиці картини були створенні такі етапи:

- Фотофіксація;
- Типологічна приналежність пам'ятки;
- Каталожні данні про пам'ятку а саме (назва картини, автор, час створення, матеріал або основа, техніка виконання та розмір)
- Підстава для реставрації (хвороби картини);
- Стан пам'ятки в час надходження на реставрацію (детальніший опис усіх фрагментів картини а саме: основи та матеріалу на якому написаний твір);

- Данні лабораторного дослідження (у випадку якщо картина проходить обстеження у лабораторіях, професори вносять свій результат до реставраційного паспорту).

- Загальний висновок про стан пам'ятки:

Після повного обстеження картини данні вносяться до реставраційного паспорту (данні про картину «Портрет молодої жінки» ви можете оглянути в реставраційному паспорті), після чого вносять склад і послідовність реставраційних заходів та описують процес реставрації.

Портрет Ольги Дмитрівни Жудіної, надійшов на реставрацію з такими хворобами як: втрати фарбового шару та ґрунту, заломі нижнього правого та лівого кута на полотні, відсутність підрамника та кромek (можемо припустити, що картина була попередньо зрізана з підрамника оскільки краї полотна були не рівними), забруднення фарбового шару, кракелюр [13]. Також, слід додати, що на картині були значні пилові забруднення, що може свідчити про неправильне збереження твору, це підтверджує також наявні заломі двох нижніх кутів.

Одна із чудових діагностик яка існує серед реставраторів це тестування пам'ятки УФ-випромінюванням, ІЧ-випромінюванням.

Ультрафіолетове випромінювання - це невидимий для людського ока спектр світла, який може розкрити багато про твори мистецтва. Завдяки своїй здатності збуджувати люмінесценцію - світіння матеріалів у темряві - УФ-випромінювання дає можливість дослідникам вивчити фарбовий шар, покриття та інші деталі живопису, які неможливо побачити неозброєним оком [2; с.298]. Детальніше цю тему ми розглядали у розділі про основні особливості реставрації.

Інфрачервоне на відміну від ультрафіолетового випромінювання, яке збуджує люмінесценцію, промені ІЧ світіння проникають у глиб матеріалів, дозволяючи дослідникам виявити недоліки, які неможливо побачити неозброєним оком або за допомогою УФ-випромінювання [25].

Ці два методи ми детальніше розглядали у розділі про особливості реставрації. Але потрібно зазначити, що ці методи не є обов'язковими у деяких випадках. До прикладу у картині Ольги ці дослідження не відбувались, оскільки потрібна інформація яку надають ці дослідження уже була зазначена у документах з обліковими позначеннями реставраційних картин.

Основою діагностики є фотофіксація яка є обов'язковою для створення реставраційного паспорту та доказом старань та набутих знань майстра, також це є важливим для замовника картини або для музею у якому твір зберігався та буде зберігатися надалі.

Фотофіксація ділиться на чотири групи:

1. Фото до реставрації (фотографії фіксують стан твору мистецтва до початку реставраційних робіт);
2. Фото під час реставрації (фотографії документують хід реставраційних робіт.);
3. Фото в ґрунті (фотографії після нанесення ґрунту або левкасу на твір мистецтва, якщо є втрати авторського ґрунту);
4. Фото після реставрації (фотографії фіксують остаточний стан твору мистецтва після завершення реставраційних робіт.):

Портрет молодої жінки художниці Ольги, також був зафіксований на цих етапах створення реставрації, фото картин ви можете побачити в додатках та у реставраційному паспорті.

3.2 Відновлення пошкоджених ділянок фарбового шару

Зазначимо, що відновлення пошкоджених ділянок фарбового шару - це складний процес, який потребує ретельного вивчення та обережного підходу. Залежно від типу та ступеня пошкодження.

Для початку реставратор повинен виявити проблемні ділянки на роботі та зазначити їх у реставраційному паспорті, також їх необхідно зафіксувати у вигляді фото, які також будуть внесені до паспорту. До прикладу, якщо робота зберігалась у неправильних умовах, на полотні можуть бути заломі через які з'являються осипання ґрунту разом з фарбовим шаром, кракелюр, та інші пошкодження [8].

Оцінка зв'язку фарбового шару з основою - це перший крок у консерваційно-реставраційних роботах, у випадку з «Портретом молодої жінки» Ольги Жудіної, зв'язок був порушений. Були значні осипання ґрунту та фарбового шару у верхній частині картини, залом у лівому верхньому краю полотна, пруга у правій частині картини, та кракелюр на одязі героїні.

Після аналізу роботи та її діагностики, можна дійти висновку, що потрібно зробити укріплення фарбового шару а саме проф. заклею (профілактична заклею). Класичні клеї у випадку укріплення завжди вважались – осетровий клей та кролячий клей 6%, обов'язково з додаванням пластифікатора (меду та гліцерину) та антисептик. Важливо запам'ятати що клей з пластифікатором – гліцерин, не підходить для укріплення олійного живопису, оскільки адгезія (зчеплення) буде в такому випадку неможливим. В такому випадку використовують синтетичний адгезив Plectol B500" [19; с. 124-125].

Оскільки реставрація яка зазначена у цій роботі, була написана олійними фарбами ми використовували іншу профілактичну заклею. До складу 6% клею входило: желатин (6 г. желатину на 100 мл. води) як пластифікатор, було додано 6 г. меду. Після того як був замішаний клей, ним потрібно було промастити верхній шар полотна та накласти поверх цигарковий або осетровий папір, ми використовували цигарковий. Якщо ці

етапи було дотримано, можна сушити роботу за допомогою праски (температура праски немає перевищувати 50°C) між роботою та праскою має бути фторопластовий папір, щоб не нашкодити живопису ще більше [19; с.125]. Завдяки цьому методу, пошкоджені ділянки не розширюються на більші площини а залишаються у статичній формі, це пов'язано з тим, що клей просочується у тріщини фарбового шару та не дає змогу саморуйнуванню. Фото та деталі реставрації можна переглянути у реставраційному паспорті.

Після повного висихання проф. заклейки, ми можемо прибрати її за допомогою теплої води та звичайної губки. Після чого, ми можемо більш чітко побачити проблеми на полотні. У випадку цієї реставрації, були пошкодженні ділянки не тільки фарбового шару але і ґрунту. Щоб розпочати процес тонування, перед ним потрібно відновити втрачені шари ґрунту.

Є різноманітні засоби замішування ґрунту, одним із поширених є з шкірного або кісткового клею. З нього потрібно зробити 10% розчин та додати невелику кількість лляної олії, та поступово у невеликій кількості додавати крейду (для кращого результату можна пересіяти її через сито), але ґрунт зроблений на основі такого клею дуже швидко починає густіти, у випадку загустіння його можна розігріти, потрібно уникати води, оскільки у випадку потрапляння води до ґрунту, можуть утворюватися бульбашки, тоді з ним працювати буде важче [4]. Для того, щоб працювати з таким клеєм, потрібна практика без неї зробити все правильно буде складно.

Тому для реставрації портрету ми підібрали інший рецепт ґрунту а саме левкасу. Для нього використовували, розчин 6% желатинового клею та крейду, замішували левкас на долоні, до клею ми додавали невелику кількість крейди поки не отримали середню густоту левкасу. Після чого обережно наносили суміш на місця втрат ґрунту та залишали висихати на добу [13].

Прибравши залишки ґрунту ми маємо можливість перейти до однієї із найважливіших етапів – тонування. Використовується для відновлення втрачених або потьмянілих ділянок фарби, основним завданням якого є, не

домалювати картину, а намагались відновити авторський живопис який був втрачений.

У випадку з роботою Ольги, втрат було небагато, але для початку було проаналізовано написання роботи та її техніки, щоб максимально наблизитись до оригінального письма. Аналізуючи її роботу, можна зрозуміти, що мисткиня розумілась на анатомії кольору. Це свідчать її знання які відображені на цій роботі. Вона дотримується правила комплементарного контрасту це помітно на сорочці синього кольору та багряно-червоного фону, це досить дивна пара кольорів але водночас вони роблять один одного максимально яскравим дуєтом. Також дуже яскравим є рефлекс на обличчі жінки, ймовірно, від сонячного світла, що свідчить про якісний контраст. Говорячи про якість кольору, ми маємо на увазі міру чистоти й насиченості [14; с. 20-25]. У такому випадку, ми можемо приблизно орієнтуватись у кольорі та правильно затонувати місця втрат.

Найбільш клопітким етапом було підібрати колір здубльованих кромek, щоб не було помітно різницю між оригінальними частинками полотна та здубльованого. Результат тонування можна переглянути також у реставраційному паспорті.

3.3. Процес дублювання кромки портрета

Одним із відповідальних процесів реставрації є дублювання а саме нарощування нової основи на стару, це може бути створена основа з різних матеріалів, таких як полотно, папір або дерево, які приклеюється до оригінального твору за допомогою спеціального клею.

Дублювання використовується для реставрації творів мистецтва, які пошкоджені або знаходяться на неміцній основі. У деяких випадках коли робота осипається по усій площині картини та знаходиться у поганому стані, основу можуть змінити, до прикладу, з полотняної на дерево, але тільки з дозволу замовника реставрації. Бувають і зворотні випадки, коли є втрати деяких частин полотна (прориви, розриви і тд.) дублювання не потрібне, майстри можуть обмежуватись накладанням латок та підклеюванням розірваних ниток [19].

Спочатку, до дублювання реставратори відносились скептично, оскільки цей метод застосування може зіпсувати роботу, якщо не виконувати усі дії обережно та уважно. Тому з часом, майстри удосконалювали рецептуру дублювання. Наприклад, у 1967 році фахівці Всесоюзного науково-дослідного інституту реставрації створили нову технологію для реставрації пошкоджених полотен. Ця технологія, названа "встик", дозволила з'єднати розриви полотна та підводити краї основи твору без використання традиційних латок-заплат. Раніше латки з часом призводили до локальної деформації поверхні картини, що переносило напругу на фарбовий шар. Нова ж технологія "встик" вирішила цю проблему, роблячи реставрацію більш ефективною та стійкою [12].

Таким ж методом, а саме дублюванням технологією «встик» скористались і у реставрації портрету Ольги Жудіної. Після огляду її роботи, було проаналізовано, що ймовірно, картина була зірвана або зрізана з оригінального підрамника, про це свідчать нерівні краї полотна, відсутність кромки та підрамника. Саме полотно, було в хорошому стані тому воно не потребувало повного дублювання [13].

Перед початком процесу дублювання, периметри роботи були проклеєні смужками з цигаркового паперу на 6% клей, просушування було таким самим як і у випадку з профілактичною заклеюю. Потім, потрібно було підготувати новий робочий підрамник, який був більшим за реставраційну роботу орієнтовно на 40-50 см. підрамник має бути зачищеним. Наступним етапом було потрібно поставити роботу по середині підрамника, та виміряти точну відстань між краями роботи та підрамником. Під час цього процесу потрібно було підготувати великі смужки з крафт паперу, які були приклеєні по периметру картини на 12% клей на основі желатину, накладати їх потрібно на ті місця які проклеєні смужками з цигаркового паперу. Коли усі сторони були підготовлені та висушені, роботу можна натягувати. [13].

Після того, як був укріплений живопис, можна приступати до етапу дублювання кромки. Портрет Ольги, був написаний на льняному полотні з дрібнозернистим плетінням, тому для нових кромки потрібно було підібрати таке ж полотно, воно повинно відповідати розміру картини, нове полотно потрібно було натягнути на новий підрамник та погрунтувати його 12% теплим клеєм. Коли нове полотно було підготовлене, з нього були вирізані нові смужки завширшки 4-5 см. вони повинні відповідати паралелям картини. Потім лицевою стороною смужки прикладали до задньої частини полотна та приклеювали їх на 12% клей, просушуючи праскою. Потрібно зазначити, що відповідальною у цьому процесі є температура приміщення (28°C) та праски (40°C) швидкими рухами прасували всі сторони до повного висихання, паралельно відслідковуючи щоб клей не перейшов на іншу сторону кромки, та залишали на дві доби, щоб кромки точно приклеїлися до картини. Після чого, на підготовлений підрамник натягнули реставраційну роботу на уже наявні кромки, та скріпили їх степлером [13].

Процес дублювання дуже клопіткий та відповідальний етап роботи, тому потрібно слідкувати за кожними деталями процесу, щоб не зашкодити оригінальному живопису та полотну.

Висновки до 3 розділу

У світі мистецтва та культурної спадщини реставратори живопису займають особливе місце. Однією з головних труднощів є баланс між збереженням автентичності та відновленням стану твору. Реставратор повинен ретельно дослідити історію кожного полотна, з'ясувати, які саме шари були додані чи втрачені внаслідок часу, і тільки тоді вживати заходи для його відновлення. Це потребує не лише професійного навчання, а й великого досвіду та вміння робити вагомі рішення.

У цьому розділі описані процеси реставрації які виконувались впродовж цього року, було описано методи які використовувались у роботі «Портрет молодої жінки» Ольги Дмитрівни Жудіної. Аналізуючи, можна доповнити, що одним із основних завдань у цій роботі – відновити роботу до автентичного вигляду автора та зберегти ті залишки твору які були не ушкодженими, на що впливає вміння реставратора в укріпленні живопису та тонуванні твору.

Також був описаний процес дублювання на портреті Ольги. Однією з головних труднощів є баланс між збереженням автентичності та відновленням стану полотна. Реставратор повинен ретельно дослідити структуру полотна а саме матеріал та плетіння, які саме шари були додані чи втрачені внаслідок часу, і тільки тоді вживати заходи для його відновлення. У випадку реставрації «Портрет молодої жінки» були відсутні кромки, що підлягало їхньому нарощуванню.

Акцентуючи увагу на деталях процесу та клопіткої праці, можна дійти до висновку, що процеси нарощування нового полотна є доволі нелегким завданням та вимагає майстерності та досвіду майстра.

РОЗДІЛ 4 РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Детально аналізуючи наукову працю можна віднайти різні специфіки та методики реставратора які постають головними завданнями, вони полягають у переданні автентичності того чи іншого твору мистецтва, що і є основним завданням реставратора. Реставратор повинен бути здатний виявити та реконструювати втрачені елементи, зберігаючи при цьому стиль, техніку та індивідуальні риси художника. Не менш важливими є знання та практика майстра, які допоможуть дати зворотній зв'язок, наступну реставратору.

Не менш важливим є знання та дослідження по збереженню творів та їх консервації. Правила щодо цих аспектів є обов'язковим для ознайомлення, оскільки неправильне зберігання твору можуть вплинути на її пришвидшене старіння. Умови навколишнього середовища, такі як: температура, вологість приміщення, пилове забруднення, дають поштовх для розвитку хворобливого стану державних пам'яток, приватних колекцій, музейних, особливо страждає живописний шар картин.

Фарбовий шар є одним з ключових об'єктів реставрації мистецьких творів, оскільки він не лише відображає мистецьке втілення авторської ідеї, але й є головним елементом картини, який піддається впливу часу, середовища та навколишніх факторів. Тому ця тема була невід'ємним етапом наукового дослідження. Реставратори проводять детальний аналіз стану фарбового шару, виявляючи пошкодження, втрати чи зміни, що сталися з часом. Це можуть бути тріщини, відшарування, вицвітання або зміни кольорів.

Існують певні методи та етапи реставрації, які допомагають виявити та дослідити пошкодження на картинах. Візуальний огляд, ІЧ-освітлення та УФ-освітлення, лабораторні дослідження, рентгенографія. Кожен з цих методів має свої переваги та обмеження, і використання комбінації різних технік дозволяє отримати більш повне уявлення про стан портрету та необхідні заходи для його реставрації.

Також було досліджено творчість подільської художниці Ольги Дмитрівни Жудіної, описано та розглянуто її досягнення та доробок за період творчого життя. Особливістю її художнього письма була передача українського колориту у живописних картинах. Найбільшим натхненням для неї були люди а саме їхні долі, особливо жіночі. У наукових джерелах було зазначено, що улюбленою темою художниці були саме жіночі портрети, оскільки вона була схвильована їх долею. Це твердження може довести кількість її портретів з жіночими обличчями.

Один із портретів мисткині було скрупульозно вивчено, а саме «Портрет молодої жінки» 1908 року. Певний період часу, картина перебувала на реставрації та доведена до автентичності. Досконало було описано процес реставрації який відбувався під керівництвом старшого викладача та реставратора. Впродовж практики усі дії були занесені до реставраційного паспорту.

За період дослідження були виконані такі завдання:

- 1) Визначено важливу роль професії реставратор та завдання які потрібно дотримуватись у цій сфері;
- 2) Детально проаналізовано засоби укріплення фарбового шару та його важливість у реставраційній праці;
- 3) Розглянуто методи виявлення пошкоджень на портреті та досліджено їх виконання;
- 4) Проаналізовано новітні матеріали та засоби для укріплення фарбового шару;
- 5) Вивчено життєпис та основні етапи творчості подільської художниці Ольги Дмитрівни Жудіної;
- 6) Розглянуто художній доробок художниці, та її привілеія до портретного жанру;
- 7) Виявлено особливість написання мисткинею художніх творів та її манера письма на полотнах;

- 8) Проведено діагностику картини «Портрет молодої жінки», описані закономірності фотофіксації у реставраційній праці;
- 9) Досліджено методи відновлення пошкоджених ділянок ґрунту та фарбового шару на портреті;
- 10) Описаний процес дублювання нових кромek у реставраційній практиці;
- 11) Написано реставраційний паспорт:

Підсумовуючи, слід зазначити, що особливості реставрації пов'язані на методах та практиці його виконання. Потрібно запобігати пришвидшеного старіння картин за допомогою правильних заходів щодо збереження та консервації. Глибоке розуміння технічних аспектів у реставрація фарбового шару живописних портретів вимагає високого рівня технічних знань та умінь, оскільки фарба може бути дуже чутливою до зовнішніх впливів і зносу з часом.

Загальною метою реставрації живописних портретів та картин є збереження їхньої краси та виразності на протязі часу, а також передача їхньої унікальної краси та значення майбутнім поколінням. Це чудово відображено у дослідженні портрету Ольги Жудіної. З кожним днем з'являється все більше новітніх технологій та методів, які потребують їхньому вивченню та ознайомленню щоб зберігати культурну спадщину країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Alan Phenix., Ken Sutherland. The cleaning of paintings: effects of organic solvents on oilpaint films: Informa UK Limited, 2001, pp. 1-14
2. Cosentino A, Effects of different binders on technical photography and infrared reflectography of 54 historical pigments, International Journal of Conservation Science. 2015., Т. 6, №. 3 p.287-298.
3. Graham, I., The effect of solvents on linnoxyn films, Journal of the Oil & Colour Chemists. Association 36, 1953. pp. 500-6
4. Przepis na zaprawę kredowo-klejową. URL: <http://kopieobrazow.org/przepis-na> (date of access: 28.04. 2024).
5. Report from the Select Committee on the National Gallery;together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, Appendix and Index , House of Commons, London: 1853
6. Stoner Joyce Hill., Rushfield., Rebecca Anne. Conservation of easel paintings. Routledge, 2021. С. 866;
7. Андрианова О.Б., Біскулова С.О., Борисенко М.О. Технологічне дослідження як складова експертизи та реставрації творів мистецтва на паперовій основі. Сучасні проблеми консервації і реставрації та писемної культури на пергаментній і паперовій основах, I Міжнар. наук.-практ. конф. Львів: 23 листоп. 2018. С. 23-31.
8. Андрианова О.Б., Біскулова С.О., Шибанова І.М. Кіновар і кадмій червоний: датування творів олійного живопису ХХ століття. Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації, . XI Міжнар. наук.-практ. конф. Київ: 11–14 вересн. 2018. С.11-14.
9. Волік К. С. Реставрація живописного твору Є. Г. Волошинова: практичні рекомендації. Харківська державна академія дизайну та мистецтв, Образотворче мистецтво. 2013, №3. С. 30-33.
10. Дослідження та реставрація картини Барсена О. «Тарас Шевченко в Корсуні» з Шевченківського націон. заповід. у Каневі. URL:

file:///C:/Users/User/Downloads/apmpmn_2013_5_37%20(1).pdf (дата звернення: 2013р.)

11. Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку Рішення ІХ Міжнародної науково-практичної конференції : веб-сайт. URL: <http://restorer.kiev.ua> (дата звернення: 1896)

12. Івасюк В. А. Питання відновлення ветхої полотняної основи у реставраційній практиці ХХ ст. Збірник наукових праць студентів та магістрантів Кам'янець-Подільського Національного Університету імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2021. Вип.15. С. 120-121.

13. Ільєва О.С. Техніки живописного письма портретів Ольги Жудіної та особливості їх реставрації. *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. С. 1-5.

14. Йоганнес І. Мистецтво кольору / пер. з англ. Святенко С. Київ: ArtHuss, 2022. 95 с.

15. Кабачинська С., Натхнення їй дала краса землі поділля, Кам'янець-Подільський вісник. 1995. № 63 с.

16. Кисельова Л.А. Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку. *Наукові доповіді: 2013 рік: інформація і рецензії, ІХ Міжнар. наук.-практ. конф.* Київ: конф. зала нац. запов. «Софія Київська», 2013, С. 246-252.

17. Козловської О.С.; Специфіка реставрації олійного живопису на полотні (на прикладі «Натюрморту з виноградом» кін. ХІХ – поч. ХХ ст.); 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» ОНП «Реставрація станкового і монументального живопису»; Київ 2023. №5; С.– 24-25.

18. Левицька Ю. Атрибуція та історія реставрації портрета зі збірки Волинського краєзнавчого музею. Молоді дослідники, Українська академія мистецтва. Техніки та реставрації творів мистецтва. 2014. Вип. 22. С. 182-189.
19. Мазур А. Т. Особливості та методологія реставрацій крихких тонкозернистих полотон із фактурним авторським живописом. Збірник наукових праць студентів та магістрантів Кам'янець-Подільського Національного Університету імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2021. Вип.15. С. 124–125.
20. Петренко А. А. Реставрація ікони «Христос Спаситель XIX ст. Збірки національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів Стародавній» Venice, Italy November 27–28, 2020. С. 220-223.
21. Положення про Державну науково-дослідну реставраційну майстерню УРСР: затв. наказом М-ва культури УРСР від 08 лютого 1990 р. 13. Про затвердження Положення про Науково-методичну раду з питань реставрації та реконструкції історичної забудови Міністерства регіонального розвитку та будівництва України та складу зазначеної ради. 1990. № 5. Пп. 4–
22. Про внесення змін до Закону України «Про музеї та музейну справу» із змінами, внесеними згідно із Законами: Закон України від 14 трав. 1999 р. № 659. Постанова Кабінету Міністрів України. 2000. 20 лип.
23. Прудніков С. З історії розвитку реставраційної справи в Україні: Бібліотечний вісник. Київ, 2001. Вип. 5. С. 43–47;
24. Рубан В. В. Український портретний живопис. Науковий збірник київської академії мистецтв. Дослід. та наук.-метод. Київ, 1846–1847. Вип.13. С. 213-219.
25. Техніко-технологічні методи дослідження олійного живопису. *Художня культура*: веб.-сайт. URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/ay_2013_4_19%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/ay_2013_4_19%20(2).pdf) (дата звернення: 19.04.2013)

26. Урсу Н.О. Митці Кам'янця-Подільського: навч. посіб. Кам'янець-Подільський: «Абетка» вул. Князів Коріатовичів 9а, 2016. 240 с.
27. Урсу Н.О., Гуцул І.А., Кам'янець на поділлі: події культурно-мистецького життя кінця ХІХ – середини ХХ ст. Актуальні питання гуманітарних наук Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Івано Франківськ: міністерство освіти і науки україни дрогобицький державний педагогічний університет імені івана франка, 2006. Вип. 36. С. 47-54.
28. ЦДАМЛМУ: Ф. Р-495, оп. 1 спр. 147: Особисті документи, посвідчення Дмитра Жудіна. 1897 р. – 1 аркуш, 11 жовтня 1876.
29. Шилинко Ю. Живописне полотно Тараса Шевченка “Катерина”: історія побутування, атрибуція та дослідження. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Мистецтвознавство. 2014. Вип. 25. С. 238-245.
30. Шульц Н.А. Особливості творчого становлення художниці Ольги Жудіної. Молодий вчений, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка. Мистецтвознавство. 2015. № 5. С.69-72.