

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

До захисту допущено  
«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2019 р.  
Завідувач кафедри  
ОДПМ та РТМ  
\_\_\_\_\_ Н.О. Урсу

Дипломна робота  
бакалавра

**З теми: «Консервація та реставрація живопису на полотні у XX ст.»**

Виконав:  
Студент 4 курсу РТМ 1 – В 15 групи  
Напрямок підготовки 6.020206  
Реставрація творів мистецтва  
Вітковський Віталій Сергійович

Керівник:  
Віштаченко В. А., кандидат  
мистецтвознавства, старший  
викладач кафедри ОДПМ і РТМ

Рецензент:  
Негода Б. М.

Кам'янець-Подільський – 2019 року

## **ЗМІСТ**

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1.РЕСТАВРАЦІЯ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО.....</b>	<b>6</b>
1.1. Становлення реставрації як науки.....	6
1.2. Сутність та специфіка реставраційної діяльності.....	24
1.3. Реставрація живопису на полотні у ХХ столітті.....	34
<b>РОЗДІЛ 2. КОНСЕРВАЦІЯ ЖИВОПИСУ У СУЧАСНІЙ РЕСТАВРАЦІЙНІЙ НАУЦІ.....</b>	<b>47</b>
2.1. Консервація та збереження творів мистецтва.....	47
2.2. Застосування принципів та методів консервації та реставрації живопису на прикладі реставрації твору В. П. Аманшина «Колхозний табун» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею- заповідника.....	55
<b>РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ.....</b>	<b>60</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>61</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>64</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>70</b>

## ВСТУП

Проблема реставрації та консервації творів образотворчого мистецтва, виконаного на полотняній основі, має місце від самого початку існування такої техніки виконання. Зрозуміло, що з часом будь-який предмет чи річ має здатність псуватися. Твори мистецтва не є виключенням. Так, архітектурні композиції час від часу дають знати про свій стан завдяки руйнуванню поверхні, структури, опорних елементів, конструкцій. Як можна зробити висновок, час не шкодує навіть довговічні споруди

Актуальність дослідження полягає в необхідності дослідити історію та шлях розвитку реставрації та консервації. Це є необхідною передумовою доцільного розуміння всіх станів збереження живописного твору та методології по покращенню цього стану. Так, реставрація та консервація включає в собі не тільки самі базові ознаки, але й технологічні дослідження, відкриття історії твору, стану та місця збереження, атрибуції, матеріалів, техніки виконання. Розуміння всіх цих аспектів, методів їх дослідження та правильного застосування є запорукою якісного та доцільного реставраційного та, чи консерваційного процесу, що дасть змогу мати широке уявлення про стан твору та надати йому відповідну допомогу, не зашкодити під час реставраційно-консерваційних процесів.

**Мета дослідження** – дослідити та проаналізувати консервацію та реставрацію живопису на полотняній основі у ХХ столітті.

**Завдання дослідження:**

1. Проаналізувати історико-мистецтвознавчі джерела з теми дослідження.
2. Дослідження шляху становлення реставрації як науки.
3. Дослідження та актуалізація інформації щодо специфіки реставраційної діяльності.
4. Дослідження та аналіз правил та установ щодо реставрації живопису на полотні у ХХ столітті.

5. Аналізувати та застосувати принципи та методи консервації та реставрації живопису на полотняній основі, на прикладі роботи Аманшина В. П. «Колхозний табун» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника.
6. Виконання реставраційно-консерваційну документацію у вигляді реставраційного паспорта.

Об'єктом дослідження є процес розвитку реставраційної діяльності у ХХ столітті.

Предметом дослідження є особливості консервації та реставрації живопису на полотні у ХХ ст.

Для виконання завдань дослідження використані загальнонаукові та спеціальні методи досліджень. До загальнонаукових методів належать: фактологічний, представлений вивченням візуального матеріалу; аналітичний, представлений аналізом літературних джерел; метод порівняльного аналізу, представлений порівняльним мистецтвознавчим аналізом різних способів реставрації живопису на полотні. До спеціальних методів належать статистичний метод та метод роботи з першоджерелами.

**Наукова новизна дослідження.** У роботі узагальнені і структуровані матеріали з технологій реставрації та консервації творів станкового живопису на полотняній основі, а також частково охоплено історичну спадщину, реставраційно-консерваційний шлях. **Практична цінність** полягає у можливості використання висновків у практичній діяльності реставраторів та консерваторів.

**Структура і обсяг роботи.** Текстова частина бакалаврської роботи складається зі вступу, 3-х розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи – 69 сторінок, список використаних джерел налічує 60 позицій.

**Практична частина** представлена консервацією та реставрацією пам'ятки образотворчого мистецтва – живописного полотна «Колхозний табун» художника В. П. Аманшина з фондів Кам'янець-Подільського

державного історичного музею-заповідника та копією картини Пауля Мінерса.

# РОЗДІЛ 1. РЕСТАВРАЦІЯ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

## 1.1. Становлення реставрації як науки.

Картини знаменитих художників мають високу історичну і культурну цінність. Однак всі роботи, незалежно від року їх написання і автора, мають властивість псуватися з часом - полотна стають старими, фарби блякнуть, основа втрачає форму. Всі ці недоліки не тільки псують зовнішній вигляд картини, а й загрожують повною втратою цінності шедевра. Тому реставрація картин є актуальною темою як для власників полотен, створених відомими майстрами, як і для тих, кому картини дісталися у спадок [1, с. 103].

Людина вперто противиться часу, докладаючи чимало зусиль в бажанні, нерідко даремно, зберегти плоди своєї праці для себе і нащадків. Ймовірно, опір розпаду і руйнуванню закладено в самій природі людини. Однак списки втрачених рукописів, гравюр із зображенням зниклих міст величезні. Можливо, тому ми відчуваємо мимовільну повагу до вцілілих шедеврів і їх творців. Інший раз це вшанування переноситься і на предмети, зовсім не удостоєні уваги сучасників, створені для повсякденних потреб і збережені завдяки чистій випадковості: стерту монету, праску, гудзик або камінну порцелянову собачку. Ці дрібниці лише підкреслюють масштаб, відстань, що відділяє справжній твір мистецтва від предметів побуту, але вони ж і нагадують, що час не робить винятків і однаково прирікає на загибель забавну дрібничку і картину справжнього майстра [5, с. 3].

Створення «вічної картини» для художників Відродження було такою ж спокуюсою, як пошуки філософського каменя в Середні віки. (Скажімо в дужках, що наші сучасники, набагато менше старих майстрів стурбовані подальшою долею своїх полотен, переклали цю працю на плечі реставраторів.) Майстри минулого не втомлювалися шукати досконалі матеріали, фарби, що не тускніють, прозорі лаки, ідеально міцні основи. В

якийсь час їм здалося, що вони знайшли рішення проблеми — камінь замість дерева або полотна для картин, камінь, який не можна ні розірвати, ні спалити, ось нарешті-то вічний матеріал для живопису. Добре оброблені благородні породи мармуру, агат, алебастр, напівкоштовні камені повинні були стати нетлінною основою, здатною пережити століття... а стали лише сторінкою історії італійського Відродження [8, с. 344].

Західні фахівці пов'язують живопис на камені з ім'ям Себастьяно дель Пьямбо і Ченніно Ченніні. Пам'ятки такого роду є в багатьох музеях світу. Однак холодність самої поверхні каменю або причини більш прозаїчні — трудність обробки, переміщення важкої основи — відлякали художників, і «вічні картини» так і залишилися втіленою метафорою, хоча шукання довговічної основи на цьому не закінчилися.

По міцності тільки метал поступається каменю, а дерево — металу, вони і повинні були забезпечити картині довге життя. Але ніхто краще реставратора не знає, як виглядає розсипане в прах поїдене жучком дерево, зітліле полотно, мрамур, що розбився на частини, деформований метал. І тому він не зарозумілий і не змагається з вічністю. І завдання своє бачить у тому, щоб призупинити на час старіння і хоч трохи продовжити життя пам'ятника. Тим дивовижніше, що і реставратори попалися на вудку «вічної міцності». Лукас Конрад Фандцельт, запрошений до Росії в першій половині XVIII століття для нагляду за імператорськими зборами, в 1768 році взявся за реставрацію картини, яку зобов'язався з дерева зняти і «вічної міцності на мідну дошку перенести» [5, с. 28].

На звороті зберігся напис мовою вічності: «Цю картину... що від старості розкололася на три частини, потім знову склеєну і побиту від часу настільки, що фарби ледь трималися на дереві, Лукас Фандцельт від близької загибелі врятував і за допомогою майстерного зняття живопису з дерева і перекладом картини на мідну дошку повернув їй колишню красу і блиск, і

отримавши від Академії мистецтв дерев'яну покороблену, натомість він повернув мідну довговічну картину» [65].

Мова піде про одну з найскладніших реставраційних операцій — перенесення живопису з однієї основи на іншу. Зрозуміло, що мета залишається колишньою — вибрати міцний матеріал, який зміг би протистояти часу.

Ризикована за сучасними мірками, технічно складна і рідкісна в нинішній практиці процедура перенесення протягом півтора століть вважалася чи не панацеєю, універсальним засобом, єдино здатним зберегти приречені на загибель картини. Про це свідчать європейські музейні зібрання, де «перенесення» обчислюються сотнями. Але про суть цієї небайдужої для життя картин операції недостатньо обізнані навіть мистецтвознавці, а вже про звичайних відвідувачів музеїв і говорити нічого [7, с. 17].

Робота реставратора завжди велася за закритими дверима. Лише одного разу ця традиція була порушена. В 1871 році в мистецькому житті відбулася подія, яка викликала хвилювання серед художників і любителів мистецтва: для імператорського Ермітажу була придбана крихітна, в чотири вершка величини в усі сторони, картина, що наробила багато шуму,— «Мадонна з книгою» Рафаеля. Куплена за дорученням Олександра II в подарунок імператриці, вона повинна була прибути в Росію до зазначеного дня.

У тому ж році в «Санкт-Петербурзьких відомостях» з'явилися дві статті В. В. Стасова, дуже відомого художнього критика. Одна з них, «Нова картина Рафаеля в Петербурзі» була присвячена історії придбання, інша, «Художня хірургія» реставрації картини, точніше, перенесення її з дерева на полотно. Можливо, друга стаття не з'явилася б, якби обставини, пов'язані з купівлею картини, не були настільки переконливі [64].



Граф Сципiон Стаффа-Конестабiле (iмена колишнiх власникiв, на заздристь сучасним колекцiонерам, давно складають єдине цiле з назвою шедеврiв, що належали їм: «Мадонна Бенуа», «Мадонна Лiтта», «Мадонна Конестабiле») виявився в скрутному положеннi. Щоб поправити його, приходилося розлучитися з фамiльною релiквiєю, що переходила з поколiння в поколiння. В самiй Італiї не знайшлося охочих придбати «Мадонну з книгою», а за межi країни вивозити художнi цiнностi забороняв закон. Але бiда була в тому, що уряд Італiї не зміг знайти потрібну суму, рiвну тiй, що запропонувала росiйська сторона, 220 тисяч франкiв, або 330 тисяч лiр. Ця сума, визнана «рiшуче непомiрною» (Стасов пише, що за «Сикстинську мадонну» свого часу сплатили 50 тисяч), i визначила долю картини. Останнє слово залишилося за Росiєю, i маленький шедевр перемiстився з рiдних країв у країну «шуб i шапок» [64].

Перше враження знаменитого критика про стан живопису нiчим не вiдрiзнялося вiд погляду недосвiдченого глядача: «Картина збереглася дуже добре, за винятком невеликої трiщини, що йде посерединi дошки, зверху вниз, i тягнеться до пояса Богоматерi». Цю трiщину Стасов вважав головним пошкодженням i сподiвався, що реставрацiя її усуне. Картина повинна бути перекладена на полотно (що давно вже зроблено з iншими раннiми картинами Рафаеля на деревi, розсiяними по рiзних музеях), i треба сподiватися, що внаслiдок цiєї рятiвної операцiї трiщина звужиться або ж i зовсiм зникне.

Якби справа була тiльки в трiщинi, не було б необхідностi прибiгати до перекладу: реставратори давно вже вміли склеювати дерево i виконувати паркетаж, тобто закрiплювати з обороту дерев'яні бруски, що пiдсилюють основу i не дозволяють жолобитися дощi. Але переїзд з Італiї на «далеку снiгову пiвнiч» не пройшов для картини безслiдно: комiсiя встановила, що витончена жучком основа, подiбно iншим старим картинам, що привозились

з чужих країв, «зазнає значних пошкоджень від впливу кімнатного повітря, яке штучно нагрівається протягом восьми місяців» [64].

Дошка стискалася і розширювалася під впливом змін температури, розхитувала живопис (втім, як і мідна «довговічна основа» Лукаса Ванцельта) і загрожувала загибеллю творінню Рафаеля. Безсмертному в історії культури, але цілком залежному від стану опалення в Росії. «Бути чи не бути» картині Рафаеля тепер має визначити майстерність реставраторів, в чії руки передали цю дощечку... Перенесення картини був доручений ермітажному реставратору Олександрову Сидорову, який успішно переніс на полотно більше шістдесяти ермітажних картин. Крім нього, в Ермітажі працювали його брати Микола і Михайло, а пізніше і сини [61].

Коли у другій статті Стасов пише вже про чотириста картин, перенесених Олександром Сидоровим з дерева і мідних доіок на полотно, треба мати на увазі загальне число робіт братів Сидорових або, бути може, віднести це перебільшення на рахунок уяви критика, який перебував під сильним враженням від побаченого. Можна навіть припустити, що Стасов сам був присутній при перенесенні, тому що для опису з чужих слів його публікація занадто емоційна, а особлива точність деталей видає очевидця. Блискуча стаття Стасова «Художня хірургія» досі залишається єдиним документальним свідченням перенесення і дає читачам досить ясне представлення про цю складну справу. Невипадково всі, хто цікавиться перенесенням живопису на нову основу, звертаються до статті Стасова [32, с. 697].

Присвячений тій же темі розділ «Реставрація» словника Брокгауза з'явився майже на тридцять років пізніше і повністю заснований на іноземній літературі, німецькій та французькій, що зовсім не дивно, бо Францію вважають батьківщиною перенесення. А тепер послухаємо слідом за читачами Стасова, що ж це таке — перенесення картини. Ймовірно, боячись, що технічні подробиці викличуть нудьгу, Стасов розцвічує свої нотатки

стражданнями картини, у якій всі кісточки тріщали і жолобилися під пилкою, долотом і рубанком, що зробили на неї свою грізну навалу. Але нам набагато цікавіше простежити послідовність роботи, зазначивши мимохідь кинуті згадки про інструменти, що були в ходу і явно пристосовані реставраторами для незвичайної столярної справи.

Тут слід зауважити, що аж до сорокових років ХХ століття реставрація розпадалася на дві частини — технічну і художню. Виконували їх різні майстри (у багатьох західних реставраційних школах цей поділ зберігається і досі). Олександр Сидоров, як і його брати, був переведений в реставратори зі столярів, справу свою знав чудово. Не дивно, що видалення дерев'яної основи — власне столярна частина — зайняло у нього два тижні.

Для початку картина була випиляна з більшої за розміром дошки «за допомогою тонкої, як волосок, пилки, на зразок тих, якими все, по новій моді, випилюють з дерева рамки, коробочки і всяку всячину, тільки цю пилку приводила в рух не рука, а верстат, що натискався ногою, як швейні машини, просмикнули ж пиляння всередину дошки крізь одну з її «тріщин».

Через день стягнули картину в лещатах, «немов в корсеті», щоб всі тріщини зійшлися, і зроблено це було так ніжно і обережно, що нічого поганого не сталося». Через кілька днів живопис заклеїли папером (сучасні реставратори називають це профілактичним заклеюванням), а поверх паперу для більшої міцності полотном [32, с. 696].

Стасов не вказує склад клею, але, мабуть, це був риб'ячий клей, що традиційно використовується реставраторами, як ікониками, так і живописцями, благодатний природний матеріал, що не заподіює шкоди фарбі. Вона «міцно була пришпилена до свого місця і не могла зрушити під час того, що повинно було статися з картиною. А сталося наступне: повернули картину спиною догори і почали стругати дерево дошки геть, ніби точно б справа йшла про найпростіший шматок дерева. Стругали, стругали, нарешті, достругались до такого тоненького шару дерева, як павутина: ці

флерові залишки, мало-помалу і з нескінченною обережністю, зішкребли шматочками ламаного скла маленькими ножичками.

Товстий клеємеловий ґрунт акуратно розмивали до тих пір, поки не прибрали повністю. Стали помітні навіть зміни малюнка; початковий варіант відрізнявся від остаточного. Збереглася калька, виконана в процесі реставрації [34].

Цю голу фарбу, власне «Рафаєлевий живопис», необхідно було наклеїти на нову підставу, полотно. Але попередньо на фарбу поклали новий ґрунт, поверх якого наклеїли тонку тканину.

Весь цей «листяний пиріг» з крихкого барвистого шару, реставраційного ґрунту і прокладочної тканини перенесли на нову основу, полотно, закріпивши за картиною «століття існування і захоплення тисяч людей».

Стасов привітав необхідну, на його думку роботу, з повною довірою ставився до перенесення, сподіваючись на майстерність реставраторів, і був у цьому не самотній. Вся біда полягала лише в тому, що перенесення не могло вирішити непосильне завдання, закріпивши, за словами Стасова, «століття існування», реставратори могли продовжити життя картини на п'ятдесят – сімдесят років, не більше, до наступного покоління, до можливої повторної реставрації. Правда, ермітажні майстри знали, що робили, і по праву пишалися своєю роботою. Недарма вони залишали свої автографи на звороті полотна: «Переніс (або перевів) з дерева на полотно в такому-то році О. Сидоров» [8, с. 344].

Колишній кріпосний селянин, Олександр Сидоров, за словами директора Ермітажу, не мав собі рівних у Європі з перекладу картин. Продумана до тонкощів «художня хірургія» до сих пір викликає захоплення, змішане з цікавістю. Як слід було розробити складну процедуру видалення авторської основи, щоб перетворити її в рутинну, повсякденне? Видалення

авторської основи виконано за два тижні, дублювання на нову, за словами Стасова, «цілих два місяці». Треба було мати холодний розум і тверду руку і, можливо бути саме столяром, а не художником, щоб роздуми про цінність пам'ятника не змусили здригнутися у відповідальний момент, але столяром рівня і часу Олександра Сидорова, коли реставрація ще тісно змикалася з ремеслом, а ремесло вже було зведене в ступінь мистецтва [58].

Основи, характер і прийоми реставрації архітектури, скульптури, графіки, олійного та темперного живопису в своєму історичному розвитку зазнали всілякі зміни відповідно до трансформацією естетичних концепцій у розвитку суспільства. Найбільш повно розкривається цей шлях в історії реставрації станкового олійного живопису. Твори олійного живопису з часів освоєння даної техніки по наші дні складають гордість найбільших музейних зібрань. Протягом століть реставратори багатьох країн розробляли методику та принципи збереження цих досить нетривких і легко піддаються всіляким впливам пам'ятників творчого генія великих майстрів. Одне перерахування дослідних робіт, присвячених живописному мистецтву, могло б скласти багатотомну працю. Саме твори олійного живопису стали одними з перших об'єктів, над збереженням яких працювали реставратори.

Звичайно, не слід вважати, що за часів, коли основний мальовничою технікою була темпера, не існувало пошуку коштів для збереження творів живопису. У рукописах Феофіла (X -XI ст.) і Діонісія Фурноаграфіота (XVII ст.) Можна зустріти ряд порад з очищення темперних ікон. Побутування різних методів розкриття і поновлення ікон ілюструє і історія розвитку давньоруського живопису, але все ж тільки з освоєнням техніки олійного живопису ми можемо говорити про складання реставрації як специфічної галузі знань.

Реставрація олійного живопису в Росії, розвивається з середини XVIII ст., з часом виробила і вдосконалила власну методику і технологію. Було б,

звичайно, невірно розглядати її історію поза зв'язком з розвитком реставрації в Європі. Тому в дослідженні проводиться паралельний огляд досягнень російської та західноєвропейської реставрації. Але специфічні особливості реставраційної школи, властиві виключно Росії, виділяють її в окрему систему принципів і методів.

Всю історію російської реставрації ми можемо розглядати як рух від художньо-прикладного до комплексної науки. Власне наукою, що включає в себе теоретичну, техніко-технологічну та художньо-практичну частини, реставрація стала тільки в середині ХХ в. Весь інший шлях розвитку був періодом кількісного накопичення теоретичних і практичних знань, які стали згодом фундаментом для переходу на новий рівень - рівень наукової реставрації [58].

Період суміщення теоретичного і практичного досвіду з природно-науковими дослідженнями почався в нашій країні після Великої Жовтневої соціалістичної революції. Створення централізованих науково-реставраційних організацій, залучення до справи реставрації фахівців в галузі природничих наук, широкий обмін науково-технічною інформацією витікали з політики Радянського уряду в справі охорони пам'яток історії та культури. Сама можливість виникнення сучасної наукової реставрації виявилася з того величезного досвіду, який був накопичений російською реставрацією майже за двохсотлітню її історію [60].

Таким чином, зв'язок між історично склалися принципами і методами російської реставраційної школи з сучасної наукової реставрацією виявляється в практичній роботі радянських художників-реставраторів. Наявність цієї спадкоємності, з одного боку, і глибоке розходження в теоретичній і природничо-науковій області - з іншого, дають можливість проведення дослідження російської дореволюційної реставрації, розкриваючи її позитивні і негативні сторони.

Практична користь знання історії реставрації, вплив реставрації на емоційне враження, вироблене пам'ятниками, розуміння теоретичних і практичних основ реставраційної науки є підставою для вивчення історії реставрації в загальному комплексі історії мистецтва.

Вивчаючи історію реставрації олійного живопису в Росії, ми неминуче звертаємося до XVIII в. як до історичного періоду, в якому почалося широке освоєння цієї живописної техніки в нашій країні [58].

Епоха Петровських перетворень, яка зачепила всі галузі внутрішньої і зовнішньої життя держави, справила величезний вплив на шляху розвитку національного мистецтва. Нова ідеологія, нові завдання, що постають перед художниками, змушують їх шукати сучасні художні та технічні засоби вираження. Починається відхід російських художників від старої, традиційної техніки темперного живопису і освоєння загальноєвропейської масляної.

Як відомо, до кінця XV в. в Європі основний мальовничою технікою була темпера. Після вдосконалення Л. ван Ейка (XV ст.) Масляних фарб темпера поступово втрачає своє значення.

Перше знайомство російських живописців з масляним живописом відбулося ще в XVII ст., Однак впроваджувалася вона повільно і лише у вузькому колі московських художників. Велику роль в прискоренні цього процесу в XVIII столітті зіграли, з одного боку, позитивні властивості самої техніки з її широкими мальовничими можливостями, з іншого - приплив іноземних художників, а також високопрофесійних творів з Європи в Росію. Державна влада, що сприяла розвитку нового мистецтва і заохочувала ввезення в країну шедеврів світового живопису, була також зацікавлена в якнайшвидшому освоєнні всіх загальноєвропейських досягнень. Таким чином, вже до середини XVIII ст. нове художнє світогляд і нова живописна техніка остаточно засвоюються національної мистецьким середовищем [59].

Освоєння нової живописної техніки, знайомство з живописом старих майстрів, величезний культурний вплив, який справила Європа на Росію в XVIII в., Викликало підвищений інтерес до творів мистецтва як до однієї з найважливіших областей духовного життя [3, с. 70].

Слід зазначити, що ще в XVII ст. в Москві існували невеликі зборів картин, в основному портретів, в царських палацах і палацах найбільших вельмож. Така колекція була, наприклад, в московському особняку князя Василя Голіцина. Поступово з будівництвом петербурзьких палаців і зростанням інтересу до живопису кількість картин, які ввозяться в Росію, зростала. Уже в середині XVIII ст., Під час правління імператриці Єлизавети Петрівни, з'являється перша палацова галерея в будівлі Зимового палацу, яка згодом увійшла в Ермітаж, а потім галереї виникають у всіх передмістях і столичних палацах Петербурга. У другій половині століття приплив творів живопису зростає настільки, що з'являється необхідність в будівництві спеціального будинку «музеума» для імператорської колекції. Імператорський Ермітаж - перший і найбільший музей країни, відкритий в 1762 р, - стає однією з найбагатших колекцій світового живопису вже до кінця століття. Катерина II, захоплена ідеєю створення блискучого зборів, скуповує найкращі зразки живопису, скульптури, графіки, кераміки, ювелірних виробів і т. Д. З усіх кінців Європи.

До кінця 70-х рр. XVIII ст. одне тільки ермітажний зібрання налічувало кілька тисяч картин. Якщо до всього цього додати всі палацові галереї Петербурга і приватні колекції, то можна уявити собі всю складність проблеми збереження цих скарбів. Володіння величезною кількістю картин поставило перед урядом задачу пошуку людей, чия майстерність і мистецький хист дозволили б «древні і обрання картини в цілості зберегти і, скільки б пошкоджені не були, доставляти їм колишню їх витонченість» [1, с. 11]. Говорячи сучасною мовою, з'явилася необхідність в художників-реставраторів.



Перша половина XVIII століття була для російських художників періодом освоєння нових принципів, ідей і техніки олійного живопису. Саме складності цього освоєння і утруднювали поява реставраторів із середовища російських художників. Це ж говорить про те, що ніяких дій щодо виправлення пошкоджених картин до середини XVIII ст. вони не робили. Так, ще в кінці XVII століття відомі факти «полагодження» писаних на полотнах картин в зборах Московського Кремля. Швидше за все, ми стикаємося тут з окремими випадками, коли іконописець, що не знайомий ні з технікою олійного живопису, ні з методикою її реставрації, виправляв постраждалі з яких-небудь причин твори, виходячи з відомих поновітельних принципів, що склалися в іконописній практиці. Більшість російських живописців, що освоїли до середини XVIII ст. техніку олійного живопису, ще не були знайомі з технікою її реставрації. Але кількість картин, які ввозяться в Росію, з року в рік зростала. Нагальна потреба в збереженні і «залатанні» їх вимагала термінового підшукування потрібних людей. Тому в Росію почали прибувати іноземні художники, «оголошують себе до поправки картин знаючими».

Поява європейських реставраторів в Петербурзі в середині XVIII ст. поклало початок розвитку реставраційного мистецтва в нашій країні. Їх творча діяльність по збереженню і реставрації живопису в Росії цілком базувалася на методиці і принципах, що склалися в західноєвропейській реставраційній практиці.

Початком реставраційної діяльності в Росії ми можемо вважати 1743 рік, коли в Петербург прибули на запрошення імператриці Єлизавети Петрівни два художника: Георг Христофор Гроот і Лукас Конрад Пфандцельт (Фанцельдт) [2]. Перший став придворним живописцем і був призначений «контрофагером», тобто доглядачем за всіма імператорськими картинами. Власне, як реставратора Г.Х. Гроот не служив. Визначившись до двору як наглядач за картинами, він досить мало займався своїм основним

обов'язком - збиранням і реставрацією колекцій. Швидко заявивши про себе як про художника-портретиста, завантажений придворними замовленнями, він незабаром (1748 г.) залишив посаду. Основна ж робота з комплектування колекцій і по їх реставрації лягла на плечі другого художника, Л. К. Пфандцельта. Він вступив на службу 1 грудня 1743 г. помічником живопису при майстра Грооте з тим, щоб під його наглядом перебували в палацах в Спб., в селі Сарской і інших місцях картини лагодити і в хорошому стані утримувати». З 1748 року, коли Гроот остаточно залишив посаду контрофагера, Пфандцельт перейшов на його вакансію головного наглядача імператорських колекцій. Він писав: «З якого часу я один, з власне найманим мною іноземним підмайстром, всю ту роботу виправляв, галереї в Сарской, в Петергофі і в Оранієнбаумі там же і тут (Зимовий, палац. - А.А.) заснував і великі почасті зовсім зруйновані картини полагодив, та й понад те, чимале число картин скопіювати, нові картини представив»[3]. Таким чином, в 1743 р в Росії з'явився перший реставратор, який поєднував як чисто реставраційні обов'язки, так і комплектування і пристрій музейних зібрань з мальовничою роботою. Для історії російської реставрації ім'я Пфандцельта особливо знаменно, бо з ним пов'язано не тільки поява першого реставратора, але і проведення перших складних технічних реставраційних операцій.

Найбільшу славу і популярність принесла йому робота з перекладу з дерева на мідь картини Л. Кранаха «Христос і блудниця». У 1768 р Пфандцельт, вже зарекомендував себе як досвідчений реставратор, звернувся в Академію мистецтв з пропозицією передати йому для реставрації дану картину, «бажаючи академії послугу показати, через особливо його мистецтво після шести місяців привести в хороший стан, тобто з дерева зняти і для вічної міцності на мідну дошку перезвістка. Чому збори Імператорської Академії мистецтв шануючи ево мистецтво вельми корисним і хвали гідним визначило перш зробити йому пробу і представити зборам, і коли она випробовується, то необхідну їм картину йому, Фанцелю, віддати, і коли она картина готова буде, то увявити ону в той час, коли зазвичай в Академії для

публіки виставлені будуть праці панів членів для свідчення, про що для звістки і в газетах публікувати »[4]. У тому ж році Пфандцельт почав операцію перекладу картини. Реставратор успішно переклав живопис на мідну дошку, а на звороті дошки залишив такий напис: Цю картину, написану на дереві в 1516 році знаменитим художником Альбрехтом Дюрером, нюренбергского Рафаелем і від старості розкололася на три частини, знову потім склеєну і покорило від часу настільки, що фарби ледь трималися на дереві, Лука Фандцельт від близької загибелі врятував і за допомогою майстерного зняття живопису з дерева і перекладом картини на мідну дошку повернув її колишню красу і блиск, і отримавши від Академії мистецтв де евянну пошкоджену, натомість він повернув мідну довговічну картину (нині вона знаходиться в Державному Ермітажі і вважається роботою Л. Кранаха-молодшого).

На жаль, не можна привести точних даних з технічних прийомів і складам клеїв, на яких проводив свою операцію Пфандцельт, але слід зазначити, що стан картини було задовільним аж до нашої часу. С.П. Яремич, обстеживши її в 1931 р, писав: «Треба віддати належне Фандцельту, його переклад технічно зроблений бездоганно, живописний шар укріплений чудово!». Відзначаючи якість самої проведеної роботи, Яремич все ж вказав на негативність даної операції для подальшого існування авторського живопису на новій основі. Пфандцельт, перевівши живопис на мідне, здавалося, найбільш міцну основу, не зміг врахувати різницю коефіцієнтів розширення дерева і металу, що і призвело до негативних наслідків. Але для XVIII ст., Коли методика перекладу ще тільки починала освоюватися в європейських країнах, операція Пфандцельта здавалася дивом. У 1770 р відреставрована картина була виставлена на загальний огляд в Академії мистецтв, в газетах публікувалися захоплені відгуки про виконану роботу, іноземці, які приїздили до Петербурга, відзначали видатну роль Пфандцельта як реставратора, колекціонера і першого організатора ермітажної колекції. І. Бернуллі писав що містер Пфандцельт, художник, чудово вміє працювати з

рідкісним мистецтвом, відновлювати старі [5, с. 29 - 31]. Йому вторить Георгі. Складаючи перший опис палацової колекції, він відзначав, що Пфандцельт «складався першим інспектором над галереєю Ермітажу до 1780 р <...> і вживав тут рідкісне своє мистецтво, старі картини, з їх оригінальними фарбами без найменшого оних пошкодження переносити на новий ґрунт» [6, с. 537].

Крім робіт з переведення живопису, Пфандцельт проводив всі основні реставраційні операції, відомі в XVIII в. Їм був дубльований ряд картин з імператорських палаців і з Академії мистецтв.

Найбільш важливим для нас є те, що Лукас Конрад Пфандцельт з 1743 по 1789 був першим реставратором в Росії, з чим ім'ям ми пов'язуємо зародження технічної реставрації олійного живопису в Ермітажі. Проведення їм операції по переведенню живопису з однієї основи на іншу справила величезний вплив на розвиток російської реставрації. Для XVIII в. для Росії здійснення подібної операції є фактом того, що реставрація тут досягла загальноєвропейського рівня. Точніше кажучи, із застосуванням Пфандцельтом складних, радикальних реставраційних операцій склалося розуміння реставрації як комплексу професійних прийомів для збереження творів мистецтва.

Якщо врахувати, що між появою перших перекладів в Європі і роботами Пфандцельта пройшло відносно мало часу, то стають зрозумілими ореол слави, що оточував його ім'я, і захоплене ставлення до його діяльності сучасників, що почитали цю операцію за власне його відкриття.

Ідея перенесення живопису з однієї основи на іншу, швидше за все, виникла відразу в різних країнах Європи. Пошук коштів для збереження творів мистецтва неминуче повинен був привести реставраторів до цієї операції. Складність самої роботи, той захоплений резонанс, який вона викликала у сучасників, високі ціни за переклад змушували реставраторів тримати в секреті власну рецептуру [33, с. 701].

Виходячи з цього, можна припустити, що Пфандцельт ознайомився з цією операцією в Голландії або в Німеччині до 1739 року, але це мало ймовірно. Швидше за все, він самостійно розробив її вже в Петербурзі. Можливо, сама ідея заміни основи була почерпнута їм з повідомлень, що надходили в Росію, але техніка і рецептура застосованої операції, ймовірно, власне його винахід.

Після того як діяльність Пфандцелиа була із захопленням зустрінута російської художньої громадськістю, в Росії намічається прагнення до створення власної реставраційної школи. Перша спроба навчання російських реставраторів була зроблена Академією мистецтв в 1770 р з групою пенсіонерів в Дюссельдорф були відправлені три художника: Гавриїл Серебряков, Іван Якимів та Михайло Іванов, «щоб оне повчилися мистецтва картини чистити, знімати і містити в чистоті». На жаль, ця перша спроба вивчити своїх реставраторів була невдалою. Нагальна потреба в реставрації змушувала керівництво Академії шукати людей, які змогли б розвинути цю справу в Росії. Похилий вік Пфандцельта і та атмосфера секретності, яку він створив навколо своєї роботи, не дозволяли навчити російських художників під його керівництвом. Тому в Росію почали прибувати іноземці, які пропонують свої послуги в справі розвитку цього мистецтва. Так, в 1764 р постав перед академічною радою Антоніо Доссена, а в 1779 р - Дю боці, але обидва реставратора не витримали випробувань і були відкинуті [32, с. 696].

Першим російським художником, яке освоїло в XVIII в. реставрацію станкового олійного живопису, був Семен Федорович Щедрін (1745- 1804).

Щедрін надійшов учнем в Академію мистецтв в 1760 р і, закінчивши її з золотою медаллю, був відправлений в Італію в 1767 р в якості пенсіонера на три роки. Будучи там понад покладений трирічного часу, залишався на своєму утриманні для подальших успіхів і придбання до досконалості свого живопису шість років [7].

За відомим відомостями Щедрін з 1779 по 1784 р провів реставрацію 167 картин академічного зібрання.

Реставрація технічна була освоєна Щедріним ще в Італії, звідки він повернувся в 1776 р і через два роки вже проводив операції з дублювання живопису. З 167 картин близько ста було дубльовано новим полотном. Всі картини пройшли також мальовничу реставрацію, а частина була розчищена. Серед них слід виділити портрет Єлизавети Петрівни роботи Токке, «Притчу про виноградаря» Рембрандта, ряд робіт Тінторетто, Тенірса, Хореманса і інших, до цього дня прикрашають зібрання Ермітажу. У 1784 р через хворобу і старість вільного общника І. Гроота картини свідчили директори і радники Жарков, Головачевський і Угрюмов і знайшли їх у всьому лагодження виправленими [7].

За відсутності документального матеріалу, який розкриває техніку роботи Щедріна, ми можемо на прикладі дублювання портрета Єлизавети Петрівни роботи Токке припустити, що ця операція проводилася на клейстерної складах, широко поширених в XVIII в. в Європі і, зокрема, в Італії. Розглядаючи ж мальовниче поправлення по даній роботі, ми ніде не знайдемо прагнення реставратора виявити свою кисть. Записи, правда, лежать ширше втрат, підібрані по тону і кольору близько до авторського живопису, що цілком відповідає реставраційним принципам XVIII століття. Лакове покриття, застосоване Щедріним, було перекрито наступними реставраторами, але навіть при візуальному дослідженні видно, що ранні плівки лаку (XVIII ст.) Наносилися без застосування підфарбовування або асфальту [39 с. 176].

Називаючи академіка живопису С.Ф. Щедріна першим російським реставратором, слід пам'ятати, що його діяльність базувалася на досвіді європейських майстрів і не мала впливу на розвиток реставрації в Росії. Його роботи демонструють лише одиничний для XVIII ст. приклад освоєння

російським художником навичок технічної та художньої реставрації живопису.

Після відходу Пфандцельта так звана технічна реставрація була покладена на французького художника Перонара, а для реставрації мальовничій залучалися академік живопису портретної Н.С. Дрожжин (1745-1805) і наглядач краскотерной майстерні Академії П.І. Шінбарев (1752-1807). З цього часу починається поділ на реставрацію технічну і мальовничу. Якщо до 1780 року як ту, так і іншу частину реставрації виконував Пфандцельт, лише зрідка залучаючи для живописного поправлення Г. Бухгольца, К. Хрестінека або Гроота, то тепер картини після проходження так званої в XVIII - XIX ст. «Механічної» реставрації передаються для прописок художникам. Перонар проводив операції по зміцненню живопису шляхом дублювання й перекладу на іншу основу [39, с. 176].

## 1.2. Сутність та специфіка реставраційної діяльності

У музейній практиці реставрація є одним з основних та найстаріших методів впливу на стан збереження експонатів. Такі, очевидно, важливі аспекти зберігання, як кліматологічний чи біологічний, не одразу стали повноцінною частиною музейної практики, тоді як реставрація завжди розглядалася як першорядний аспект збереження пам'яток в музеї. Це можна частково пояснити тим фактом, що реставрація мала свою «донаукову» історію, тоді як інші музейні дисципліни (кліматологія, мікологія, ентомологія та ін.) такої історії не мали. Оскільки в кожному об'єкті закладена тенденція до старіння, то музейним співробітникам доводиться вести боротьбу з часом та законами природи. Все це складає зміст понять реставрація та консервація [9, с. 6]. Реставрація буквально означає відновлення втрачених фрагментів твору, в більш широкому значенні це комплекс оперативних заходів з відновлення належного стану експоната.

Поняття "консервація" у більшості випадків розуміють в вузькому сенсі як частину оперативних реставраційних засобів, спрямованих на забезпечення міцності та хімічної інертності матеріалів живопису. Однак термін "консервація" є досить розлогим поняттям, що лише частково включає в себе масштабні оперативні реставраційні заходи, а в іншій своїй частині базується на створенні умов, які унеможливають утворення руйнувань пам'яток. При розгляді останнього аспекту прийнято вживати термін "превентивна", тобто попереджувальна консервація [9, с. 6]. Теоретична та практична розробка цього терміна відбулася протягом останніх 25-30 років. До цього часу основна увага в забезпеченні належного стану експонованих творів живопису у музеї приділялася саме реставраційним заходам. І лише поступово, так би мовити еволюційно, в музейній практиці дійшли висновків, що реставрація не є панацеєю і не замінює собою неналежне зберігання. Отже, завданням превентивної консервації – створення і постійне



підтримання стабільного музейного мікроклімату і відповідної освітленості музейних предметів[1, с. 103].

Можна констатувати, що превентивна консервація стала результатом усвідомлення обмеженості реставрації як основного інструменту збереження експонатів, однак це не означає, що реставрація втратила своє колишнє значення. Очевидним є той факт, що стан більшості художніх фондів музеїв у минулому і нині залишає бажати кращого, а кількість творів, що потребували та потребують оперативного втручання реставратора, часто є критичною. Саме тому своєчасна реставрація продовжує відігравати важливу роль у збереженні музейного предмета.

Різним аспектам даної теми присвячена велика кількість окремих статей та доповідей, які в основному вийшли друком у 60-70-ті роки ХХ ст. Їх автори – це реставратори-практики та співробітники профільних наукових та дослідних організацій, серед яких можна виділити Карасеву В. Н., Сорокіну А. А., Томашевич Г. Н. та Тростянську Є. Б. В останні роки розробкою цієї теми активно займалася Ніколашкіна А. Б.

Говорячи про реставрацію, зазначимо, що розвиток її наукового напрямку відбувався протягом усього ХХ сторіччя. Перша половина ХХ ст. відзначилась значним розвитком вітчизняної теорії реставрації [14]. Протягом ХХ ст. у теоретичних працях велася дискусія щодо розуміння кінцевої мети реставрації, яка, у свою чергу, дала імпульс полеміці щодо питання, що ж власне є предметом реставрації: матеріальна субстанція предмета або культурно-історична та художня функції експоната. Це принципове питання для реставрації як науки, воно і сьогодні залишається головним в теорії реставрації. На практиці ці пошуки часто носили дуже сумнівний характер, оскільки часто породжували радикальні підходи та методики, що були обумовлені особистісними смаковими вподобаннями реставраторів та інших музейних співробітників. Зауважимо, що відношення

до реставрації як до утаємниченої галузі знань, що побутувало у ХІХ ст., все ще нагадує про себе в цей період [14].

Проведена з початку 40-х до початку 60-х років практична реставрація, що мала, як було сказано вище, виключно емпіричний характер, в методологічному плані була орієнтована на активне відновлення пам'яток. Вже тоді наукова громадськість піддавала таке положення аргументованій критиці.

Так, до прикладу, Ержі Кубяк, відомий польський дослідник, писав, що «...у нас стає все більше пам'ятників, але все менше і менше справжніх творінь». Практика відновлення, а вірніше, створення імітаційних копій, після Другої світової війни поширилася більшою мірою в царині архітектури та скульптури, оскільки саме ці групи пам'яток постраждали в Європі найбільше. Тенденції до поновлення в галузі реставрації станкового живопису були менш істотними і реалізовувалися, головним чином, в тотальному видаленні лакових покриттів [21].

Відтак, сформована наприкінці 40-х – на початку 50-х років ситуація гостро поставила питання про принципи реставрації та її методологію. Зазначимо, що подібний процес вже відбувався на початку ХХ століття. Більшість з цих питань була успішно вирішена після 50-х років. Ми можемо констатувати, що у другій половині 50-х – у 60-х роках ХХ століття на хвилі зростання технологічної реставраційної культури формується особливий погляд на результати виконаної після Другої світової війни роботи зпорятунку культурних пам'яток. Оскільки безліч пам'яток постраждало від методично неналежних реставрацій, то музейники задавалися питанням, які принципи, призвели до таких результатів? Виявилось, що велика кількість теоретичних формулювань і принципів існувала лише в усній формі і суб'єктивно інтерпретувалася у реставраційній практиці. Часто ці принципи були результатом некритичної практики, яка ґрунтувалась на прагненні

додати об'єкту, що реставрується, так званого експозиційного вигляду будь-якою ціною. При цьому не існувало єдиної системи понять та термінів [22].

Дедалі очевиднішим є думка про неможливість існування реставрації без фундаменту з досліджень хіміко-технологічними та фізичними методами, заснованими на досягненнях технічного прогресу. Нові матеріали і нетрадиційні технології швидко входили в практику реставрації та консервації з розвитком прикладних наук і техніки, що визначило розвиток історії реставрації другої половини ХХ століття в новому напрямку, де технологічний аспект по праву зайняв гідне місце і багато в чому сформував нову методологію.

Звичайно, методи та засоби, які використовувались в реставраційній практиці, завжди впливали на стан об'єктів, що реставрувалися, і ХХ століття не стало винятком. У першій половині ХХ ст., як було зазначено вище, найбільш резонуючим було питання розчисток та видалення лакового шару з картин, також мали місце суперечки щодо переносів творів на нові основи, методики дублювання та тонування втрат [22].

Без сумніву, успішна реставрація здатна значно покращити матеріальну цілісність усіх шарів твору, внаслідок чого твір спроможний витримувати набагато більші кліматологічні навантаження, вже не кажучи про можливості його експонування та переміщення. Прикладом можуть слугувати процедури відновлення зв'язків між шарами живописного твору (грунту та основи, фарбового шару та грунту) або консолідація в межах одного шару (усунення деструкції грунту чи порошкування фарбового шару).

Зазвичай художні твори, фарбовий чи ґрунтовий шар яких перебуває в аварійному стані, не можуть бути експоновані і зберігаються у фондосховищах у горизонтальному стані для запобігання утворення втрат. Проведення реставраційних заходів у таких випадках дозволяє якщо і не експонувати живописний твір, то принаймні зберігати належним чином та переміщувати всередині фондосховищ.

Інші процедури, такі як, наприклад, дублювання часткове (дублювання пруг) або повне, може як значно покращити стан живопису, так і негативно вплинути на нього, а в подальшому ускладнити його зберігання в музеї. Розглядаючи докладніше, зазначимо, що найпоширенішим адгезивом дублювання у радянській музейній практиці був осетровий (риб'ячий) клей, хоча можна зустріти приклади дублювання і на воско-смоляну мастику. Говорячи про частоту застосування цієї методики серед реставраторів ХХ ст., можна зробити висновок, що у першій половині минулого століття дублювання все ще розглядалося як "рятівне коло" для будь якого живопису, оскільки навіть картини з незначними ушкодженнями основи піддавали цій процедурі. Так, наприклад, Є. В. Кудрявцев у своєму посібнику «Техніка реставрації картин», що вийшов друком у 1948 році і отримав дуже схвальний відгук таких діячів, як академік І. Е. Грабар, перераховує велику кількість показань для дублювання полотна, а наприкінці додає: «Оскільки гарне дублювання не може зашкодити речі, а навпаки, робить її більш міцною, то цілком можна визнати бажаним застосування дублювання як профілактичної міри у тих випадках, коли воно викликано гострою необхідністю» [4, 75]. Під формулюванням «гостра необхідність» Кудрявцев мав на увазі і наявність малих проривів на невеликого розміру експонатах, і відсутність пруг на картині, і навіть просто вік твору: «нарешті, дублювання майже завжди корисне для старої картини...», – писав він. Багаторічні спостереження показали, що картини, дубльовані на риба́чий клей, з часом втрачають свою еластичність і стають ламкими, деформуються. Це призводило до частого відставання авторського полотна від дублюючого. Жорсткість, яку з часом набували клейові плівки, особливо помітно виявлялася при транспортуванні або накатці живопису на вали. Зазначені дефекти клейової плівки викликані поступовим зникненням з неї вологи. Автори констатували, що висихання глютинового клею супроводжується значною об'ємною усадкою і зниженням ваги плівки на 60-96 % від первісних показників [6, 175-180]. Оскільки волога в клейовій плівці виконує

функцію пластифікатора, більш тривале зберігання її у клейовій плівці забезпечує її еластичність, зменшує усадку, і відповідно ступінь короблення в процесі зберігання. Недоліки клейових плівок були відомі здавна, серед пластифікаторів клею вже з XIX ст. використовували різні матеріали вуглецевої природи, такі як мед, пиво та фруктові цукри. Постало питання науково обґрунтованої модифікації клею. Над цією проблемою протягом 1964-65 рр. працювали співробітники Відділу методики реставрації станкового олійного живопису (далі ВМРСОЖ) ВЦНДЛКР З. Черкасова та М. Алексеєва, завданням було знайти модифікатор, що мав усі плюси меду, але був позбавлений його недоліків, таких, наприклад, як його міграція на поверхню з клейової плівки з часом. В результаті своїх досліджень співробітники не знайшли йому належної заміни та рекомендували саме бджолиний мед як кращий пластифікуючий агент, саме рецептури з медом увійшли в посібник для реставраторів, що був виданий ВЦНДЛКР у 1977 р. [41, с. 184].

Цікавим в цьому контексті був досвід Всеросійського художнього науково-реставраційного центра – ВХНРЦ, де у 60-ті рр. в якості речовин, що пластифікують, використовували, окрім меду, глюкозу, сахарозу та полівініловий спирт (ПВС), при чому перевага надавалася останньому. На думку співробітників ВХНРЦ, він був найкращим пластифікатором у випадку зберігання відреставрованого живопису в умовах підвищеної вологості та температури. Цей досвід колег був відомий Черкасовій та Алексеєвій, однак вони не включили ПВС у свої дослідження, оскільки цей новий матеріал важко було дослідити на предмет його змін при старінні, на відміну від традиційних модифікаторів, що є прикладом досить упередженого ставлення до синтетичних матеріалів, яке поширене і в наш час [41, с. 185]. Результатом роботи дослідників стали розлогі рекомендації по рецептурах клейових розчинів та методик дублювання. Ці дослідження, проведені у 60-ті рр., а згодом доповнені у 70-ті, стали фундаментальними для вітчизняної реставрації олійного живопису; методики, що були

розроблені в той час, стали загально визнаними у радянській та пострадянській реставраційній методології, вони використовуються і сьогодні. Однак дослідники тих років знайшли і недоліки методики дублювання на тваринні клеї. Так, дослідним шляхом було доведено, що розчини риб'ячого клею не дають суцільного склеювання внаслідок низької пастозності, а клейовий шов не є рівномірним, що призводить до подальшого роз дублювання. Як вихід пропонувалося розробити рецептуру клею з додаванням мінеральних або органічних агентівнаповнювачів, які б збільшили пастозність розчину без збільшення відсотковості клею, однак такі наповнювачі не були знайдені [41, с. 186].

На окремий розгляд заслугоує проблема зберігання живопису, дубльованого або укріпленого на воско-смоляні мастики. Подібні картини можна знайти в усіх великих музеях. Ця технологія не є надбанням вітчизняної реставрації, вона прийшла із Заходу, і користувалася особливою популярністю в північних європейських країнах з помірним та холодним кліматом. До появи синтетичних адгезивів воско-смоляні мастики були єдиними матеріалами, здатними укріпити живопис, написаний на гладеньких поверхнях. Ще у 50-60 роках багато хто з реставраторів вважав цей спосіб якщо не кращим, то принаймні не найгіршим [42, с. 137]. Основні випадки тогочасного застосування воско-смоляних мастик перераховані в статті 1960 року співробітника ВЦНДЛКР В. Н. Карасьової. Автор рекомендує цю методику в наступних випадках: при розшаруванні багат шарового живопису; при відшаруванні олійного фарбового шару від олійного або емульсійного ґрунта з великою часткою вмісту олії; при відшаруванні від фабричного полотна, з якого не був видалений тальк; у випадку необхідності розм'якшення жорсткого олійного ґрунту; у випадку, коли фарбовий шар і ґрунт сильно деструктовані й існує небезпека проникнення розчину риб'ячого клею в структуру полотна; у випадку коли відбулося зморщення фарбового фару разом з ґрунтом; при опіках фарбового шару, при здуттях фарбового шару на картинах, виконаних на основі з металу, дерева і на

картинах, що вже реставрувалися за допомогою воско-смоляних мастик; на картинах, уражених пліснявою [3, 27-40]. Отже, можна констатувати, що рекомендації по застосуванню мастик були дуже широкими. Однак спостереження за картинами, відреставрованими таким чином, довели, що наслідки такого способу реставрації можуть бути дуже негативними. Виявилось, що, по-перше, віск просочує усі елементи живописного матеріалу, по-друге, він взаємодіє зі структурними елементами живопису, що призводить до непоправних наслідків. Об'єктивні докази цьому були представлені вже у 60-ті рр. кількома авторитетними дослідниками. Вони зазначали, що в ряді випадків віск підфарбував або змінив колір фарб та ґрунтів, кольорова гамма картини при цьому непередбачувано змінилась, в деяких випадках спостерігалось пом'якшення або набухання та розтріскування фарбового шару на олійному в'язеві.

Вже на початку 70-тих рр. ставлення до воско-смоляних мастик в світовій і радянській практиці різко змінюється, в ряді публікацій та музейних звітів музейники доводять, що віск змінює оптичні властивості живопису, ґрунту та основи, прискорює старіння матеріалів експонату, низька структурна міцність воску робить неефективним будь-яке подальше реставраційне втручання іншими методами, а адгезиви, що містять віск, сприяють розвитку значних пластичних деформацій, що протікають під дією власної ваги картин. Так само негативним був і досвід відновлення зв'язків між різними шарами твору за допомогою воско-смоляних мастик.

З огляду на вище зазначене, на конференції ICOM (Міжнародної Ради Музеїв) у 1975 році було прийнято рішення про небажане використання восковмісних матеріалів для дублювання та укріплення станкового олійного живопису, після чого мастики на основі воску досить швидко зникають з музейної практики Радянського Союзу, хоча залишаються популярними в країнах їх традиційного використання, наприклад, в Німеччині [42 с. 138]. Однак, вже відреставровані такими методами картини встигли стати великою

проблемою як для музейних реставраторів, так і для зберігачів. Сьогодні жодні з відомих та науково обґрунтованих методик не здатні істотно вплинути на їх стан, і постає питання розробки специфічних методик з використанням синтетичних адгезивів для реставрації таких картин.

Ще одна реставраційна методика, що викликала великий резонанс у професійних колах минулого сторіччя, це перенесення живопису з однієї основи на іншу. Методика була розроблена ще у першій пол. XVIII ст. Перші згадки про перенесення живопису ми знаходимо у 20-х років XVIII ст. у Італії та Франції, звідки ця практика поширилася на всю Європу. Операція виглядала наступним чином: лицьовий бік картини заклеювався кількома шарами тканини чи паперу, після чого основа зі зворотного боку поступово видалялася. Згодом фарбовий шар з ґрунтом або без нього дублювався на нову основу (нерідко інакшу, найчастіше дерев'яну основу замінювали на полотняну). Подібні маніпуляції були дуже небезпечними для художнього твору, однак, як було сказано вище, вони були надзвичайно популярними, вважалося, що вони ладні вирішити чи не всі проблеми як з основою, так із іншими шарами [43, с. 161].

XIX ст. стало століттям перенесень, і навіть у пер. пол. XX ст. ця гостро критикована практика лишалася досить поширеною. Реставратори др. пол. XX ст. в ряді випадків також не виключали можливість запровадження цієї методики по відношенню до заміни деструктованих дерев'яних основ на нові, теж дерев'яні. В цьому випадку принципово не змінювалась структура основи і це не викликало такої кількості запитань, як із заміною дерев'яних основ на полотняні. І хоча з точки зору подальшого зберігання експонату нова основа і є доцільною, з точки зору збереження цілісності та самодостатньої цінності кожного з елементів об'єкта, така заміна є недоречною.

Отже, проблеми зберігання станкових художніх пам'яток протягом усього періоду розвитку музейної справи були найбільш актуальними,



оскільки саме збереження пам'яток є однією з основних функцій музеїв. З розвитком музейної справи стала очевидною неможливість вирішення комплексу цих проблем без залучення фахівців із галузей точних наук, таких як кліматологія, біологічні дисципліни, хімія, оптика та ін. З інтеграцією цих наук у музейну справу у другій половині ХХ ст. було вирішено низку теоретичних питань та практичних проблем в царині збереження музейних фондів [41, с. 170].

Критичне осмислення реставраційної практики відбувалося протягом ХХ століття, в ужитковому плані призвело до розвитку низки методик, які у свою чергу стали підставою для мінімізації впливу на стан художнього твору, шляхом зменшення інтеграційних процесів під час проведення реставраційно-консерваційних заходів. Так, на зміну тотальним «розкриттям», перенесенням та дубляжам прийшли більш точкові методики. Ряд реставраційних операцій, що мали велике розповсюдження в попередній період, удр. пол. ХХ ст. визнаються взагалі недоцільними та поступово зникають з музейної практики. Вище згадані фактори формували технологічно успішну вітчизняну реставраційну школу, яку відрізняло дбайливе і шанобливе ставлення до авторського живопису, що супроводжується прагненням виявити і зберегти все, що відносилось до задумів творця. При цьому реставратори, які на початку століття намагалися надати картині експозиційного вигляду будь якою ціною, з часом, озброєні вже техніко-технологічними дослідженнями на відповідному тому часу технічному рівні, прагнули звільнити картину від внесених часом і обставинами спотворень. Отже, археологічні принципи реставрації, розроблені у першій чверті ХХ століття, з часом починають вагомо проявлятися у всіх видах реставраційних робіт цього періоду [45, с. 49].

Історія реставрації другої половини ХХ століття наочно демонструє тісний зв'язок теоретичної, методологічної та технологічної областей історії реставрації.

### 1.3. Реставрація живопису на полотні у XX столітті

Якщо вірити вчення Гегеля, то еволюція мистецтва завершилася в XIX в. У всякому разі, у спадок нам це століття залишило безліч проблем: що стосуються корінних проблем людського буття (онтології); пов'язаних зі зміненими уявленнями про художні цінності (аксіології). Разом з тим протягом усього XX ст. розвивалися породжені мистецтвом види і напрямки науково-дослідної, науково-пізнавальної та науково-практичної діяльності - мистецтвознавство (історія мистецтв, художня критика) і реставрація [40, с. 177].

У XX ст. зароджується і продовжує розвиватися вже в XXI ст. теорія наукової реставрації. Її виникнення було пов'язано як мінімум з двома обставинами: а) прагненням використовувати в практичній діяльності реставраторів всі досягнення сучасної фізики і хімії, матеріалознавства і наукомістких технологій; б) необхідністю протистояти валу смакових, антикварних «реставрацій», що ведуть до втрати пам'ятником його головної цінності автентичного авторського матеріалу. Остання обставина відображало також загальну для багатьох гуманітарних наук третій чверті XX в. тенденцію до формування методологічних принципів джерелознавчого аналізу, виявлення та читання різного виду «текстів» (герменевтика) [33, с. 701].

Сформована порівняно недавно як наукова дисципліна, теорія реставрації дала імпульс для формування цілого пласта спеціальної літератури. В основному це збірники статей, доповідей і повідомлень, але є і монографії, хоча їх число невелике. Вивчення їх показує стійку тенденцію до ускладнення поглядів на проблеми реставрації як специфічної форми культурної діяльності. Сучасні теоретики відходять від традиційного розуміння реставрації як сфери інтересів істориків мистецтва, працівників музеїв, як області мистецтвознавчих і специфічних техніко-технологічних і естетичних завдань, пов'язаних зі збереженням історично сформованого

вигляду пам'ятника, і виходять з філософсько-культурологічних концепцій, перше місце серед яких займають питання етики.

Дискусії про цілеполагаючих принципах реставрації творів образотворчого мистецтва велися протягом усього ХХ ст. В основному вони мали характер протистояння прихильників так званої «художньої реставрації», для яких найважливішою метою є збереження авторського «образного задуму», і adeptів превентивної консервації. У своїй аргументації вони використовували приклади, взяті з практики реставрації об'єктів архітектури, монументального і станкового живопису і скульптури, і дуже рідко зверталися до великої області декоративно-прикладного мистецтва [47, с. 181].

Для окремих його видів написані спеціальні реставраційні методики. Однак немає праць, в яких би сформулювалися загальні теоретичні положення, необхідні для визначення закономірностей, властивих в цілому цій сфері реставраційної діяльності. Однією з відправних точок на шляху приведення її до єдиній методологічній основі, на мою думку, має бути максимально повне визначення параметрів ціннісної структури кожного виду творів декоративно-прикладного мистецтва. Відповідно їй і повинна будуватися стратегія (теорія) і тактика (методика) реставрації, пов'язана з їх виявленням і консервацією. В теорії надзвичайно важлива семантична коректність. Тому постановка реставраційних проблем, їх «аксіоматизація» повинна починатися з термінології. Конкретний зміст реставраційної теорії, що включає і проблеми етичні, впливає безпосередньо зі змісту складових її понять, головне з яких – поняття «авторського» начала [47, с. 180].

У 1998 р В. Г. Білозьорова в статті «Про поняття автентичності та історичності пам'ятників мистецтва» запропонувала деякі терміни для теорії реставрації творів образотворчого мистецтва. Відповідно до термінології, запропонованої нею, поняття «авторський склад» пам'ятника тотожне поняттю «справжність». Однак, зазначає вона, між цими поняттями немає

зворотного рівності: «справжність» - це не тільки «автор»; «Справжність» = «автор» + «історичність». «Термін "історичність" придатний для того, щоб виступати в рівноправній опозиції до терміну "справжність", так як семантика цього знака дозволяє мати на увазі весь комплекс тимчасових змін у фізиці і естетиці пам'ятника ...». «У пам'ятках образотворчого мистецтва достовірність їх духовно-естетичного змісту зрощена з автентичністю їх матерії». Отже, «будь-який реставраційне відтворення не більше, як версія, і навіть автору не дано подолати бар'єр незворотності творчого акту, хоча у фізичному плані об'єктивно можна відновити втрачене» [46, с. 49].

Однак, застосувавши ці ж терміни до предметів декоративно-прикладного мистецтва, ми зруйнуємо систему орієнтирів, на якій будується вся концепція В. Г. Білозерової. Її перше і центральне положення - поняття «авторського» - відноситься виключно до матеріальної структури. Але в творах, створених за ескізами художників чи архітекторів, під ним може матися на увазі тільки художній задум. Відтворені в ХХІ ст. гобелени Рафаеля, меблі Россі, фарфор Кандинського не будуть історично справжні, але збережуть своє авторство.

Це, звичайно, самий поверхневий погляд на проблему. У «рукотворних» творах визначити міру творчого участі автора проекту або ідеї буває дуже складно. У декоративно-прикладному мистецтві поняття «авторство» і «справжність» рідко співвідносяться один з одним. Вони збігаються за змістом тільки на конотативному рівні - значень мають на увазі, які підтверджують унікальність художнього образу; в матеріальній же структурі пам'ятника вони аж ніяк не ідентичні. Тут термін «справжність» має два значення: в першому випадку він передбачає автентичність авторського задуму, в другому - початковий матеріал пам'ятника [46, с. 49].

На думку М. С. Шемаханської, в реставрації пам'ятників декоративно-прикладного мистецтва постановка питання і про відтворення художнього образу і про збереження історизму правомірні при відповідному

теоретичному обґрунтуванні. Це рідкісний приклад вживання терміна «авторський» в його теперішньому розумінні. Разом з тим М. С. Шемаханська зачіпає і другу центральну проблему реставраційної етики, правомірність поповнення втрачених фрагментів [46, с. 50].

Основні положення «художньої реставрації» ніколи особливо не декларували, ймовірно, в силу своєї очевидності. «Художня реставрація» є продовженням традиції, породженої внутрішньою логікою своїх об'єктів. Але в літературі дій реставраторів часто приписують ірраціональність і перекручують їх справжню мотивацію: «... ідея апокаліптичного воскресіння, мабуть, підсвідомо переносилася і на творіння людини, в тому числі і на твори мистецтва. Звідси незнищенна оптимістична спрага відновлення пам'ятників "в первісному вигляді" ». Апокаліпсис в якості професійного керівництва призвів би, скоріше, до протилежних результатів. Насправді «художня реставрація» творів декоративно-прикладного мистецтва має міцну традицію і строго логічне обґрунтування [46, с. 51].

Існує ряд об'єктивних причин, що виключають єдність принципів в реставраційному підході до образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Одне з іманентних якостей першого - відсутність прямих аналогій. Особливістю останнього є регулярні повтори: дзеркальна симетрія, рапорту орнаменту, різного роду гарнітури і велика область предметів, призначених до фабричного тиражування.

Спочатку передбачуване існування відмінності між авторським задумом і його конкретним втіленням в матеріальній структурі, наявність повторень і варіантів - реально існуючі і необхідні якості більшості творів декоративно-прикладного мистецтва. Вони обумовлюють правомірність і можливість реконструкції з метою збереження авторської ідеї. Знайдені реставратором достовірні повторення втрачених фрагментів пам'ятника декоративно-прикладного мистецтва представляють собою елементи авторського задуму. Їх відтворення служить досягненню мети збереження

його справжнього первісного вигляду. Для професіоналів високого класу (а в даному випадку мова йде тільки про них), розуміння незворотності процесу створення твору мистецтва - те ж саме, що усвідомлення неможливості двічі увійти в ту саму річку. Обидва судження істинні, але навряд чи з ними варто рахуватися в реальній практиці [45, с. 62].

Ще одна фундаментальна етична проблема, пов'язана з заключним етапом реставраційного процесу, - це проблема диференціації авторського матеріалу і заповнення фрагментів. «... реставратори не повинно бути видно. Він не повинен стояти між пам'ятником і глядачем », - так найвизначніший вітчизняний теоретик сформулював основний принцип професійної етики. З ним важко не погодитися. Недосконалість цього принципу полягає лише в тому, що він виправдовує будь-яку ідеологічну позицію. Наприклад, індивідуальність реставратора розчиняється в документально доведеною і професійно виконаним імітації оригіналу. Чи не проявляється вона і в превентивної консервації - глядачам не видно результати зусиль. Реставратор дійсно може виявитися між пам'ятником і глядачем, акцентуючи увагу на заповненні за допомогою тонування.

Барвистий шар живопису є найважливішим (для більшості залучених до експерименту людей - єдино важливим) елементом її структури. Він завжди був об'єктом особливої уваги, що включає весь комплекс етичних і естетичних відносин. Тонування реставраційних заповнення в творах давньоруського мистецтва відрізняються від оригіналу до зорво сприймають кордону, а в олійного живопису вони видно практично тільки в ультрафіолетових променях. Як етична проблема допущення тонувань знаходить вирішення в можливості їх диференціації та легкої оборотності; в естетичному плані вони забезпечують живописно-колористична єдність твори [66].

Декоративні покриття не мають нічого спільного з живописом. В процесі виготовлення деталі або цілого твору саме вони представляють

собою самі рутинні, ремісничі, трафаретно-механічні компоненти матеріальної структури, найменше відповідають особистим установкам художника. Авторський стиль, виконавський почерк заявлять про себе загальною формою, композицією, конструкцією, фактурою і колористичним рішенням, а висока якість декоративного покриття майже завжди буде результатом відпрацьованою технологією і техніки виконання [66]. Ця особливість виробів декоративно-прикладного мистецтва диктує необхідність максимального зближення тонувань зі збереженими частинами автентичної матеріальної структури. У реальному ж практиці їх використовують для відтінення реставраційних заповнення. Таким чином, рефлексії методології привели до того, що спосіб тонування аквареллю, обґрунтований і запатентований в темперного живопису, виявився перенесеним в реставрацію позолоченій різьблення [66].

Цей приклад уніфікованого методологічного рішення ілюструє існуючу в дійсності вибірковість в розумінні реставраційної етики. Концептуальна спільність етичних принципів підходу до творів мистецтва підміняється вимогою використання одного методу, а естетична функція твору перетворюється в свою протилежність. Акцентування наявності заповнення, їх масштабу завдає шкоди сприйняттю цілісності твору.

Окремий випадок розглянутої проблеми - антагонізм, який існує між фарбою і золотом, матеріалом, особливо цінуємо в декоративно-прикладному мистецтві. Про це писав П. А. Флоренський: «Хіба не очевидно, що за своєю природою воно (золото. - Є. С.) незрівнянно і не співвідноситься з фарбами?

... Подивися, і золоті, взагалі металеві речі не зображують золотою фарбою, а в тих рідкісних випадках, коли наведуть їх золотом, це буває огидно, і золота фарба лежить на картині, немов випадково приклеївся шматок ... так що хочеться стерти його ». І далі: «Коли ж воно все-таки вводиться ... тоді уподібнюється наклейкам з уривків газети, фотографічних

карток або набиванні сардіночних коробок на живописних творах лівих течій ...».

Звичайний аргумент, легка оборотність акварелі, не може виправдати дій, спрямованих проти естетики пам'ятника, а отже, і основ реставраційної етики. В ряду етичних проблем реставраційного процесу значення оборотності тонувань, що лежать на реставраційному ґрунті, займає останнє місце. Можливість видалення самих заповнення, стійкий зв'язок і глибинне проникнення зміцнювальних складів в структуру першотвору незмірно важливіше для збереження твору. Превентивна консервація зовсім не нешкідлива, і для неї реставраційна етика зводиться до дії фізичних і хімічних законів [45, с. 59].

Готфрід Лейбніц свого часу мріяв про математичному вирішенні будь-яких проблем, коли б філософи, подібно рахівникам, сідали за грифельні дошки і говорили один одному: давайте підрахуємо. Теоретик реставрації Л. А. Лелеков вніс альтернативну пропозицію. Він розклав реставраційний процес на рівні за таким принципом, що нижчим виявився аспект художньо-естетичний. Оскільки цей рівень не піддавався підрахунку, його пропонувалося просто виключити з реставраційної практики. Він здався зайвим в сприйнятті твору під мікроскопом, сприймався лише як фактор вторгнення суб'єктивного естетичного смаку в наукову область, регульовану точним мисленням, яка була декларативно оголошена найціннішою. Така ієрархічна система рівнів цінності не тільки відображає ставлення до її авторів до мистецтва; вона фіксує паралогізми (логічні помилки), властивий суджень супротивників художньої реставрації. Художній образ - реальність, що руйнує ілюзію науковості, - постає в їх інтерпретації одночасно і як недоступно-ідеальна мета, і як примітивно-ремісничка імітація [45, с. 62].

Називаючи превентивну консервацію єдино науковим підходом, її ідеологи змушують засумніватися саме в науковій спроможності запропонованої ними аргументації: «... зі зникненням деяких" слідів часу



"втрачається щось невловиме, що становить чарівність старовини». В основу реставраційної етики пропонують закласти іпостасі Дао: тінь, незавершеність, з певною часткою умовності, руйнування пам'ятника, особливо природне ми можемо розглядати як свого роду незавершеність.

Б. Рассел відзначав дві загальнопоширені помилки, яких припускаються теоретиками. Перша полягає в схильності переоцінювати вплив теорії на стан речей і хід подій, яке часто є лише позірним. Друга відноситься до тих випадків, коли теоретиків розглядають як пасивний продукт обставин і повністю заперечують їх зв'язок з ходом подій: «Теорія - це піна на поверхні глибинних течій, які визначаються матеріальними і технічними причинами» [61].

Концепція превентивної консервації також є зовнішній прояв спонтанних процесів. Про давно встановленому впливі стилю епохи на характер реставрації творів мистецтва пише Ю. Г. Бобров що мінімалізм, як філософсько-естетичне протязом, став свого роду виправданням мінімізації реставраційного втручання. Принципи археологічної консервації набули рис реставраційного стилю. Якщо для обґрунтування художньої реставрації існує безліч аргументів, то на користь превентивної консервації свідчить єдиний аргумент - фактор часу. Реставрація XIX в. була частиною творчої (т. е. творчої. - ред.) діяльності майстрів відповідних спеціальностей. Вони були носіями і продовжувачами традиції. Сьогоднішні реставратори залишилися єдиною ланкою, що дозволяє зберігати зв'язок між сучасністю і матеріальним світом минулого. Час послаблює цей зв'язок і робить все більш примарним «природне право» ремісничої традиції, яким володіли їхні попередники. До того ж велика кількість новоділів, що з'явилися в останні роки, змушує гостріше відчувати благородство патини і значимість матеріальної автентичності. Предмети ж, піддані тотальному поновлень, лише до нескінченності розширюють бутафорську область сучасного «палацового» стилю[64].

Теоретичне обґрунтування превентивної консервації порушує сформовану в суспільній свідомості і закріплену традицією парадигму реставраційної діяльності. У сучасному просторі суб'єктивних сприйняття найбільш міцним ціннісним орієнтиром служить фактор часу. Але ця логічно побудована система тільки для своєї епохи.

Найбільш розробленою областю теорії реставрації вважається реставраційна етика. Її положення зафіксовані в ряді національних кодексів, і все ж між реставраторами, авторитетними теоретиками і цілими регіональними школами реставрації як і раніше немає однаковості. Це пояснюється об'єктивними причинами. Загальні теоретичні положення завжди залишаються умоглядною середовищем при вирішенні кожного конкретного випадку реставрації творів декоративно-прикладного мистецтва. Саме тому етика реставратора найчастіше визначається станом речі, т. Е. Вона ситуативна. Обґрунтувати її вимоги буває не просто: етика не підпорядковується логіці, це незалежні і непересічні «простору». Але справа не тільки в цьому. Головна особливість реставраційної теорії та практики полягає в наявності двох протилежних типів професійного світогляду. Перший з них завжди віддає беззаперечний пріоритет художнього образу, для другого твір мистецтва - чисто матеріальний об'єкт. Давно забуте протистояння ідеалізму і матеріалізму актуалізувалося в полеміці навколо теорії реставрації. Протиріччя це нерозв'язною, тому дискусії можуть бути довгими [48].

Реставрація - складна багатопланова структура. Це масштабна сфера «екології культури», до якої залучено найрізноманітніші види духовної та матеріальної людської діяльності. Вона розвивається в багатьох напрямках. Освоєння особливостей техніки та технологічних секретів різних ремесел, різних історичних періодів, що змушує занурюватися в минуле, разом з тим органічно пов'язане із застосуванням останніх досягнень сучасних наукових досягнень. При цьому професійне знання того, як протікають фізичні, хімічні

та біологічні процеси, як видозмінюються і як поводяться в різних умовах ті або інші матеріали, повинно бути нерозривно пов'язане з розвиненим естетичним смаком. Розуміння закономірностей і механізмів, що визначають розвиток стилю мистецтва, настільки ж важливо, як і розуміння мікропроцесів, що відбуваються в глибинах матеріальної структури пам'ятника [59].

Багато-аспектність реставраційної діяльності настільки очевидна, що вона до цих пір точно не класифікована як рід певних професійних занять. Перш вона вважалася художньою, в даний час - науковою. Кажуть, що вона перейшла з ремесла в наукову дисципліну і тепер має всі ознаки нової прикладної та міждисциплінарної науки; констатують її положення на стику природничо-наукових і гуманітарних дисциплін; її характеризують як сферу методологічного сполучення точного і гуманітарного знань.

Все це вірно лише частково: жодне з визначень не охоплює цього історично сформованого синтезу. У гармонійному різноманітті його аспектів мануальна сторона, або, просто кажучи, робота руками, - аж ніяк не пережиток «донаукової реставрації», а одна з основних складових сучасної практики. Без неї поняття реставрації неможливо, тому спроби знизити її статус, а значить, і статус художньо-естетичного рівня - завжди супроводжуються пропозиціями змінити назву. Складне еволюціонує простір реставрації являє собою єдине ціле, де ціннісний критерій постійно посилюється часом. З будь-яких інших позицій реставрація буде здаватися конгломератом різнорідних видів діяльності, суперечливість яких має зовсім не діалектичний характер [64].

Як приклад, розглянемо реставрацію двох полотен, проведену Critchlow & Kukkonen Ltd.

Тобіас «Зцілення сліпих тобітів» Валеріо Каstellо (1650) з Художньої галереї Ференса, Халл. Полотно, олія. Ця картина була збережена і відновлена за підтримки Фонду мистецтв у 2017 році.

Коли картина прибула в студію, на поверхні з'явився важкий запас сірого поверхневого пилу і бруду, з різними мазками і штрихами. Товсті шари природного лаку, які були нанесені на шари фарби, тепер значно потемніли і пожовкли. Картина також була багаторазово заповнена і перефарбована. Начинки були погано текстуровані, ретуші були знебарвлені і наносилися на оригінальні шари фарби, а також на велику стирання і втрати фарби. Пошкодження фарбувального шару, який, за оцінками, вплинув на 40% картини, ймовірно, був викликаний експозицією картини в середовищі з підвищеними і коливальними рівнями відносної вологості, а також історичними травматичними методами очищення.

Детальну фотографію, зроблену під час видалення лаку і надшарових шарів. Справжній стан пошкоджених оригінальних шарів фарби виявлено на очищеній правобічці фарби [57, с. 11].

Детальну фотографію, що розкриває ступінь пошкодження та втрати фарбувального шару. Найбільш пошкодженими виявилися темні тіні і коричневі кольорові проходи фарби. Це може стосуватися суміші фарб (пігменту, зв'язуючих середовищ і добавок) і техніки фарбування, що створює більш вразливу поверхню фарби.

Детальну фотографію, що показує ступінь пошкодження ґрунту та фарбового шару, виявленого під час видалення лаку та фарби. Пошкодження включає втрату ґрунту та шару фарби, що може бути пов'язане з історичним відображенням в середовищі з підвищеними та коливальними рівнями відносної вологості, а також стиранням фарбувального шару, що було викликано попередніми методами очищення.

Після того, як фарбування було очищено, був застосований ізолюючий лак для захисту оригінальних шарів фарби, після чого існуючі наповнювачі

були відрегульовані та текстуровані, щоб імітувати зовнішній вигляд навколишньої оригінальної фарби.

Захищають оригінальні шари фарби, а потім існуючі пломби налагоджують і текстурують, щоб імітувати зовнішній вигляд навколишньої оригінальної фарби.

Заповнені втрати ретушували сухими пігментами, зв'язаними синтетичною смолою. Це був ретельний процес, який протягом декількох тижнів інтенсивно проводився невеликою командою консерваторів.

Потім фарбу розпорошували кількома шарами лаку, що не пожовтіє синтетичною смолою.

Зворотне полотно було пильним і брудним. Ряд ключів розширення або відсутні, або неадекватні, і не надійно прикріплені до підрамника.

Пил і сміття видаляли зі зворотного боку полотна за допомогою консерваційної губки і невеликого ручного пилососа. Старі ключі розширення були замінені там, де це необхідно, з новими ключами бука, і закріплені на підрамнику за допомогою моноволоконної лінії, мідних гвинтів і чашок. Це унеможлиблює падіння клавіш з носилок, потрапляння між нижньою смугою носика і полотном і викликає спотворення вигину в передній частині картини [53, с. 90].

«Міський пейзаж» (Salvator Rosa (C17th)) від Stockport Heritage Services. Полотно, олія, є другим прикладом, викладеним в додатках.

Важкі відкладення забрудненого поверхневого бруду і пожовклий шар лаку не дають змоги проникнути справжніми кольорами цього пейзажного малюнка. Стук в передній частині картини розірвав полотно в верхній центральній області.

Ця фотографія була зроблена в загібаному світлі, внаслідок чого джерело світла дивиться на топографію поверхні картини. Тепер видно кілька спотворень, включаючи велике полотно на полотні.

Після очищення фарби втрати фарби і шару ґрунту, пов'язані з розривом полотна, заповнювали ручною замазкою, що включає інертний наповнювач, змішаний з синтетичним сполучною. Після висихання начинки текстурують, щоб імітувати зовнішній вигляд навколишньої оригінальної фарби [51].

Втрати шару фарби, пов'язані з розривом полотна, ретушували сухими пігментами, пов'язаними синтетичною смолою. Це гарантує, що ретуші є оборотними і можуть відрізнитися від оригінальної масляної фарби.

## **РОЗДІЛ 2. КОНСЕРВАЦІЯ ЖИВОПИСУ У СУЧАСНІЙ РЕСТАВРАЦІЙНІЙ НАУЦІ**

### **2.1. Консервація та збереження творів мистецтва**

Реставрація картин – видалення записів, слідів невдалих реставрацій і інші операції, ще недавно проводилися наосліп, навмання, що нерідко призводило до псування твори, тепер здійснюється також після попереднього дослідження [16, с. 133]. Такі дослідження важливі і для з'ясування ступеня збереження картини, для визначення застосованих художником матеріалів. Знання останніх необхідні для того, щоб підібрати ті реставраційні матеріали, взаємодія яких з матеріалами оригіналу не викличе в подальшому небажаних наслідків. Реставраційна практика нашого часу висуває на перший план проблему консервації творів мистецтва. Сьогодні мова йде не про те, щоб відтворити втрачені фрагменти, а про стабілізацію стану твори мистецтва, що зберігся до наших днів. У зв'язку з цим виникає необхідність у вивченні причин, що викликають руйнування творів, в розробці заходів щодо їх усунення та запобігання. Правильно вирішити цю проблему без технологічного дослідження також неможливо. Знання в області такого дослідження важливі і для музейного зберігача. Використовуючи їх, можна більш кваліфіковано стежити за збереженням колекцій: своєчасно вживати заходів, що запобігають поразку експонатів, контролювати реставраційні роботи і компетентна судити про доцільність застосування тих чи інших методів дослідження для реставрації, консервації та мистецтвознавства [7, с. 17].

Техніко-технологічне дослідження - це дослідження, яке дозволяє отримати необхідну інформацію про природу, склад і структуру матеріалу або сукупності матеріалів, що утворюють художній твір, про зміну якості цих матеріалів в процесі створення або старіння твори і про принципи використання матеріалів в процесі створення твору. Отримані таким шляхом

зведення важливі для вирішення багатьох технологічних проблем, пов'язаних зі створенням творів живопису в ту чи іншу історичну епоху, в тій чи іншій національній школі, тим чи іншим майстром, дозволяють відповісти на питання про справжність твори, його можливої датування, можуть служити підставою при атрибуції. Вони є відправними і при визначенні збереження твори (ступеня зміни первісного вигляду, виявлення втрат і доповнень, уточнення первісної композиції) дають необхідні дані для здійснення консерваційних заходів, реставраційних робіт, вибору режиму зберігання і т. д.

Для успішного догляду за культурною спадщиною консерватори повинні мати глибоке розуміння складного матеріального та історичного характеру об'єктів. Професіонали, що працюють в галузі збереження та пов'язаних з нею областях, все частіше віддавали перевагу багатопрофільному підходу як найбільш ефективний спосіб вивчення картин. Пряме вивчення об'єктів у поєднанні з науковим аналізом та наукою сучасних текстів різних типів може забезпечити як технічну інформацію, так і унікальну інформацію про матеріали і методи художників. У цьому розділі буде розглянуто останній тип матеріалу: наявні типи історичних документальних джерел, що стосуються фізичності картин[27].

Вивчення матеріальності мистецтва все більше визнавалося як важливе поле, яке на початку XXI століття часто називають «технічною історією мистецтва». Історія технічного мистецтва є міждисциплінарною і може висвітлювати дослідження мистецтва, поєднуючи мистецько-історичні дослідження з детальним вивченням самих артефактів, можливими реконструкціями матеріалів або методів і наукового аналізу. Історія технічного мистецтва часто також включає в себе стипендію, що стосується документальних джерел, нещодавно названих «мистецькими технологічними джерелами досліджень» (ATSR). Хоча ці заходи часто розвивалися поряд з консервацією, вони можуть однаково бути роботою фахівців. У 2005 році



була створена робоча група «Дослідження технологічних джерел мистецтва» (ATSR) в рамках Міжнародної ради з питань збереження музеїв (ICOM-CC). Нещодавні публікації конференцій, опубліковані ATSR, можуть бути рекомендовані як приклади гарної практики. Використовуючи цілісну методологію, що поєднує вивчення документального матеріалу з реконструкціями, науковий аналіз, і традиційне мистецько-історичне дослідження, можна досягти нової ступеня точності [28].

Джерела для історії мистецтва–техніки, вони приходять у багатьох формах. Вони можуть охоплювати реалії (історичні інструменти та матеріали), візуальні документи або різні текстові джерела. Цей розділ буде зосереджено на письмових джерелах, які можуть включати технічні трактати, посібники, колекції рецептів, книжки кольорових художників, кореспонденцію та щоденники художників, а також стенограми інтерв'ю художників. Ці свідчення дозволяють дослідникам і консерваторам побачити минуле з більш широким розумінням можливостей і обмежень художньої практики в той час, коли використовувалися матеріали і техніки, і таким чином прийти до кращої оцінки відносин художників з їх матеріалами[39, с. 174].

Існує значна кількість документальних джерел, які виживають. Тому цей розділ не має на меті бути всеосяжним, а слід читати як вступ до поля ATSR. Важливість контексту та фонових знань для дослідження джерел не може бути переоцінена. Наприклад, хоча логічно припустити, що трактати більшості художників були написані художниками для художників, насправді (як буде продемонстровано) це не завжди було так. Може здатися, що опубліковані збірки технічної інформації зазвичай використовувалися на момент публікації, але це також не було послідовно. Таким чином, у цій главі будуть викладені типи джерел для виживання з різних періодів, включаючи додатки найбільш важливих, впливових або відомих текстів, і вказують на більш вичерпні опубліковані бібліографії. Але, можливо, важливіше те, що

він також має на меті представити ефективне використання таких джерел: їх цінність і використання, їхні сильні та обмежені можливості, а також відповідні методи їхнього тлумачення [39, с. 182].

Для тих, хто бажає працювати з історичними текстами, важливо знати про різні форми, в яких такі джерела доступні для вивчення. Багато текстів більш пізньої дати будуть доступні в друкованих виданнях; інші легко доступні як перевидання. Проте, джерело дослідження не завжди так просто. Унікальні, рукописні тексти (рукописи) можуть бути важко розшифрувати через стиль почерку або використання скорочень. Коли рукописні тексти копіюються (транскрибуються), це має бути буквальний перегляд оригінального рукописного тексту, або в іншій руці, або в друкованому вигляді. Текст також може бути перекладений з однієї мови на іншу. На кожному з цих етапів - переклад, транскрипція, публікація - можуть виникати помилки і невизначеності. Переклад, мабуть, найважчий з усіх перекладу, особливо якщо переклад відбувається через багато десятиліть або століть, оскільки точний зміст технічної термінології може бути втрачений і відкритий для інтерпретації та повторної інтерпретації [40, с. 176]. Саме з цієї причини продовжують з'являтися нові видання та переклади відомих текстів. У дев'ятнадцятому столітті і першій половині ХХ століття переклади і транскрипції часто переглядалися. В оглядах вчені брали участь у конструктивних дебатах, які часто додавали додаткові рівні розуміння до опублікованих версій старих текстів. На жаль, ця корисна традиція зараз часто пропускається.

Для того, щоб зрозуміти і інтерпретувати рукописи, вчені повинні розглянути всі доступні форми порівняльного матеріалу, включаючи тексти з того ж періоду (де, на щастя, можна знайти інші приклади терміна, який використовується, і, з великою успіхом, навіть визначення), не виключаючи поточних наукових даних і реконструкцій. Оскільки запозичення та копіювання зі старих джерел було звичайним явищем, рецепти не обов'язково

повинні бути сучасними з почерком або, пізніше, з друкованою книгою. Однак ця тенденція до рециркуляції стає менш вираженою в працях більш сучасного часу, і, безумовно, поняття науки в сучасному розумінні чітко проявляється в деяких джерелах XVIII ст., А до кінця XIX ст. [40, с. 177].

Загалом, до використання тексту слід звертатися з обережністю, оскільки вона відображає інтерпретацію, роблячи акт цитування інтерпретацією інтерпретації, а у випадку старих текстів, багато разів знімається. Коли хтось хоче використовувати текст, корисно пройти короткий перелік:

- Коли і де був написаний текст?
- Кого і для кого написано?
- У якому історичному контексті це було написано?

Який рівень інтерпретації (транскрипції, перекладу, інтерпретації) пройшов текст, і який саме останній / найбільш шанований інтерпретація цього тексту?

Форма, яку беруть публікації, відображає пріоритети свого часу. Ми можемо взяти, наприклад, тексти на пігментні рецепти. У середні віки такі рецепти часто збиралися і копіювалися руками монахами (а не художниками), прагнучи зберегти будь-які форми корисних знань. В кінці дев'ятнадцятого століття тексти про виробництво пігменту та їх стійкість могли бути написані хіміками для лакофарбової промисловості, а не тільки для художників. Знову ж таки є тексти, що стосуються пігментів, вироблених гуманістами епохи Відродження, які часто обговорювали матеріали, оскільки їхньою головною метою було переконати освіченого читача в благородному статусі художника, який давно вважається лише майстром.

У перекладі цих технічних документів термінологія залишається спірною. Рукописні тексти (особливо середньовіччя) страждають від невідповідностей у копіюванні письменників, від інтерпретацій

переписувачів попередньої термінології та від відсутності стандартизованого написання або використання тепер неясних скорочень. Правопис і функція деяких слів змінювалися з часом і з однієї мови на іншу (наприклад, «мінус» і «вірміліон», які неодноразово обмінювалися значеннями), і багато термінів мали багатозначні визначення; Таким чином, слово може не означати те, що воно сьогодні означає. Відсутність стандартизації назв речовин, особливо назв рослин, іноді може перешкоджати їх остаточному перекладу. Також неможливо визначити певні конкретні процедури. Технічна література рясніє прикладами, які демонструють кругові міркування, де дослідники використовували опубліковані переклади рецептів, щоб отримати інтерпретації процесів, в той час як перекладачі використовували ці ж інтерпретації, щоб припустити значення загадкового слова або пасажу [62].

Незважаючи на те, що вихідний матеріал може бути коротким і зрозумілим, до визначення сенсу слід підходити обережно, як при вивченні скопійованої версії багатовікового тексту, так і при читанні надрукованого тома на виробництві пігменту з ста років тому. Єдине, фіксоване визначення може бути неможливим. Так само, надзвичайна обережність при використанні або підготовці перекладів є незамінною, і в будь-якому випадку завжди слід звертатися до оригіналу.

Зокрема, ми можемо розглянути методологію консерваційних робіт на прикладі роботи по консервації п'ятьох творів образотворчого мистецтва, станкового живопису, виконаних Critchlow & Kukkonen Ltd. На консервацію поступило п'ять полотен різного формату та стану пошкоджень (Додаток В).

Так, першочергово було проведено попередню оцінку стану живопису, його титульної та тильної сторін, кількості пошкоджень, стану попередніх реставраційних процесів, тощо. Також, аутентична рама була відокремлена від твору та направлена на низку реставраційно-консерваційних заходів, по покращенню її вигляду. Наступним кроком стала очистка спеціальним металевим мастихіном прогалини між полотном та дерев'яним підрамником

Це дало змогу вивільнити та усунути зібраний за останній час бруд та засіди. Варто зазначити, що консерватори відмовились від заміни підрамника з огляду на задовільний стан аутентичного.

Далі йде очистка тильної сторони полотна від бруду та пилу. Застосовуються спеціальні кругові щітки, що дозволяють проходити між перетинами будови полотна. Також, застосовуються різноманітні синтетичні губки, які легкими рухами без натиску на твір знімають пил та бруд. Слід зазначити, що консерваційні процеси не мають в собі серйозних втручань в стан твору. Тому консерватори працюють максимально обережно. Після очистки тильної сторони починається ще один процес – позбавлення від слідів попередньої, час від часу не професійної, реставрації.

За допомогою скальпелів та дрібного різноманітного приладдя очищається тильна сторона від заходів по усуненню проривів. Так, після майстерного підриву латок, йде процедура розрівнювання поверхні. Застосовуються невеликі гирі, котрих розташовують на квадратних підкладках що розводять рівномірно вагу гирі.

Наступним кроком є акуратне, ювелірне запаювання спеціальними засобами прориву з тильної сторони та подальше розгалужування через спеціальний папір, а також заклеювання органічною латкою що забезпечить гідну збереженість шва. Ось і все, з тильною стороною на прикладі роботи Critchlow & Kukkonen Ltd покінчено. Далі – лицева сторона.

Зокрема, проводяться заходи по усуненню слідів ліквідації латок та проривів. Спочатку зводяться виступаючі частини полотна, далі йде черга підведенню ґрунту та очистки фарбового шару. Крок за кроком процеси ліквідують бруд, пил, та сліди інших речовин, відкриваючи першоджерельний вигляд твору.

Завершальним етапом є ювелірні тонування акварельною фарбою, яку можна в любий час зняти без порушення стану твору. Слід зазначити також і

те, що аутентичну раму також відреставрували та надали їй відповідного, презентабельного вигляду.

Як фінальний крок – пакування роботи. Цей крок має на увазі зтягування тильної сторони захисними, довготривалими матеріалами що дадуть змогу утримувати відповідний стан консервованої роботи [51].

## **2.2. Застосування принципів та методів консервації та реставрації живопису на прикладі реставрації твору В. П. Аманшина «Колхозний табун» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника**

Доречно було-б розпочати знайомство з застосуванням принципів та методів консервації та реставрації з біографії та жеттепису митця, на основі однієї із робіт котрого і здійснювалось це.

Аманшин Віктор Петрович - слюсар Калузького електромеханічного заводу Міністерства радіопромисловості СРСР.

Народився 13 лютого (за іншими даними - 13 січня) 1915 року в місті Калуга Калузької губернії (нині - області).

Після закінчення в 1930-х роках школи фабрично-заводського учнівства (ФЗУ, нині професійне училище №10) прийшов на Калузький електромеханічний завод слюсарем-інструментальником 4-го розряду. Вже через три роки отримав 7-й розряд.

З червня 1941 року - в Червоній Армії. Учасник Великої Вітчизняної війни. Воював на Західному, Калінінському, Північно-Західному фронтах. У 1944 році в званні старшого сержанта служив старшим майстром артилерійсько-технічної служби в 3-ї ударної армії 2-го Прибалтійського фронту. Вступив в ВКП (б) / КПРС. З червня 1944 року - начальник збройно-кулеметного цеху армійських артилерійських ремонтних майстерень №192 3-ї ударної армії 1-го Білоруського фронту, молодший технік-лейтенант. Нагороджений орденом Червоної Зірки і бойовими медалями.

Демобілізувавшись з Червоної Армії в званні старшого техника-лейтенанта, повернувся на Калузький електромеханічний завод, який в цей час освоював виробництво нового телеграфного устаткування. Запропонував виготовляти дешіфраторной кільця - важливу деталь телетайпа - не на імпортному дорогому обладнанні, а методом чистового штампування.

Винайшов кілька штампувальних автоматів. Був членом Центральної ради Всесоюзного товариства винахідників і раціоналізаторів.

Указом Президії Верховної Ради СРСР ( «закритим») від 29 липня 1966 роки за видатні заслуги у виконанні плану 1959-1965 років і створення нової техніки Аманшину Віктору Петровичу присвоєно звання Героя Соціалістичної Праці з врученням ордена Леніна і золотої медалі «Серп і Молот».

Одним з головних захоплень Віктора Петровича зі шкільних років був живопис. Ще під час війни, будучи в 8-денній відпустці, він написав один з кращих своїх полотен «Військова дорога». У 1954-1956 роках працював у художній майстерні в місті Кам'янець-Подільський Хмельницької області Української РСР, де картини «Переяславська Рада», «Льодове побоїще» та інші. Пізніше він став займатися художньою обробкою металу, в тому числі в жанрі мініатюри. За створення скульптурної композиції «Бій на Чудському озері» розміром із сірникову коробку його називали «нащадком Лівші».

У червні 1974 року був членом урядової комісії з поховання Маршала Радянського Союзу Г.К. Жукова (уродженця Калужської області), виступив з промовою на траурному мітингу на Красній площі.

Жив в Калужі. Помер в 1977 році. Нагороджений орденами Леніна (29.07.1966), Жовтневої Революції (26.04.1971), Червоної Зірки (30.04.1945), медалями, в тому числі «За бойові заслуги», «За трудову відзнаку» (28.05.1960).

Базуючись на отриманій за час дослідження інформації можна підкреслити такі основні етапи, що застосовуються при реставраційно-консерваційних процесах:

1. Аналіз – визначення стану твору, його особливості, як структури так і стану збереження, необхідних заходів та методів для подальшого застосування.



2. Дослідження – вивчення та аналіз матеріальної бази твору, що дасть змогу мати уявлення про методологію та засоби, котрі використовував митець при створенні картинки. А також, методи та матеріали котрі застосовувались при попередній реставрації чи консервації, якщо така мала місце.
3. Підготовка – проведення ввідних процесів, які направлені на розширені реставраційні процеси. Зокрема, в цьому етапі є розділення твору та реставраційного шляху на певні блоки, що дасть змогу нормувати реставраційний процес та надасть йому більшої ефективності.
4. Очистка – позбавлення твору мистецтва бруду, засідів, слідів неблагонадійного утримання та непрофесійного збереження в неналежних для цього умовах.
5. Укріплення – підведення ґрунту, усунення проривів та пошкоджень.
6. Тонування – нанесення прозорими шарами фарби, зазвичай акварелі, котрі дають змогу підвести кольорову гаму в пошкоджених місцях твору під загальний вигляд та стан твору.
7. Завершення – фіналізація всіх реставраційних процесів.
8. Підготовка для збереження – оформлення супровідної документації, підготовка роботи та її консервація. Передання роботи на місце постійного збереження чи експонування.

Отож-бо із зазначених пунктів можна вивести наступні послідовні кроки які були застосовані до твору.

Перш за все було проведено аналіз стану збереження надійшовшого на реставрацію твору з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника Аманшина В. П. «Колхозний табун». Так, попередній аналіз дав уявлення про наявність ушкоджень фарбового шару з вкрапленнями бруду та пилу. Також було зазначено наявність прогинів самого полотна. Та на щастя обійшлося без проривів.

Наступним кроком було досліджено матеріальну базу твору, документацію що надійшла з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника, інформацію і свідчення з Кам'янець-Подільської міської центральної бібліотеки та додаткових, паперових та електронних джерел щодо життя та діяльності митця, його стилю, матеріалів та засобів котрі він використовував в своїй мистецькій діяльності та котрі могли бути застосовані з великою вірогідністю при створенні картини «Колхозний табун». Було також досліджено історію самого твору, його знаходження в сховищах фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника.

Наступним кроком стало планування реставраційно-консерваційних процесів, складання дорожньої карти для реставрації твору та розділення всього комплексу на складаючі блоки, котрі дали б змогу рівномірно та якісно провести всі необхідні заходи щодо поліпшення стану роботи та передачі її на місце постійного збереження чи експонування. Далі йшла черга позбавлення твору мистецтва бруду, засідів, слідів зберігання твору тощо. Очистка проводилась за рахунок спеціальних очисних засобів, сумішів на спиртовій основі, скальпельна очистка стійкого бруду тощо. Також, твір був повернутий на підрамник, котрий отримав новий стан, відповідаючий вимогам довготривалого збереження твору.

Після очистки твору було проведено процедуру яка дала змогу наростити, здублювати, кромки полотна, тим самим розширив сам розмір роботи і дав змогу більш доречної фіксації на підрамнику. Далі йшла черга укріплення ушкоджень, що дало змогу виключити аварійні ситуації на певних частинах твору та загально поліпшити стан мистецького виробу. Укріплення проводилось разом з підведенням ґрунту, що створювало оптимальні умови для наступного кроку – тонувань. Тонування проводились методом пуантелі, завдяки акварельній фарбі наносився легким, прозорим шаром, крок за

кроком тон, якій давав змогу влучно підібрати необхідне кольорове вирішення та наблизити його до авторського фарбового шару.

Останній крок мав в собі подвійний сенс – це і підготовка робочої та реставраційної документації в вигляді реставраційного паспорту, а також підготовка роботи до подальшого зберігання та експонування. Тобто – завершення консерваційних процесів, які розпочались після фінального реставраційного кроку.

## **РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ**

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження згідно з тематикою дипломної роботи, що стосувалась та наповнювалась реставраційно-консерваційною практикою, майстерністю прийдешніх поколінь та актуальними особливостями здійснення відповідних процесів та оперувань, дало змогу:

1. Сформувати відповідну часу базу інформації та знань щодо реставраційної та консерваційної практики що має та мала місце при роботі з творами станкового живопису.
2. Аналізувати актуальні методи реставрації та консервації, котрі сумісні та доцільні для використання в сучасній практиці.
3. Обґрунтувати різницю між реставрацією та консервацією, необхідність використання в тих чи інших умовах.
4. Проведено реставраційно-консерваційні процеси на прикладі твору «Колхозний табун».

Завдяки актуальним та сучасним підходам до здійснення поточного дослідження було досліджено велику кількість джерел, як і кращих представників українського реставраційно-консерваційного поля, так і ближнього зарубіжжя. Також, при проведенні дослідження було опрацьовано велику кількість іноземної літератури кращих світових реставраційно-консерваційних шкіл. Зокрема, матеріали щодо консервації, збереження твору, дослідження його прийдешнього шляху, дослідження робіт станкового живопису, життєпису твору, документаційної бази в музеях Європи, Азії та Америки, методики технічних досліджень, досліджень рукописних та друкованих джерел, досліджень поверхні та складу фарбового шару твору мистецтва, тощо.

Дослідження дало змогу створити, актуалізувати на розширити великий пласт знань щодо консерваційної практики. Оскільки, техніки і технології на базі Кам'янець-подільського Національного університету імені Івана Огієнка не дозволяють реалізувати в повному обсязі консерваційний напрям роботи,

а навчальна та технічна база не дає можливості вивчення та застосування на практиці, дослідження було дуже доречним. Завдяки дослідженню реставраційно-консерваційної практики по відношенню живописних творів на полотні у ХХст. стало відомо багато деталей, поглиблених знань та методик, що застосовувались в минулому та доступні в актуальності для здійснення консервації творів. Так, зокрема в ході дослідження було відкрито великі можливості щодо попереднього, максимально професійного та поглибленого дослідження твору мистецтв. Оскільки, попереднє дослідження є обов'язковим для доцільного аналізу та перевірки твору мистецтва на предмет необхідних зауважень та знань для здійснення наступних кроків по його відновленню чи збереженню, саме завдяки дослідженню при дипломній роботі, було відкрито величезну на непохопну базу знань направлених на дослідження історії виконання, збереження твору, методик дослідження самого твору, його стану, типології виконання, залучених до виконання ресурсів та матеріалів. Все це, та не тільки це формулює всеохоплюючі та широкі знання щодо можливостей зрозуміння самого стану живописного твору та дає вичерпні базиси для подальших рішень щодо застосування реставраційної чи консерваційної частини та дає основи для майбутнього твору. Саме завдяки дослідженню стало більш зрозуміло як саме проводиться і різнобічна консервація творів при різних ситуативних моментах, так і як проводиться дослідження твору, що передуює рішенню про консервацію.

Також слід зазначити що вході дослідження було здійснено аналіз різнобічної інформації щодо консерваційних процесів для різних станів збереження, різних типів живописних творів, різних стилів виконання, часу, місця та художнього спрямування. Так, в ході проведення дослідження було відкрито широку інформаційну базу щодо практик по збереженню творів Кубізму. Також, було піднято широку інформаційну базу щодо всіх художніх стилів, як і більш класичних так і новітніх.

Було проведено паралелі між реставраційними та консерваційними процесами, порівняні ці дві практики, сильні та слабкі сторони кожної, часи та можливості до застосування того чи іншого типу, відповідність до стану збереження живописного твору, тощо. Також, було проведено актуалізацію відповідних до можливостей, типів і методів реставраційної та консерваційної практики. Зокрема, було висвітлено ті консерваційні процеси що можуть бути застосовані для розширення палітри можливостей реставраційного спрямування.

Також, під час дослідження було розкрито на прикладі реставраційно-консерваційної роботи по відношенню до живописного полотна «Колхозний табун» Амашин В. П. Дослідження дало змогу не тільки зібрати велику інформаційну базу але і продемонструвати на практиці можливості та інструментарій для здійснення реставраційних та консерваційних процесів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алешин А. Б. Реставрация станковой маслянной живописи в России. Развитие принципов и методов. 1989. 103с.
2. Алексеева М. И. Дублирование станковых картин. Реставрация творі станкового олійного живопису. Навчальний посібник. – Москва, 1977. - 121-127 с.
3. Алмазов Ю. А. Вопросы хранения и консервации музейных материалов. Пособие для музейных работников. А. Ю. Алмазов. Москва, 1945. — 45 с.
4. Архів Науково-методичної ради з охорони пам'яток культури Міністерства культури СРСР. Російський науково-дослідний інститут культурної і природної спадщини імені Д. С. Лихачова. Оп. 0. № 85, 2-100 с.
5. Білозьорова. В. Г. Про поняттях справжності та історичності пам'ятників мистецтва. Науково-інформаційний зб. «Матеріальна база сфери культури». Москва. 1987.3-28 с.
6. Білозьорова. В. Г. Аналіз типологічних моделей сучасних напрямків в реставрації. Художня спадщина. № 16. Москва, 1995. 4-17 с.
7. Бобров. Ю. Г. Поняття «стиль» в консервації і реставрації пам'яток мистецтва. Дослідження в реставрації. Матеріали міжнародної науково-методичної конференції. Москва, 2001. 17 с.
8. Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. Юрий Григорьевич Бобров. – Москва: Эдсмит, 2004. – 344с.
9. Бети-Козоча И. некоторые методические рекомендации и этические принципы реставрации средневекового пергамента. ICOM Committee for conservation. 9th Triennial Meeting. Dresden. 1990. 6-7 p.
10. Вздорнов Г. И. Из истории реставрации древнерусской живописи: Переписка И. В. Федышина (1924-1936). Москва: Искусство, 1975. – 118 с.



11. Виннер А. В. Материалы масляной живописи. Москва, 1950. – 522 с.
12. Дедик В. Н., Заостранцева В. Ф. Художня спадщина. Зберігання, дослідження, реставрація. Москва, 1979. - 276 с.
13. Давидов С. С. Сучасний рівень роботи з кольором в реставрації. Санкт-Петербург, 2015. - 395 с.
14. ЖИВОПИСЬ. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.verman-art.ru/erkovnaya-givopis-karolingo.html> – назва з екрану.
15. Зайцев А. А. Реставрація картин на досках. А. А. Зайцев. Реставрація произведений станковой мас-ляной живописи. Учебное пособие. Москва, 1977. 185-190 с.
16. Зберігання музейних фондів. Інструктивний посібник. Воеводський М. В., Гіллер А. Г., Лужецька А. Н., Михайлівська А. І., Плавильщиков Н. Н., проф. Яковлев А. А. Москва, 1948. - 133 с.
17. Інструкція по обліку, інвентаризації та зберігання музейних матеріалів (для республіканських, крайових, обласних і районних музеїв системи НКП РРФСР). Москва, 1938. - 33 с.
18. Карасева В. Н. Укрепление красочного слоя и грунта воско-смоляными мастиками. В. Н. Карасева. Вопросы реставрации: Методическое пособие. Москва, 1960. 26-40 с.
19. Кудрявцев Є. В. Техніка реставрації картин. Кудрявцев. Є. В. Москва : Издательство В. Шевчук, 2002. - 252 с.
20. Кипарисив В. П. Облік і зберігання. Збірник інструкцій. В. П. Кипарисив. Ленінград. 1938. 107 с.
21. Лелеков. Л. А. Методологія реставрації в поданні громадськості. Методичні проблеми охорони та реставрації музейних цінностей в СРСР. Тези доповідей. Москва, 1987. 1-13 с.
22. Лелеков. Л. А. Методологія реставрації ... 1-13 с.

23. Лелеков Л. А. Теоретичні проблеми сучасної реставраційної науки. Л. А. Лелеков. Художественное наследство. Москва, 1989. Позачерговий випуск. 25-27 с.
24. Лелекова О. Рецепт з глибини століть. Радянський музей. 1986. № 1. 38-39 с.
25. Міжнародні нормативні документи по реставраційній етиці. Консервація і реставрація музейних художніх цінностей: Експрес-Інформація. Москва: РДБ. Вип. 6. 1990. 40 с.
26. Маркова Т. Б. Бібліотечна книга як пам'ять людства. Збереження культурної спадщини бібліотек, архівів і музеїв: матер. науч. конф. Санкт-Петербург.: БАН, 2003. 64-67 с.
27. Міжнародна хартія з консервації та реставрації пам'яток і визначних місць. Охорона культурної спадщини в документах: Міжнародна хартія, кодекси етики, керівні принципи. 1960-1990 рр. Москва, 1998.
28. Особливості європейської культури XIX початку XX ст. [Електронний ресурс] – Режим доступу : [https://allref.com.ua/uk/skachaty/osobennosti\\_evropeyskoj\\_kultury\\_xix\\_nachale\\_xx\\_v](https://allref.com.ua/uk/skachaty/osobennosti_evropeyskoj_kultury_xix_nachale_xx_v) – назва з екрану
29. Перешивай А. История живописи и графики. Александр Перешивай. [Електронний ресурс] – Режим доступу : [https://pendaldal.blogspot.com/2016/02/blog-post\\_21.html](https://pendaldal.blogspot.com/2016/02/blog-post_21.html) – назва з екрану.
30. Радугин А. А. Этика. Учебное пособие для вузов. Москва, 2003. 219 с.
31. Роос С. История и этика консервации. Теория и практика сохранения памятников культуры: Сб. науч. тр./РНБ. Санкт-Петербург, 1995. 17. 179-184 с.
32. Рассел. Б. История западной философии и її зв'язки з політичними і соціальними умовами від античності до наших днів. Санкт-Петербург, 2001. 696 с.
33. Рассел. Б. История западной философии ... 701 с.

34. Религиозный жанр в изобразительном искусстве [Электронный ресурс]– Режим доступа : <https://artrecept.com/zhivopis/zhanry/religioznyj> – назва з екрану.
- 35.Склярская А.В., Смит В. Этические аспекты реставрации книг. БАН: 10 лет после пожара: Матер, междунар. науч. конф. Санкт-Петербург: БАН. 1999. 169-176 с.
- 36.Сахаров И. Исследования о русском иконописании. Кн. 2. Приложение. Санкт-Петербург. 1849. 41 с.
- 37.Трей Е.Х. Реставрация листов Остромирова евангелия и описание их повреждений. Реставрация библиотечных материалов: Ленинград. работ.: ГПБ. 1958. 49-96 с.
- 38.Тростянская Е. Б. Клеевые составы для дублирования. Е. Б. Тростянская, Г. Н. Томашевич, Е. В. Со-рокина. Вопросы реставрации: Методические рекомендации. Москва, 1960. 174-182 с.
- 39.Тростяньська Е. Б., Томашевич Г. Н., Сорокіна Е. В. Клейові склади для дублювання. Питання реставрації та консервації творів образотворчого мистецтва. Методичні рекомендації. Москва, 1960. 176 с.
- 40.Тростяньська Е. Б., Томашевич Г. Н., Сорокіна Е. В. Клейові склади для дублювання. Питання реставрації і консервації творів образотворчого мистецтва. Методичні рекомендації. Москва, 1960. 176-177 с.
- 41.Уолден С. Реставрація живопису. Порятунок чи знищення? Москва, 2007. 184 с.
- 42.Флоренський. П. А. Иконостас. Москва, 2001. 137-138 с.
- 43.Филатов В.В. Реставрация станковой темперной живописи: Учебник для реставрационных отделений художественных училищ. Г. А. Богданов, Е. М. Кристи, В. В. Филатов, С. В. Филатов [под ред. В.В. Филатова] – Москва. Изобразительное искусство, 1986. – 160 с.

44. Федосеева Т.С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства. Т.С. Федосеева Москва : РИО ГосНИИР, 1999. – 120 с.
45. Цитович, В. І. Тимченко. Т. Р. «Павутина часу» в контексті естетичної традиції Далекого Сходу. Науково-інформаційний зб. «Матеріальна база сфери культури». Москва, 1998. 49-62 с.
46. Цитович, В. І. Тимченко. Т. Р. «Павутина часу...». 49-62 с.
47. Яброва Р. Р. Художня спадщина. Зберігання, Дослідження, реставрація №1 (31). Москва: ВЦНІЛКР, 1975 - 180 с.
48. Ann Marie Sullivan, Cultural Heritage & New Media: A Future for the Past, 15 J. MARSHALL REV. INTELL. PROP. L. 604 (2016)
49. "Art Under Wraps", Harvard Magazine, March–April 2000
50. Andrew Oddy and Sara Carroll (eds). 1999. Reversibility – Does it Exist? British Museum Occasional Paper Number 135. London: British Museum.
51. Baird B.J. The goals and objectives of collections conservation. Restaurator. 1992. Vol. 13, №4. 149-161p.
52. Code of ethics and standards of practices. "The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works Directory 1989-1990.
53. "Definition of a Profession". International Council of Museums - Committee for Conservation. Retrieved 18 August 2012.
54. Galinsky E., Haberditz I.A. Paper splitting: systematisation quality control and risk minimisation. Restaurator. 2004. Vol. 25, № 3. 171-198 p.
55. Giovannini M.A. Towards a policy for preservation and restoration: some conceptual tools Restaurator. 1992. Vol. 13, №4. P. 162-186 p.
56. Gilberg, Mark. (1987). "Friedrich Rathgen: The Father of Modern Archaeological Conservation". Journal of the American Institute for Conservation. 26 (2): 105–120. doi:10.2307/3179459. JSTOR 3179459.
57. History. British Museum (2012-06-14). Retrieved on 2012-06-29.
58. Museum Environment (2nd Edition), 1986, by Garry Thomson CBE ISBN 978-0-7506-2041-3

59. Pergoli Campanelli, Alessandro (2013). *Cassiodoro alle origini dell'idea di restauro*. Milano: Jaca book. 140 p. ISBN 978-88-16-41207-1.
60. Pye, E, 2001. *Caring for the Past: Issues in Conservation for Archaeology and Museums*. London: James and James
61. Patent 2,073,802 U.S. "Art of Oil Painting Restoration", March 16, 1937. Patft1.uspto.gov. Retrieved on 2012-06-29.
62. Smith R.D. Reversibility a questionable philosophy *Restaurator*. 1988. Vol. 9, №4. 199-207 p.
63. Szczepanowska, Hanna M.. 2013. *Conservation of cultural heritage: key principles and approaches*. Routledge. ISBN 978-0415674744.
64. Stoner, Joyce Hill. 2005. 41 p. "Changing Approaches in Art Conservation: 1925 to the present" in (Sackler NAS Colloquium) *Scientific Examination of Art: Modern Techniques in Conservation and Analysis*. Proceedings of the National Academy of Sciences.
65. Stoner, Joyce Hill. "Changing Approaches in Art Conservation: 1925 to the present". The publication exists in two editions. The earlier one is "Scientific Examination of Art: Modern Techniques on Conservation and Analysis" and was published by the National Academy of Sciences in 2003. The later edition of the publication is "Arthur M. Sackler Colloquia: Scientific Examination of Art: Modern Techniques in Conservation and Analysis". It was published by the National Academies Press in 2005.
66. Walston, S. (1978). "The Preservation and Conservation of Aboriginal and Pacific Cultural Material in Australian Museums". *ICCM Bulletin*.