

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

Кваліфікаційна робота  
бакалавра

**ОСОБЛИВОСТІ СКЛАДНИХ РОЗЧИСТОК ЖИВОПISУ НА  
ПОЛОТНІ У ПРОЦЕСІ РЕСТАВРАЦІЙНОГО ВІДНОВЛЕННЯ  
КОЛЬОРОВОЇ ГАМИ ТВОРУ**

Виконала: студентка 4 курсу  
RTM1-B20 групи, *спеціальності*  
023 Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація  
*освітньо-професійної програми:*  
Реставрація творів мистецтва  
**Білякової Анастасії Олегівни**

Науковий керівник:  
**Н.О. Урсу**, доктор  
мистецтвознавства,  
професор

Рецензент:  
**І.А. Гуцул**  
Кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри ОДПМ та РТМ

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1</b>	
<b>ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1. Реставрація творів станкового живопису в світлі мистецтвознавчих джерел.....	6
1.2. Усталені та інноваційні методи обстеження живописних об'єктів.....	12
Висновок до розділу .....	18
<b>РОЗДІЛ 2</b>	
<b>УСУНЕННЯ ЩІЛЬНИХ ПОВЕРХНЕВИХ ЗАБРУДНЕНЬ У ПРОЦЕСІ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ СТАНКОВОГО МАЛЯРСТВА</b>	
2.1. Особливості процесу усунення складних розчинок під час реставрації .....	19
2.2. Причини виникнення щільних поверхневих забруднень.....	29
2.3. Приклади складних розчинок поверхневих забруднень і відновлення кольорової гами у творах європейських митців.....	33
Висновок до розділу .....	39
<b>РОЗДІЛ 3</b>	
<b>РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ.....</b>	<b>40</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>50</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>52</b>
<b>ДОДАТОК А. ....</b>	<b>59</b>
<b>ДОДАТОК Б. ....</b>	<b>60</b>
<b>ДОДАТОК В. ....</b>	<b>61</b>
<b>ДОДАТОК Д. ....</b>	<b>62</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Наше суспільство виявляє постійно зростаючу увагу до охорони та реставрації пам'яток, що становлять культурний доробок народу. Реставрація, як і будь-який інший вид людської діяльності, не є сталою й непорушною системою засобів і методів, але має свій певний історичний розвиток. Методика реставрації принципово залежить від того, з якою метою зберігається і реставрується твір. Засоби, техніка і підбір матеріалів, зміцнення і відновлення стародавнього кольорового шару формувалися століттями. Відновити основні методи технології реставрації можливо лише за старовинними записами, що містяться в іконописних «оригіналах», позаяк відновленням живописних композицій займалися аж до середини XIX століття лише іконописці.

Актуальність представленого дослідження визначається необхідністю теоретичного аналізу суперечливих інструкцій і методичних розробок з реставрації об'єктів живопису, що мають претензію на універсальність і наукову новизну. Розгляд питання з приводу ключових понять і принципів реставрації, як наукової дисципліни, що виникла на початку XX століття, триває і дотепер, набуваючи додаткової гостроти в нових історичних умовах розвитку теперішньої України. Це стається на фоні зростаючого у суспільстві зацікавлення у більш ґрунтовному та адекватному розумінні джерел власної культури, зокрема, у збереженні та ревіталізації живописних творів. Достеменний розгляд реставрації творів станкового живопису, є одним з актуальних завдань сучасного мистецтвознавства.

**Мета дослідження** – проаналізувати інноваційні концепції реставрації живописних полотен, дослідити способи усунення щільних поверхневих забруднень і відновлення кольорової гами твору.

### **Завдання дослідження**

1. Проаналізувати мистецтвознавчі джерела з теми дослідження.
2. Висвітлити традиційні й інноваційні концепції реставрації живописних полотен.

3. Дослідити причини виникнення щільних поверхневих забруднень і втрат кольорової гами твору.
4. Провести реставрацію живописного полотна з метою відновлення кольорової гами.

**Об'єкт дослідження** – традиції та новаторство у процесі проведення реставраційних заходів.

**Предмет дослідження** – концепції реставрації живописних полотен з метою відтворення кольорової гами твору.

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють період з XII століття по XX століття.

**Територіальні межі дослідження** поширюються на території Західної та Східної Європи.

**Методи дослідження.** Для виконання завдань дослідження використовувалися загальнонаукові та спеціальні методи наукових досліджень. До загальнонаукових методів належать: фактологічний, зокрема, вивчення візуального іконографічного корпусу матеріалів; аналітичний, представлений аналізом історіографічних та літературних джерел; метод порівняльного аналізу – порівняльним мистецтвознавчим аналізом ікон та сакральних живописних творів мистецтва. До спеціальних методів належать статистичний метод та метод роботи з першоджерелами.

**Наукова новизна дослідження:**

1. Представлений комплексний аналіз інноваційних та традиційних методів реставрації живописних полотен з метою відновлення кольорової гами.
2. Проведено реставрацію живописного полотна, зокрема, акцентована увага на ревіталізації кольорового шару.

**Практичне значення роботи.** Результати дослідження можуть використовуватися:

1. Для ґрунтового вивчення та розвитку вітчизняної реставраційної діяльності.

2. Для реставраційних праць відносно творів станкового живопису.
3. Для вивчення й використання інноваційних технологій в процесі реставрації.
4. У пам'яткоохоронній справі з метою збереження автентичного стану кольорової гами картин.

**Структура і обсяг роботи.** Текстова частина бакалаврської роботи складається зі вступу, 3-х розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи: 62 сторінки.

**Практична частина** представлена реставрацією з усуненням складних забруднень і відтворення кольорової гами живописного полотна.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Реставрація творів станкового живопису в світлі

##### мистецтвознавчих джерел

Реставрація (лат. *restavratio* – відновлення) – комплекс рятувальних та відновлювальних і консерваційних робіт, який практикується для всіх творів мистецтва (від ювелірного до архітектури). Поняття музейна реставрація – містить заходи з ґрунтовного вивчення об'єкта, технологій і засобів його створення, дбайливого втручання в процес, використання засобів консервації і збереження. Бездоганного відновлення об'єкта може не бути через брак подібного ж матеріалу. Пошкоджений, але законсервований твір в музеї нерідко виставляють поряд з його мальованим відтворенням (копією) (тканина, різьблене дерево, фрагмент скульптури чи архітектурна деталь, напис на камені). Відсутність керамічних фрагментів ревіталізують тонованою масою без відновлення рисунка на реставрованих площинках. Досить повно можна реставрувати олійний живопис, коли значною мірою зберігся авторський кольоровий шар на полотні. Відтворені частини і засоби втручання фіксуються в описових документальних актах, що зберігаються в архівах. У випадках неможливості відновити автентичні вишиті візерунки на тканих завісах їх відтворюють аквареллю, що дає можливість при необхідності швидко зняти реставраційне втручання (штори в палацах тощо). Музейна реставрація не зорієнтована на отримання матеріальних прибутків, вона направлена на довговічне збереження творів мистецтва, для розвитку історії та культурної спадщини власної країни та світу в цілому [34, с. 99-101].

Комерційна реставрація має інше призначення, вона часто міститься в оновленні об'єкта чи поверненні йому товарного (продажного) вигляду. У випадках прихованих реставраційних майстерень об'єкт (стародавні меблі) може бути розібраним і доповненим сучасними частинами в стилі оригіналу. Комерційна реставрація у даному випадку стає на дорогу створення

фальшивих виробів з додачею оригінальних фрагментів з метою збагачення. Таким чином, комерційна реставрація також акцентована на отриманні швидких матеріальних прибутків.

Сучасне суспільство виявляє постійно зростаючу увагу до охорони і реставрації пам'яток, що включені до культурної спадщини. Реставрація, як і будь-який інший вид людської діяльності, не є незмінною системою принципів і методів, але має свої історичні джерела та розвиток від примітиву до сучасних технологій. Методика реставрації істотно залежать від того, в ім'я чого зберігається і реставрується пам'ятка. Та ж сама ікона в іконостасі діючої церкви, в колекції старообрядця, збирача старожитностей і в експозиції картинної галереї не буде повною мірою рівною самій собі [30, с. 103-105].

Методика реставрації картин, техніка і рецептура матеріалів зміцнення і «відновлення» живопису стародавніх майстрів складалася упродовж століть. Відновити ключові моменти технології реставрації можливо тільки завдяки старовинним посібникам, що містяться в іконописних «оригіналах», оскільки спасінням об'єктів живопису займалися аж до середини XIX століття виключно в іконописних майстернях монастирів.

В іконописних оригіналах можна знайти відомості за трьома основними розділами реставрації: зміцнення, розчищення та відновлення живопису. У сучасній практиці багато рецептів не використовуються, оскільки вважаються застарілими [28, с. 44-50].

Всі поновлення творів давньоруського живопису у храмах, що виконувалися на пам'ятках століттями, можна умовно поділити на два основних види: традиційний та чужі.

Попри те, що кожен іконописець-реставратор прописував стару ікону в своєму стилі, він не був повністю вільний і безумовно повинен був орієнтуватися на наявне зображення, зокрема при часткових прописках. Традиційні записи дуже близько слідують за композицією, колоритом і

малюнком оригіналу, вони практично ніколи не мають високих художніх достоїнств, але зате мають велику історичну цінність [24, с. 42-44].

Період ревіталізації живопису в історії реставрації, що охоплює середні століття і XVIII першу половину XIX століть, варто визначити як епоху релігійної реставрації. В історії церковної реставрації можна виділити існування двох основних напрямків. Перше – середньовічне поновлення або «відновлення» твору. Коли реставрація мала за мету, насамперед, необхідність підтримки пам'ятника в цілості, без чого неможлива його екзистенція в системі культу. Наприкінці XVII століття і особливо в XVIII і XIX століттях, коли в мистецтві стверджуються принципово інші художні норми, стародавні пам'ятники починають піддаватися реставрації не в останню чергу з міркувань естетичного порядку, і тому носять найбільш радикальний характер [20, с. 65].

Дві конструктивні думки лежать в основі сучасної наукової реставрації: відновлення пошкоджених предметів, створених у минулому, до первісного вигляду та їх зберігання. На нашу думку, перша ідея визначила початкову стадію зародження сучасної реставрації. Саме ця ідея, поставлена в якості мети, формує структуру дій для реалізації. Вона мусить здійснюватися інакше, ніж звичайний ремонт або поновлення речі. Перш ніж приступити до реставрації, себто до відновлення твору в його первісній формі, необхідно підготувати план дій, подібно до того, як архітектор створює проект майбутньої забудови. Але, на відміну від нового зодчества, основою проекту реставрації повинен стати первинний стан предмету. Знайти його – аж ніяк не тривіальне завдання, якщо він був змінений під дією сил природи, стихіями і людьми. Для створення такого проекту реставрації необхідно з'ясувати, яким був даний предмет в мить свого створення, виділити його найдавнішу частину, прослідкувати всі зміни та нашарування, яких він зазнав, визначити, яким він є зараз і що необхідно треба для того, щоб повернути йому колишній первісний вигляд [50].

Далі на основі отриманих даних про початковий образ предмета, з



урахуванням стану його збереження реставратор приступає до розробки проекту практичних дій. І тільки після цього можна приступати до реставрації твору мистецтва.

Варто звернути особливу увагу на те, що в процесі реставрації об'єкт «відновлюється» двічі. Один раз в ідеальній формі, як результат пошуку втраченої цілісності, (в цьому випадку він може бути виконаний в моделі, макеті, кресленні, малюнку, науковому описі і т. і.), інший в – реальній, як підсумок ремісничої обробки матеріалу. Для зручності ідеальне відновлення ми називатимемо реконструкцією, фактичне – реставрацією.

Отже, розглядаючи проблему розвитку наукової реставрації, ми повинні розглянути кілька питань: а) як формувалися ідеї та методика реконструкції об'єктів, б) як вони використовувалися у реставраційній практиці, і в) яке співвідношення реконструкції та реставрації у практичній сфері застосовується сьогодні.

Відомо, що реконструкція пам'яток минулого не завжди втілюється реставраторами в дійсності повністю. Спроби впроваджувати результати наукових досліджень пам'яток характерні для початкової стадії становлення реставрації. Проте з часом прийшло усвідомлення, що відновлення не дає потрібних результатів. З багатьох причин воно виявилось або неможливим, або марним. На основі осмислення співвідношення того, що існує в ідеальній формі, і того, що виходить в результаті, зароджувалася теорія реставрації пам'яток. Екзистенція величезної кількості реставраційних концепцій розглядається нами як спроби знайти задовільне рішення, яке усувало би протиріччя між реконструкцією і реставрацією та давало б якісніший результат [48].

В мистецтвознавчих джерелах зазначається також розглядання проблеми формування наукової реставрації в XIX – початку XX століття, яка зробила вагомий внесок у формування світової наукової реставрації взагалі. Продемонстрована роль археологічної науки у формуванні наукової реставрації, розглянута діяльність наукових археологічних товариств в галузі

охорони та реставрації пам'яток, оцінений їх внесок у формування законодавства, у розвиток реставраційної теорії і практики.

У багатьох джерелах також зазначено, що реставраційні операції стали розроблятися не тільки як окремі технічні прийоми, але у взаємозв'язку із з'ясуванням причин, що викликають руйнування, такі дослідження – це важливий крок у розвитку реставраційної науки. Так, в ході обговорення пропонувалися прийомів приклеювання відсталої від стіни стародавньої штукатурки в церкві Спаса в Росії член ІАК археолог А. А. Спіцин висловив думку, що більш важливо «виробництво спостережень, ніж дослідів, так як залишаються з'ясування дійсні причини відлущування фресок, які можуть лежати або в стані стін, або в складі штукатурки, або в повітрі церкви. Зміцнення штукатурки без встановлення основної причини її відходу від стіни не має сенсу, та є тимчасовим заходом». Член ІАК, академік архітектури П. П. Покришкін у своїй статті «Провітрювання особливо холодних будівель», опублікованій в «Ізвестиях ІАК», описав те, наскільки серйозно стоїть проблема вивчення причин руйнування пам'ятників. Автор звернув увагу на шкідливий вплив застоюваного повітря в приміщеннях на твори мистецтва, особливо під час настання весни, при відлизі. Шкідливу дію робить волога, що осідає з повітря на стіни, більш холодні, ніж вона, і на всі предмети, що знаходяться в будівлі. Засобом боротьби з конденсаційною вологою П. П. Покришкін вважав пристрій протягів «в сухі, але не жаркі, сонячні дні, починаючи з 3 годин до сходу сонця і припиняючи за 2 години до заходу» [4, с. 33-35].

Зазначені вище дослідження вчених в області реставраційної науки з проблем збереження та реставрації пам'яток є свідченням того, що весь реставраційний процес у його технічних аспектах, включаючи причини і характер руйнувань, засоби і способи їх усунення, був постійним предметом для вивчення. Технічні питання, що розробляються з урахуванням матеріальної структури і естетичної якості художнього твору, стали

рівноправними темами обговорення поряд з проблемами реконструкції та оцінки археологічної, художньої та культурної цінності об'єкта реставрації.

Отже, розуміння об'єктивних закономірностей і протиріч реставраційної діяльності стає нагальною необхідністю професії. У своїй повсякденній практичній роботі кожний спеціаліст, незалежно від конкретної спеціалізації, стикається із загальними методологічними проблемами. Причому в їх вирішенні бере участь, деколи широке коло фахівців, яким не завжди зрозумілі всі технічні, художні, загальнокультурні та інші аспекти реставраційного впливу на об'єкт в їх взаємозв'язку. Консервація і реставрація представляють собою область, яка пов'язана з усіма галузями науки і техніки, що сприяють, згідно з документами Венеціанської хартії 1964 року народженню, ідентифікації, консервації, реставрації та виявленню культурної спадщини, а також її інтеграції в художню, суспільну і економічну діяльність людини. Однієї практичної майстерності тут, як показує досвід, недостатньо. Реставраторам, а точніше кажучи, всім, хто залучений в процес прийняття рішень, потрібно теоретичне осмислення всіх наслідків тієї інтервенції в живу тканину пам'ятки, що здійснюється заради збереження твору і передачі його майбутнім поколінням.

## 1.2. Усталені та інноваційні методи обстеження живописних об'єктів

Перші зародки і спроби реставрації в Європі про які ми сьогодні знаємо, походять з часів античності. Недосконала розвиненість технологій зводила реставрацію до звичного відновлення, репарації, іноді досить повного відтворення ушкодженого об'єкту. Такою реставрація залишалась і протягом XV-XVII століть.

Доба італійського Відродження характеризувалась захопленням античним мистецтвом. В XVII столітті розширились межі як вивчення історії та її об'єктів, так і кількість речей, що реставрувалась. Наукова і музейна реставрації формуються як окремі дисципліни всередині ІХХ століття. У добу романтизму посилюється глибинне вивчення історії, відбулася переоцінка цінностей. До історично цінних епох тоді залучили не тільки античність чи Відродження, а й середньовіччя, готику, бароко, рококо, національну дерев'яну архітектуру, фольклор, декоративно-ужиткове мистецтво [15, с. 340-345].

Прискорення темпів науково-технічного розвитку логічно пришвидшило й темпи віднайдення нових засобів консервації і реставрації пам'яток. Відновлення й чистка об'єктів реставрації співіснують з їхньою дезінфекцією, розміщенням в штучні, неагресивні для об'єктів умови. Особливо цінні експонати отримують герметичні музейні капсули з наповненням інертними газами (новий ковчег-капсула для збереження Мони Лізи Джоконди в Луврі, неможливість її транспортування в інші країни на виставки). Методика використана задля подовження «життя» цінного витвору мистецтва.

Серед нових засобів очищення поверхонь з'являється лазер. Хімічні речовини чи навіть вода, якими користувалися роками, пасують не для кожного твору. В нагоді і став лазерний пристрій, створений у флорентійському інституті фізики. Опромінювання лазерним імпульсом низької напруги ведуть спеціальним пристроєм; це створює над поверхнею забрудненого твору хмарку так званої слабкої плазми. Вона і випалює бруд.

Методику вже вдало використали у м. Флоренція, де безліч творів мистецтва, котрі потребують реставрації і очищення поверхні. Серед очищених творів – металеві поверхні рельєфів Л. Гіберті та відома скульптура Донателло – «Давид» [10, с. 5-27].

Проведені експерименти з зануренням дрібних речей у воду і опроміненням цих речей лазером під водою без механічної чистки. Засіб запрацював, але дав побічний ефект, оскільки нагрівалася й сама вода. Тобто, засіб має власні рамки і можливості – так чистять лише давні монети, медалі... Свої обмеження має й очищення лазером живопису старих художників, які неможливо чистити у воді. Але розробляється нешкідлива технологія очищення, випробувана на фресках [6, с. 86-90].

Засновником першої концепції реставрації пам'яток стародавнього живопису, відповідного історико-іконографічному методу дослідження, став І.П. Сахаров. Головною ідеєю його розробок була думка про відновлення живопису стародавніх майстрів шляхом розкриття ікони від записів і надання їй такого виду, в якому вона вийшла з-під руки першотворця. Сахаров вперше в Росії в теоретичній формі сформулював справжній контент та етапність реставрації: 1) укріплення; 2) стирання старої оліфи, знищення приписок – необхідний і обов'язковий момент реставрації; 3) відновлення втрат живопису. Виходячи з принципу відновлення первинного вигляду образу, Сахаров розробив методологію заповнення втрат. Він запропонував поєднувати два методи реконструкцію та умовне відновлення кольору і форми згідно з давніми вимогами і оригінальністю стилю. Проте межі реконструкції повинні були обмежуватися лише межами втрат живопису [2, с. 240-245].

Константно зростаючий попит на стародавні ікони сприяв організації численних реставраційних майстерень. Головною метою реставрації у цих та подібних їм майстернях було задоволення смаків замовників з храмів або приватних збирачів. Методика розкриття та заповнення втрат живопису відчувала на собі неабиякий вплив ринкової кон'юнктури. Серед майстрів

іконописно-реставраційного напрямку спостерігалася конкретна спеціалізація. Орієнтація іконописців-реставраторів на суб'єктивні смаки колекціонерів-любителів спровокувала виникнення своєрідних прийомів комерційної реставрації. Одна з особливостей комерційної реставрації міститься в тому, що ступінь втручання в художню тканину твору залежала майже виключно від зацікавленості та обізнаності замовника.

Релігійні кола в цей час вже почали визнавати необхідність розкриття давнього живопису від нашарувань що спотворюють його, але хотіли бачити відтворення об'єкту в його первісному вигляді, бо лише тоді зберігалася найважливіша, з їхньої точки зору, культова функція ікони. Концепція церковно-археологічної реставрації стала відправною точкою в тривалому процесі становлення науково обґрунтованої реставрації [34, с. 99-110].

На початку ХХ століття виникла нова течія наукової реставрації, що отримала своє втілення головним чином у практиці музейної реставрації. Таким чином, в історії реставрації можна виділити кілька основних типів суспільного ставлення до пам'ятників мистецтва Київської Русі: релігійний, історико-церковний, або церковно-археологічний, суб'єктивно-естетичний, історико-художній. Кожен з цих типів визначає відповідні напрями і методи реставрації: церковна реставрація, або поновлювання, церковно-археологічна реставрація в ім'я відновлення «чистоти іконографічного типу», комерційна реставрація, наукова реставрація [30, с. 105, 107].

Обирання тієї чи іншої концептуальної схеми реставрації, а також і конкретної методики, залежить не лише від ступеня збереження пам'ятки або технологічних можливостей, але і від спирання на певний тип сприйняття твору мистецтва. Вплив реставрації на сприйняття твору, на його прочитання, колосальний. У цьому полягає художньо-естетична сутність реставрації. Останнім часом на перше місце висувається не технічна, а художня реставрація живопису. Якщо полотно сильно пошкоджено, то технічне відновлення картини, безперечно, необхідно. Проте, на даний момент, найбільш важливою вважається реставрація образу таким чином,

щоби відкрити перед глядачем дійсно авторське малярство. На жаль, багато старих картин, написаних талановитими митцями минулого, дійшли до нас в записаному стані. Це означає, що поверх авторського живопису наносилися численні кольорові шари і дописки. Справжня техніка багатьох майстрів живопису прихована від нас, і тільки реставратори спроможні повернути творам мистецтва їх первинний вигляд [28, 47-49].

У сучасному світі на допомогу реставратору приходять наука та інноваційні технології. Щоби відновити авторський живопис і усунути наслідки непрофесійної реставрації, реставраційні майстерні використовують нові методи, зокрема, визначення більш пізніх шарів за допомогою мікроскопа [24, с 44].

Будь-яка реставрація починається з того, що спеціаліст вивчає живописне полотно, щоби констатувати, які недоліки і ушкодження є присутніми на роботі. Їх можна умовно розділити на недоліки, які пов'язані з часом і в якійсь мірі є природними і пошкодження, які пов'язані з несприятливим впливом зовнішнього середовища. У першому випадку процес реставрації образів може бути мінімальним, якщо зображення доступне глядачеві, у другому застосовують основні методи реставрації, які дозволяють усунути виявлені при огляді проблеми [20, с. 65].

Загальні методи реставрації картин сильно відрізняються залежно від того, коли і в якій техніці було створено живописне полотно. Реставрація олійного малярства складається з одних процесів, реставрації акварелі з інших. Втім, є, звичайно, узагальнюючі операції, які проводяться повсюдно. У деяких випадках за необхідністю може бути застосована хімічна реставрація образів. Для будь-якої картини природним впливом є її старіння ревіталізація в даному випадку має бути дуже обережною. Якщо полотно в цілому знаходиться в доброму стані і авторський живопис не пошкоджено, то реставраційні роботи можуть і зовсім не проводитися. Проте, крім самого зображення, у відновленні можуть потребувати окремі елементи, які служать базою картини. Дуже часто необхідна реставрація рам картин, які мають

тріщини або сколи, адже рами майже завжди відіграють певну історичну роль і підкреслюють цінність. Іноді потрібно окремо (від рами) попрацювати з полотном твору, яке загрубіло або має прориви.

Одним із самих складних процесів в реставрації є відновлення картин, котрі виконані у змішаній техніці. Вона набула поширення на рубежі XIX і XX століть, коли художники активно йшли на різні експерименти у сфері живопису. На одному полотні могли поєднуватися темпера і пастель, акварель і графіка, а також інші речовини: гіпс, фольга, смола, пісок, вапно. Крім того, навіть полотно перестало бути обов'язковим елементом картини. Художники могли створювати свої об'єкти і на картоні, дереві чи папері. Ще однією особливістю малярства, виконаного із застосуванням змішаних технік, стало те, що часто-густо художники не використовували лакове покриття для закріплення зображення, що сьогодні надзвичайно ускладнює роботу реставраторів [15, с. 340-342].

Все: техніки, змішування нестандартних матеріалів, брак традиційних компонентів захисту полотен, а також невідповідні умови зберігання картин не сприяли якісній ревіталізації кольорового шару. По-перше, це призвело до того, що чимало творів живопису, написаних у розглянуті періоди, дійшли до нас в достатньо ушкодженому стані, а по-друге, помітно ускладнило роботу спеціалістів-реставраторів. Щоб відновити картину, написану авангардистом у 20-х роках минулого століття, реставратору треба мати неабиякі знання з хімії, історії, добре розбиратися у всіх тонкощах матеріалів, які автор-мистець вирішив застосувати в даному конкретному випадку, а також бути готовим до того, що метод реставрації такого живописного полотна прийдеться розробляти самому. Безліч експериментальних технологій з відновлення кольорового шару картин було створено реставраторами самостійно, для чого їм знадобилися всі їхні знання, досвід і художня інтуїція. Такі методи тепер описуються в фаховій літературі і дають змогу молодим фахівцям якісніше виконувати реставраційні роботи [49].



Порушення авторського живопису можливе тільки у крайньому випадку, тому, в якій би техніці не була створена картина, її потрібно відреставрувати таким чином, щоби зберігся початковий задум автора. При цьому зміцнення твору мистецтва, яке, як правило, дійсно необхідно, має проводитися так, щоби зображення не змінило своїх властивостей: колір, тон все має залишитися первозданим для кращого сприйняття твору живопису [10, с. 7-20].

Нова концепція спеціальності реставратора, визнана міжнародними документами, суттєво відрізняється від традиційних уявлень про реставраторів як магів. Образ «майстра-чудотворця», що володіє таємним знанням, як відродити з попелу пошкоджені шедеври, як вернути первозданий вигляд твору, залишився у минулому. На зміну прийшло нове розуміння процесу реставрації і реставраторів взагалі, чия фундаментальна роль, як свідчить професійний кодекс Європейської конфедерації організацій реставраторів (Е.С.С.О.), міститься у збереженні культурних цінностей в їх естетичному та історичному значенні та фізичній цілісності заради сучасників і майбутніх поколінь. Спеціаліст має брати участь у процесі прийняття рішення в рамках своїх компетенцій від початку і до кінця консерваційно-реставраційної роботи. Водночас він не є ані художником, ані ремісником. Тоді, як художник чи ремісник створюють нові об'єкти, реставратор зайнятий збереженням культурного доробку. Саме відповідальність у справі прийняття рішень вимагає від реставратора не лише вміння, а й ґрунтовної академічної освіти і різнобічних знань.

### Висновок до розділу

Реставраційні заходи можуть нести велику загрозу процесу збереження культурної спадщини в тому випадку, коли вони проводяться некритично, непрофесійно і без належної якості. Будь-яке, саме незначне втручання в матеріальну структуру твору мистецтва з метою консервації або реставрації, привносить дещо нове в його вигляд. На кожному кроці реставратора лежить тягар відповідальності за збереження автентичного характеру твору не лише перед минулим, а й перед майбутніми поколіннями.

Тому дуже важливо не лише досконало володіти технічними прийомами зміцнення матерії пам'ятника та розкриття авторського задуму від пізніших спотворень, але і ясно уявляти собі контент вживаних кроків та їх можливі наслідки. Реставратор постійно опиняється перед вибором між історичними та естетичними складовими твору. Пам'ятка культури потребує захисту від суб'єктивної інтерпретації в ім'я уявної актуальної доктрини в не меншому ступені, ніж від руйнівної дії несприятливих природних чи соціальних обставин.

Без теоретичного і практичного усвідомлення всіх аспектів реставраційного процесу неможливо зробити той єдино правильний вибір, який дозволить зберегти для нащадків художній доробок поколінь талановитих майстрів пензля в його матеріальній автентичності та повноті значення.

## РОЗДІЛ 2

### УСУНЕННЯ ЩІЛЬНИХ ПОВЕРХНЕВИХ ЗАБРУДНЕНЬ У ПРОЦЕСІ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ СТАНКОВОГО МАЛЯРСТВА

#### 2.1. Особливості процесу усунення складних розчинок під час реставрації

Термін «видалення поверхневого забруднення» означає видалення забруднення, що накопичується з плином часу на поверхні лакової плівки, що захищає кольоровий фарбовий шар від безпосереднього зіткнення із забрудненим повітрям і від дії розчинників [52].

Для того, щоби видалити забруднення з поверхні лакової плівки застосовують різні емульсії:

	Вода, %	Пінен, %	Спирт, %
1.	50	50	–
2.	45	45	10
3.	30	60	10
4.	30	50	20

Ці поєднання компонентів не постійні і можуть дещо змінюватися. При підборі найбільш ефективної сполуки варто мати на увазі, що при збільшенні відсоткового вмісту спирту у складі емульсії її розчинна здатність значно покращується, у зв'язку з чим може виникнути небезпека видалення верхнього шару лаку разом із забрудненням. Тому додавати спирт в емульсію варто дуже обережно [51].

В інших випадках використовують розчини гідрату окису амонію  $\text{NH}_4\text{OH}$ , нашатирний спирт, з додаванням кількох крапель лляної олії. Слабо луговий розчин гідрату окису амонію добре видалляє жирну кіптяву і сажу.

При підборі концентрації розчину варто мати на увазі, що навіть при незначному збільшенні вмісту нашатирного спирту у воді лужність розчину помітно підвищується:

<b>Кількість крапель 25%-вого розчину NH<sub>4</sub>OH на 100 мл води</b>	<b>Величина рН одержуваного розчину</b>
2	7.3
3	7.5
4	7.75
6	8

У друкованих виданнях досить часто зустрічаються згадки про дитяче мило як засіб для видалення забруднення. Але лужність дитячого мила – величина не стала, вона коливається від рН 8 до рН 10 і має тенденцію до подальшого зросту. Тому, готуючи розчин дитячого мила для видалення забруднення, застосовують 2%-ний розчин, необхідно перевірити його рН і не допустити рН більше 8. Для приготування 100 мл розчину натертий на тертці порошок дитячого мила (2 г) поміщають в посудину, заливають теплою дистильованою водою (98 мл) і збовтують.

Деякі види забруднень добре видаляються розчином риб'ячого клею. Якщо картина в процесі реставрації піддавалася суцільній профілактичній заклеюванню, то при видаленні останньої теплою водою разом з клеєм йде і велика частина забруднення. Після ретельного видалення залишків клею з поверхні картини іноді відпадає необхідність додаткового видалення забруднення емульсіями чи іншими розчинниками [53].

До видалення забруднення з картини приступають після закінчення всіх технічних процесів: зміцнення фарбового шару, дублювання, підведення реставраційного ґрунту і т. і.

Картину закріплюють на мольберті та починають підбір розчинників. Розчинник підбирають у кожному окремому випадку дослідним чином. Як правило, пробу на видалення забруднення проводять на непомітних місцях, переважно на світлих ділянках картини. Розчинником змочують ватний тампон, добре віджимають його і віджатим тампоном протирають намічену

маленьку ділянку. Якщо тампон залишається чистим, це означає, що дана суміш не здатна розчинити забруднення і її треба замінити. Якщо тампон набуває жовтуватого відтінку (це симптом небезпечний!), значить, розчин занадто міцний і захоплює разом з брудом й шар лаку.

Найкращий склад розчинника той, який надає сіре фарбування тампону, отже, активно видаляє лише забруднення.

Після підбору найкращого складу розчинника переходять і до видалення забруднення на всій площині картини. Проте постійна перевірка забарвлення тампона обов'язковий і надалі, позаяк забруднення не завжди буває однорідним і під час роботи над картиною на однакових ділянках може виникнути потреба змінити склад розчинника.

Якщо для видалення забруднення обрана водно-пінено-спиртова суміш, то перед змочуванням тампона суміш слід ретельно збовтати, оскільки емульсія ця нестійка і швидко розшаровується на окремі складові частини. Роботу ведуть послідовно невеликими ділянками. Залишки розчину видаляють з полотна тампоном, змоченим піненом, при використанні водно-пінено-спиртової емульсії, або водою. В обох випадках обробку ділянки закінчують протиранням сухим тампоном [49].

Поряд з ватними тампонами застосовують щетинні пензлі та хірургічні скальпеля. На гладкій поверхні живопису буває достатньою обробка тільки тампоном, але на живописі з яскраво вираженою фактурою мазка або зерном полотна доводиться видаляти бруд з поглиблень, утворених ходом авторського пензля або фактурним переплетенням ниток полотна. У цих випадках тампон знімає бруд лише з опуклих частин фактури фарбового шару, не зачіпаючи заглиблень. Тоді роботу ведуть щетинним пензлем, а видаляти розчинник доводиться не просто ватним тампоном, а ватою, оберненою в два шари марлі, інакше волокна вати чіпляються за нерівності мазка. З тієї ж причини протирку замінюють звичайним прикладанням тампона.

Окремі точкові скупчення забруднень і екскременти комах видаляють окремо вістрям скальпеля.

Значну складність має видалення забруднень з картин, написаних змішаною технікою, коли поряд з олійними фарбами художник застосовував вугілля, пастель, крейду... Деколи просвічує або залишений без прописки вугільний малюнок, іноді поверх масляного шару нанесені неолійні барвники. Зустрічаються приклади, коли і деякі олійні фарби втратили частково сполучення і можуть бути вилучені слабким розчинником. При дослідженні картини такі моменти повинні стривожити реставратора.

Видалення забруднення з картин, виконаних в змішаних техніках, не можна вести послідовно по всій площі. Роботу ведуть фрагментами, ретельно обходячи всі ділянки і окремі штрихи, виконані іншою технікою, бо викликають побоювання у втраті сполучень олійної фарби [53].

З картин, створених олійною фарбою, але не покритих лаком, забруднення видаляють в основному так само, як і з покритих лаком, лише при роботі з незахищеним кольоровим шаром слід дотримуватися ще більшої обережності.

Можливі проблеми:

1. Під час видалення забруднення в деяких місцях частково вимивається підведений раніше реставраційний ґрунт. У таких місцях виникає необхідність додаткового підведення ґрунту. Попри те, що витрачається час на повторення процесу ґрунтовки, проводити видалення забруднення до підбиття ґрунту небезпечно, так як виявляється вільним доступ розчинників до фарбового шару і полотна.

2. Жоден з наведених складів розчинників не видаляє забруднення.

Забруднення знаходиться під шаром лаку. У цьому випадку видалення забруднення пов'язано з видаленням шару лаку.

До видалення, потоншення і вирівнювання лакової плівки приступають після завершення всіх технічних процесів, видалення поверхневого забруднення і регенерації лаку.

Праці з лаком обов'язково передують дослідження стану лакової плівки і збереженості твору.

Люмінесценція лаку в фільтрованих ультрафіолетових променях фіксується фотографічно, природа лаку визначається хімічним аналізом і пробами на розчинність.

Лак для аналізу беруть тільки з непомітного фрагмента живопису близько країв картини. Переважно знімають лак скальпелем без застосування розчинника. Якщо ж скальпелем лак зняти не можна, то його видаляють тампоном, змоченим 96%-ним етиловим спиртом. Інших розчинників застосовувати не варто, оскільки вони порушують чистоту реакції. Зняти лак за допомогою етилового спирту вдається в тому випадку, коли плівка складається з м'яких смол. Олійні лаки з твердими смолами або білкові покриття спиртом не розчиняються, тому їх завжди треба видаляти скальпелем. У разі, якщо багатшарові лакові покриття складаються з плівок різних за твердістю смол і нанесені в різний час з великим проміжком, проби вдається взяти пошарово [52].

Розчинник підбирають безпосередньо на самому експонаті дослідним шляхом з урахуванням даних хімічного аналізу. Для видалення, вирівнювання та потоншення лаку не існує універсального розчинника. Кожна картина, а іноді і фрагмент полотна вимагає різних засобів. Дотепер застосовується найбільш поширені, так звані «класичні», розчинники – пінен та етиловий спирт. Різним поєднанням цих компонентів вдається отримати суміш, здатну розм'якшувати або розчиняти лакову плівку м'яких смол.

Для проби суміш 96%-ного етилового спирту з піненом. Складання спирту з піненом в суміші залежить від розчинності лакового покриття, тому не буває сталим. Підбір відсоткового співвідношення розчинників починають зі слабого складу, що містить 2 частини спирту і 98 частин пінену, потім поступово збільшують вміст спирту, що підсилює розчинну дію сполуки.

Полотно закріплюють на мольберті або кладуть на стіл. Беруть невеликий тампон з гігроскопічної вати, делікатно змоченої пробним

розчинником і віджатої, і легко протирають певну ділянку картини. Слідом за цим цей фрагмент обробляють тампоном, просякнутим піненом. На картинах з корпусним живописом лак з поглиблень вибирають тампоном намотаним на загострений кінець кисті, а іноді і скальпелем. Підбір складу виробляють на невидимих місцях живопису, спочатку на світлих тонах потім на темних. Розмір пробних ділянок 0,5 – 1 см. Кількість проб – 2-3 і більше залежить від товщини лакового шару, його тональності і кольорів фарб картини. Тампон або кисть зі знятим лаком віджимають в бюкс і зберігають на випадок, якщо знадобиться знову прикрити старим лаком звільнені місця.

Якщо мають справу з масляними лаками твердих смол, застосовують сильніші органічні розчинники – ацетон, амілацетат, толуол і ін. в різних сумішах [50].

Після кожного протирання тампон з розчинником переглядають і по його кольору визначають, видаляється тільки лак або під видалення потрапили записи. Підібравши відповідний розчинник для лаку, на картині роблять пробу таким чином, щоб захопити нею компоненти світлих і тінювих частин живопису з ділянками фарб різних кольорів. Така проба служить еталоном при подальшій роботі. Чітко виявляти краї проби не слід, так як надалі при потоншенні або вирівнюванні лаку кордони проби можуть бути помітні.

Цілковите видалення лакового шару з олійного малярства – процес складний, дуже відповідальний і небезпечний, бо всі розчинники, що розчиняють лаки, розм'якшують і фарбовий шар. Тому видалення лаку проводять виключно у таких виняткових випадках.

1. Плівка лаку являє собою спеціально підфарбований реставраційний лак, що змінює авторський загальний колорит картини, а іноді і приховує деталі, малюнок з моделюванням.

2. При зміні кольору тонувань, що порушують художнє сприйняття картини, вони лежать на рівні авторського живопису під шаром реставраційного лаку.



3. За наявності записів, що знаходяться безпосередньо на авторському живописі під шаром реставраційного лаку.

4. У разі підлакових, нижніх шарів забруднень живопису.

5. При умові непереборних пошкоджень лакової плівки: зміни її будови, при якій монолітність і еластичність плівки знищені і лак не піддається регенерації; глибокий кракелюр лаку твердих смол, глибокі й численні луцення лаку.

6. Лаком покриті лише окремі фрагменти картини, або ж навпаки – з окремих ділянок лак вже повністю видалено.

7. За наявності захисного покриття з білка або інших необоротних плівок.

Видалення лакового покриття тампоном. Лак видаляють так само, як і під час підбору розчинника. Підготовлену ділянку протирають тампоном з піненом чи слабким розчином свіжого лаку (10 часток пінену на 1 частку лаку). Присутність лаку в пінені підкреслює тон живопису [53].

Лак видаляють невеликими фрагментами, послідовно переходячи від однієї ділянки до іншої. Зовсім неприпустимо безладне розкидання по всій площині – це дезорієнтує реставратора, погіршує контроль за роботою. У процесі роботи постійно спостерігають за чистотою тампона. Якщо тампон набуває стороннього забарвлення, крім пожовклого лаку, роботу треба негайно припинити і з'ясувати причину зміни забарвлення. Фарбування тампона може бути спричинено двома чинниками: 1) розчинник одночасно з лаком знімає фарбу запису; 2) одночасно з лаком розчиняється автентичний фарбовий шар. Перший випадок безпечний, другий – абсолютно неприпустимий. Якщо виник сумнів, потрібно негайно послабити розчин або повністю його змінити.

Процес набухання і розчинення лаку відбувається, як правило, швидко, зокрема, коли застосовується не «класичний» розчинник пінен-спирт, а суміш більш легких компонентів.

Видалення лаку пензликом. Лак добре видаляється ватним тампоном лише на нефактурному живописі. У разі рельєфності фарбового шару окрім тампона використовують щетинний пензлик, за допомогою якого змивають лак з поглиблень мазків. Точкові залишки розм'якшеного лаку видаляють вістрям скальпеля.

Видалення лаку з допомогою компресу. Для компресу використовують невеличкі прямокутники з білої фланелі, байки або іншої натуральної тканини. Розмір прямокутника може бути різним, але не більше 5x10 см. Тканина рівномірно і злегка змочується розчинником. Для уповільнення розм'якшення поверх тканини накладають кальку, поліетиленову плівку або скло. Лак, розм'якшений компресом, видаляють приготовленим тампоном з піненом.

Тривалість дії компресу залежить від особливостей лакової плівки. Як правило, час витримки компресу визначають у кожному окремому випадку шляхом пробним, починаючи з декількох секунд. Подовжувати час витримки компресу для посилення розм'якшення плівки не дуже безпечно, тому що розчинник може розм'якшити не тільки лак, але і кольоровий шар. Тому час витримки компресу рекомендується брати мінімальним, а накладення компресу повторювати кілька разів. При застосуванні компресу потрібна велика обережність і досвід [50].

Білкові покриття видалити з картини за допомогою розчинників практично майже неможливо. Розчинник застосовують лише для набухання плівки, а видалення видаляють скальпелем. Для набухання застосовують компрес – м'яку тканину, змочену теплою дистильованою водою з додаванням кількох крапель ацетону (10-12 краплинок на 50 см<sup>3</sup> води).

Оскільки видалення покривного лаку – процес небезпечний і в цілому небажаний, перевага віддається потоншенню лакового шару. Цю дію проводять у таких випадках:

1. Якщо на картині є товстий шар пожовклого лаку, який змінив автентичний колорит твору.

2. Коли при багат шаровому лаковому покритті треба видалити реставраційні потемнілі тонування, що знаходяться між шарами лаку.

3. Якщо лакова плівка має багато потертостей і подряпин, котрі не захопили всієї глибини покриття (якщо воно складається з лаку м'яких смол).

4. Коли золотиста плівка об'єднує окремі кольорові тони, що негармонійно змінили свій тон з часу написання полотна. У таких випадках, з естетичних міркувань, переважно не видаляють, а тільки потоншують лакову плівку, тоді як тонкий шар лаку більш світлий і прозорий.

Потоншення лаку може бути можливим у тому випадку, коли раніше покривний лак був не повністю видалений і картина не була покрита спеціально пофарбованим реставраційним лаком безпосередньо за авторським живописом [49].

Метод роботи з потоншенням лаку по суті не відрізняється від роботи з його видаленням, але має суттєві особливості. Одна з них міститься в тому, що по всій площині картини необхідно зберегти рівномірний тонкий шар лаку.

Багато картин мають дефекти лакового покриття, усувати які можна, не видаляючи лак, а тільки вирівнюючи його. Лаковий шар вирівнюють в наступних випадках:

1. При наявності лакової плівки, що змінилася в тоні.
2. При нерівномірному видаленні лаку при попередніх або непрофесійних реставраціях.
3. У разі нерівномірного видалення лаку з фактурного живопису, коли з гребенців мазків лак частково видалено, а поглиблення не лише не видалено, а й потовщене за рахунок переміщення з гребня мазка.
4. При скупченні лаку в поглибленнях крупнозернистого полотна на картинах з тонким гладким живописом.

Вирівнювання покривного лаку аналогічно видаленню і потоншенню лаку, але має ряд особливостей. Основною особливістю цього складного процесу є вибірковість: роботу ведуть не по всій поверхні картини, а на

окремих фрагментах скупчення лаку. Тому при вирівнюванні покривного лаку також не рекомендується використовувати швидкодіючі сильні розчинники.

На картинах з яскраво висловленою фактурою фарбового шару часто застосовують дуже маленькі тампончики. Для цього на спеціально загострений кінець держака кисті намотують гігроскопічну вату і цим створеним тампоном, зволженим розчинником, видаляють надлишок лаку. Поряд із застосуванням тампонів і щетинних пензлів широко застосовується скальпель. На ущільнену ділянку лаку пензлем наносять розчинник, який викликає набухання або розм'якшення лаку. Набряклий лак із заглиблень кольорових мазків обережно прибирають скальпелем.

Правила безпеки. Майже усі розчинники, які застосовуються для роботи з лаковим покриттям, токсичні. Одні діють на дихальні шляхи, дратуючи їх, викликають головний біль і стомлюваність (ацетон, аміловий спирт); інші – на центральну нервову систему, кров (бензол, ксилол, етиловий спирт, пропіловий спирт); треті – на печінку, нирки, легені (діоксан, морфолін); четверті – на шкіру (пінен, формальгліколь).

У зв'язку з цим у процесі роботи необхідно дотримуватися правил безпеки:

1. Флакони з розчинниками повинні бути завжди щільно закриті корками.
2. Відпрацьовані тампони знаходяться в посуді з щільною кришкою.
3. Перед роботою і періодично протягом робочого дня варто захищати руки кремом типу силіконового або «біологічними рукавичками».
4. Всі роботи з лаковим покриттям потрібно проводити в приміщенні з доброю вентиляцією.

Всі зазначені в методиці розчинники легко займисті і горючі. Зберігати їх слід в металевих шафах. Робота з розчинниками поблизу відкритого вогню заборонена [50].

## 2.2. Причини виникнення щільних поверхневих забруднень

Під поверхневими забрудненнями варто розуміти лише ті нашарування, які утворилися поверх лаку, що покриває живопис. До них відносяться порохи, що завжди знаходяться в повітрі, навколо картини. Пил містить найдрібніші піщинки ґрунту та інші частинки неорганічного й органічного походження, що заносяться на ногах відвідувачів і потрапляють крізь щілини вікон, дверей і погані вентиляційні канали. Струмками повітря пил розпоршується по приміщенню і осідає на картинах. Якщо поверхня картини навіть незначно зволожена, пил прилипає до неї і, з'єднуючись з вологою, утворює бруд [4, с. 35-40].

Під дією тепла порохи розм'якшуються, стають клейкими і сильніше прилипають до речей.

Крім пилу, при невідосконалених системах опалення в музеях спостерігається кіптява, яка надходить з віддушин або заноситься ззовні.

Згодом пил і кіптява так забруднюють картини, що живопис стає темним. Промивання, взагалі небажані, в таких випадках є необхідними. Яскравим прикладом подібного забруднення може служити знамените полотно Василя Сурікова «Боярина Морозова». Картина більше трьох десятків років висіла в залах Третьяковської галереї. Від пилу і кіптяви, що надходили через віддушини настільки змінилася, що світлий сніг її, писаний з надзвичайним різноманіттям фарбових переливів, став сірий. Забруднення картини відбувалося поступово і не відразу впадало в очі, але коли зробили пробну промивку на невеликому фрагменті, ефект отримали вражаючий. Картину було вирішено промити всю. При консультації проф. Богословського був виготовлений спеціальний склад-емульсія, що складається з скипидару, води, спирту і масла, яким реставратор А.А. Рибніков і промив картину [4, с. 40-44].

Позаяк лак з часом жовтішає і темнішає, він може здатися брудом, і мало досвідчений працівник, зарахувавши потемнілий лак до поверхневих забруднень і маючи на руках міцний розчинник, може просто змити і його.

Тому для простих промивок вживають такі речовини, які не діють швидко на лак, а розчиняють лише бруд.

Найпростішим і нешкідливим розчинником бруду і кіптяви прийнято вважати звичайну чисту воду. Вода при вмілому вживанні її не пошкоджує старий лак і кольорову гаму. Тому, якщо в картині не спостерігається тріщин, відшарувань, осипів та інших пошкоджень, потрапляючи в які вода може шкідливо подіяти на ґрунт і на зв'язок його з полотном і фарбовим шаром, використання її можливо за умови обмеженої кількості і швидкості роботи.

У посібниках з реставрації часто згадуються мила різних сортів: чорне (м'яке), зелене (м'яке) та деякі інші. Мила готуються, зазвичай, з масел і жирів. Сильні луги (їдкий натрій), що входять до складу мила, безумовно, діють руйнівню на фарби, і водні розчини їх, хоча і слабкі, не можуть бути рекомендовані для промивок живопису без відповідної обережності хімічного порядку (спеціальна нейтралізація). Допустимо застосування лише слабких, так званого нейтрального мила (дитячого).

Нерідко картини мають потребу в чищенні, в усякому разі, це майже неминуче перед новим покриттям полотна лаком. Незалежно від пилу і кіптяви, якими з часом покривається живопис, важко уявити все, що через фантазії любителів нашаровується поверх картини: тут можуть бути і лаки на яйці, протирання маслом, салом, вазеліном, воском, каретним лаком... Кожна з цих речовин для свого видалення вимагає, як правило, особливого розчинника, і безумовно необхідно мати під рукою цілу аптеку, щоб очистити картину, не так вже давно написану [4, с. 44-45].

До забруднень відносяться тверді частини мінерального або органічного пилу, що осіли зі смогу, засміченого повітря, і продукти неповного згорання органічних речовин. Такі забруднення зазвичай розташовуються рівномірно, суцільними шарами, що є результатом специфічної експлуатації приміщення і його мікроклімату. Крім існуючих забруднень, що розташовуються плямами, окремими ділянками, – живі і засохлі нарости міцелію цвілевих грибів та їх спор, пташиний послід, бризки

від клеїв, смол, фарб і будь-які забруднення, походження яких часом неможливо визначити.

Серед перерахованих забруднень більшість має кислотні або лужні властивості, тому вони вступають в хімічні реакції обміну з матеріалами захисних покриттів, сполученнями олійних фарб, навіть з пігментами фарб, що, природно, веде до руйнування кольорової гама живопису на зазначених ділянках. Забруднення, що мають лужні властивості, найбільш небезпечні для захисних покриттів – смоляних, олійно-смоляних, оліфних плівок: адже матеріали захисних покриттів, плівки – це звичайно ефіри органічних кислот. Відразу ж слід зробити одне зауваження, попередивши про неприпустимість складників з активними лужними властивостями для видалення поверхневих забруднень. До таких складів належать деякі пральні детердженти та інші миючі засоби, що використовуються в побуті. Застосовуючи їх для промивання забрудненої поверхні настінного живопису, разом із забрудненнями змивають, як правило, й захисний лаковий шар, і навіть верхній шар живопису – особливо тоді, коли ті містять мало зв'язуючого (оксидованої олії) і в них переважають та легко руйнуються м'які смоли (основа лакових розріджувачів фарб). Адже саме такими смолами в якості зв'язуючих для лесувань користувалися і продовжують користуватися художники на завершальному етапі виконання твору. Більш того, луги руйнують і пігменти фарб, розуміється тих, які не стійкі до їх впливу [6, с. 16-18].

Пошкодження творів пліснявими грибами і жуками-точильниками до теперішнього часу досить добре вивчені (середовища і способи боротьби з ними, а також заходи їх попередження багато використовуються в практиці консерваційних робіт), що, нажаль, не можна сказати про поразки творів мистецтва бактеріями. Все, що зв'язано з ними, досліджено явно недостатньо. Може бути, тому причини деяких видів руйнувань кам'яних, цегляних кладок, тинків, дерев'яних конструкцій, полотен, ґрунтів і шарів олійного живопису поки не цілком ясні, в усякому разі, боротьба з

бактеріальними пошкодженнями, а тим більше робота щодо їх попередження, або не ведеться зовсім, або «передбачається» у системі заходів протидії поширенню різних видів грибів [6, с. 19-21].

Водночас бактерії і самі по собі досить життєдіяльні – особливо в приміщеннях неопалюваних, з нерівномірним режимом температури і вологості, не забезпечених системою постійного повітрообміну. Переважна причина їх активізації – волога, що поступає від протікання покрівель, підсосу ґрунтових вод, а також періодична водна конденсація. Вона збирається на поверхні фарбового шару або захисного шару лакового покриття і через мікротріщини, кракелюри фарбового шару проникає в шар ґрунту і штукатурки, деревини та полотна: капілярна волога мігрує в глибинні шари і накопичується там, де випаровування ускладнене. Так створюються прекрасні умови для розвитку бактерій [6, с. 22-25].

Таким чином, промивку картин варто проводити при нормальних умовах температури і вологості, в чистому приміщенні. Низька температура і підвищена вологість можуть загальмувати процес сушки, а порохи можуть знову міцно прилипнути до клейкої, і до певної міри, вологої поверхні картини.

При промиванні великих картин в музеях користуються драбинами або риштуваннями-козлами. У процесі роботи не можна допускати сильних коливань полотна і, якщо воно недостатньо натягнуте, потрібно посилити натяг клинками підрамника.



### **2.3. Приклади складних розчинок поверхневих забруднень і відновлення кольорової гами у творах європейських митців**

Щільні забруднення поверхні на полотнах старих майстрів – не дуже рідкісне явище. Адже час накладає власний відбиток на твори малярства. Тому в нас є можливість дослідити приклади щільних поверхневих забруднень у картинах європейських митців, та різні варіанти їх усунення з поверхонь живопису.

«Кінний портрет наполеонівського дивізійного генерала» пензля невідомого художника 1809 (див. додаток В). В літературі, яку ми опрацьовували докладно описується процес складної ревіталізації картини початку ХІХ століття за індивідуально обраною методикою. У результаті проведених досліджень поточнений час написання картини. Полотно «Невідомий військовий верхи на коні» (див. додаток А) поступила на поновлення в ГосНІР в 2005 році з фондів Музею конярства РГАУ-МСГА імені К.А. Тімірязєва [54].

Причиною для реставрації послужили деформації основи твору різного характеру (у тому числі від паперового підпису з лицьового боку). Кольоровий шар фарб перебував під дією стійких поверхневих забруднень; в рельєфі кольорового шару були присутні підтьоки темного і пожовклого лаку, від першого моменту покладеного нерівномірно, що занадто змінювало колорит і тональність гами. На зображенні простежувалися сліди попереднього реставраційного втручання. Навколо фігури вершника (на фоні) лак частково віддалявся, а на зображенні вершника лак був повністю регенерований – це підтвердили дослідження в УФ-області видимого спектру.

Після проведення фрагментарного зміцнення фарбового шару і ґрунту з використанням 5% АК-211 в етиловому спирті, картина була розміщена лицьовою стороною вниз, заповнені втрати основи і усунені прориви методом «встик» на ПВБ. На стикувальні шви і вставки з лицьового боку

нанесена профілактична заклејка мікастрічковим папером на осетровий клей. Була роздубльована паперова етикетка з лицьової сторони, полотно демонтоване з підрамника і закріплена за допомогою смуг паперу «крафт» на робочому підрамнику. У місця втрат ґрунту і кольорового шару підведений реставраційний ґрунт – 4% осетровий клей+крейда.

Здійснено проведення проб на укріпленому фарбовому шарі і ґрунті з укладанням жорсткого кракелюру (розмір робочої ділянки 5x5 см), це дозволило знайти найбільш відповідну методику [54].

Дублювання основи проходило за методом «підрамник в підрамник» на мармуровому столі, застосовувався 8% осетровий клей з медом (1:1),  $t$  клею = +40-45 ° С. Через добу з кольорового шару була відмита профілактична заклејка.

Полотно натягнуте на новий експозиційний підрамник. Загорнуті кромки, підв'язані колики. У нашому випадку видалення стійких поверхневих забруднень і кіптяви, тісно з'єднаних з лаковим покриттям, зажадало виробити свою, індивідуальну методику. На робочу ділянку наносилася емульсія – медична жовч: дистильована вода: яєчний жовток (1:1:1), накривалася плівкою і витримувалась 25-30 хвилин. Після чого кіптява віддалялася ватним тампоном, змоченим в дистильованій воді, і за допомогою короткого жорсткого щетинного флейца. Кіптява віддалялася поступово. У результаті проведених заходів у правому нижньому кутку вдалося виявити і прочитати додаткові букви і уточнити дату написання картини: «Ant. VlanKpin/1809». У лівій нижній частині картини, на дальньому плані проступило зображення батальної сцени.

Потоншення і вирівнювання лаку здійснювалися з використанням складу – спирт: пінен (1:2). У процесі роботи з лаком були прибрані підлакові записи. У місцях втрат підведений реставраційний ґрунт: 4% осетровий клей + крейда + пігмент (вохра). Тонування зроблені в місцях втрат авторського кольорового шару водорозчинними фарбами по реставраційному ґрунті в техніці пуантель. На поверхню картини було

нанесено склад – реставраційний мастиковий лак+дамарний лак+пінен (1:1:2). Тонування поточнювалися знежиреними олійними фарбами на пінені і мастичному лаку (1:4) колонковими і білячими пензлями № 0, 1, 2 в техніці пуантель.

Результатом проведених робіт стало повернення живописному твору експозиційного вигляду (див. додаток Г). Прочитано передбачуване ім'я автора і дата написання портрета.

Деталі (підпис, дата і деталі зображення), що відкрилися в ході реставрації підтверджують висновок, що перед нами портрет французького дивізійного генерала, написаний не в 1800 році, як передбачалося раніше, а після 1807 – в 1809 році (див. додаток Г).

Картина «Сцена з військового побуту. На постої під час маневрів» роботи Олександра Швабе 1842 рік. Упродовж реставрації картини невідомого художника середини ХІХ століття були виявлені авторський підпис і дата написання. Живописне полотно набуло статусу авторського живопису.

Картина «Сцена з військового побуту. На постої під час маневрів» надійшла на реставрацію в ГосНІР в 2005 році з фондів Державного історичного музею (див. додаток А). За документами вона означалася як робота невідомого художника середини ХІХ століття (див. додаток А). В інвентарній книзі було записано, що картина потрапила до музею в 1954 році з Державного музейного фонду [55].

Твір перебував у дуже незадовільному стані. По всій поверхні полотна, особливо у верхній частині, в кутах, на верхній і лівій крайках, були помічені невеликі втрати фарбового шару, записані із заходом на авторський живопис під час попередньої ревіталізації. Записи, як і пожовклий лак, і шар пилових забруднень, змінили відносини кольору і тону живопису автора.

Зображення місцями було заклеєно профілактичною клейкою. Відновлювальний процес почався зі зняття картини з підрамника. Прорив і втрати полотна були закладені методом «встик» за допомогою 5% розчину

полівінілбутіраля в етиловому спирті. Склейка робилася з тильної сторони картини. На місце втрачених, додавалися нитки з кромки «авторського» полотна. Застаріла профілактична заклейка була ліквідована.

Картина була розташована на робочому підрамнику з додатком крафтових полів для усунення деформацій основи. На кромки картини з фронтального боку в два шари були нанесені поля з цигаркового паперу на 5% розчин осетрового клею. Роботи проводилися на мармуровому столі – при цьому кромки цигаркових полів приклеювалися одночасно до робочого столу, пропрасовувалися теплою праскою до підсушки, щоб уникнути викривлення картини.

Деформації полотна усувалися нанесенням попередньої заклейки з цигаркового паперу на теплий 5% розчин осетрового клею з медом у співвідношенні 1:1 до ваги сухого клею. Закрита папером поверхня фарбового шару пропрасовувалася поперемінно теплою і холодною прасками до повної просушки. Прогладжування велося через фільтраційний папір. На робочу ділянку ставився важкий предмет на 24 години. В результаті проведеної роботи деформації основи були усунені [55].

Потім тильний бік полотна розчищався м'яким ластиком у напрямку ниток основи. Дублювання крайок проводилося наступним чином: на робочий підрамник натягувалося полотно для дублювання і двічі проклеювалось 5% розчином осетрового клею.

На самому полотні вирізані крайки для дублювання. На них нанесений клей АК-243 49% в два шари. Дублювання крайок проводилося на мармуровому столі. Прогладжування проводилося зі зворотної сторони полотна спочатку теплою ( $t = +50-60 \text{ } ^\circ \text{C}$ ), а потім холодною прасками через фторопластову плівку.

Водночас картина була натягнута на реставраційний підрамник. У місцях втрат фарбового шару було підведено реставраційний ґрунт (склад – 6% розчин осетрового клею + крейда). Ґрунт підводився з пензля, вирівнювався до поверхні фарбового шару зволеним ватним тампоном і

полірувався пробкою. Видалення складних поверхневих забруднень, потоншення і вирівнювання лакової плівки проводилося складом – етиловий спирт + пінен у співвідношенні 1:1 (ватним тампоном). Підлакові записи розм'якшувалися димексидом, потім видалялися за допомогою скальпеля.

Перед тонуванням на фарбовий шар був нанесений реставраційний лак – акрил-фісташковий лак + пінен у співвідношенні 1:1. Лак наносився флейцом. Тонування втрат живопису проводилося олійними фарбами в техніці пуантель. В якості розріджувача використовувався склад – акрил + фісташковий лак + пінен у співвідношенні 1:1. Останнім етапом було покриття фарбового шару захисним лаком (склад лаку – акрил-фісташковий лак + пінен у співвідношенні 1:1).

У процесі роботи, коли смуга профілактичної заклейки була видалена і почалася робота з потоншення лаку, у правому нижньому кутку відкрилися підпис і дата – «A. Schwabe / 1842».

Підпис виконаний пензлем чорним пігментом по сухому, має спільні руйнування з фарбовим шаром, знаходиться під шаром старого лаку. Це вказує на те, що підпис і дата були автентичні живопису. Графіка накреслення підпису – дуже невеликого розміру, охайно виконана в одному темпі руху кисті – свідчить про індивідуальність почерку. Літери написані зливо, з нахилом вправо, штрих округлий. Порівняльний аналіз виявленого підпису та автографа художника Олександра Швабе (1818-1872) на його еталонних творах – «Портрет князя Дмитра Миколайовича Долгорукого», «Парламентарі» – дозволив зробити висновок про ідентичність підписів. Підпис визнаний авторським, а картина «Сцена з військового побуту. На постої під час маневрів», написана в 1842 році, належить пензлю цього ж художника.

Авторство Швабе підтверджувалося також схожістю сюжетно-композиційних мотивів, манерою написання окремих фрагментів і деталей, характером обробки фарбової поверхні, властивим іншим роботам автора.

Відомості про художника мізерні. Йоганн-Олександр-Готліб-Петрович Швабе народився 14 вересня (за старим стилем) 1818 (1824) року в Ризі, помер 30 травня (за старим стилем) 1872 року в Ревелі. Відомий як живописець анімалістичного і батального жанрів. Для підтвердження заявленої дати написання картини – 1842 рік – досліджувалося питання про відповідність військової форми «головного» персонажа цього часу. Картина зображує кавалеристів на постої. На передньому плані – фігура військового в кірасі, з накинutoю на плечі шинеллю, що покурює трубку. Таким чином, найімовірніше вважати, що на картині зображений рядовий кірасир гвардійського полку у формі, яка визначалася Статутом для носіння в період з 1828 по 1845 роки, що не суперечить з датою її написання, виявленою в процесі реставрації – 1842 рік.

Образотворчий стрій картини виявляє аналогії зі стилістикою робіт німецького художника-баталіста Франца Крюгера (1797-1867), який довго працював в Росії, починаючи з 1832 року. Ймовірно, на молодого художника вплинула творчість цього популярного на той момент живописця, що не залишився поза увагою Миколи I. Імператор плекав велику любов до «солдатських сцен», що породило в російському мистецтві моду на військово-побутові картини. Вони повинні були являти глядачеві не парад і не бій, а єднання народу і армії, створюючи ілюзію соціальної гармонії, громадського благоденства і національної єдності [55].

У результаті проведених реставраційних робіт картина придбала експозиційний вигляд, відкриті дата і підпис, які повернули твору авторство (див. додаток Б). Розглянутий приклад дає конкретне уявлення про методіку, технічні й технологічні процеси реставраційної діяльності обраного в дипломній роботі напрямку.

### **Висновок до розділу**

Таким чином, можна констатувати, що усунення складних щільних поверхневих забруднень з поверхонь живопису та відновлення кольорової гами твору є невід'ємною складовою реставраційних процесів, що проводяться над об'єктами мистецтва. Процес цей – складний і має індивідуальний характер підбору техніки розчистки в кожному окремому випадку. Нерідко картини мають потребу в розчищенні, в усякому разі, це майже неминуче перед новим покриттям картини лаком. Незалежно від пилу і кіптяви, якими з часом покривається живопис, важко уявити все, що завдяки фантазії любителів нашаровується поверх образотворчої поверхні. Кожна з цих речовин для свого видалення вимагає, безперечно, особливого, властивого розчинника.

Усунення складних щільних поверхневих забруднень з творів живопису старих майстрів, нерідко тягнуть за собою фантастичні відкриття – корегуючи живописні школи та їх напрямки, закінчуючи авторськими підписами.

## ВИСНОВКИ

Підводячи підсумки, можна констатувати, що в результаті дослідницьких пошуків було розглянуто та проаналізовано технологію видалення складних щільних поверхневих забруднень у процесі реставрації творів станкового живопису і відновлення кольорової гами твору. Досліджено проблему видалення складних щільних поверхневих забруднень.

Проаналізовано технологію видалення складних щільних поверхневих забруднень в процесі та у практиці сучасної реставрації з метою відновлення кольорової гами полотна. Окреслено характерні особливості даного процесу реставрації.

Визначено причини і методи видалення складних щільних поверхневих забруднень в процесі реставраційних робіт над відновленням кольорової гами.

Розглянуто, що реставраційна наука з'явилась з допомогою багатьох наук. Різні технічні засоби дають сучасному реставратору широкі можливості для роботи з живописом. Апарати для оптичного дослідження уможливають бачення об'єкту, збільшення його в сотні разів.

Сучасна хімія – безліч матеріалів, що допомагають в процесах реставрації та відновлення гами твору. А біологічна наука сьогодні може захистити картини від несприятливих умов. Рентгенівські, інфрачервоні, ультрафіолетові промені дають зображення в різних параметрах. Все, що створене людиною, як і саме життя, має часові межі фізичного існування. Взаємодія часу та різні фактори старять полотно та дошку, фарби тускніють. Тому, певну долю діяльності людини треба направити на врятування чи продовження фізичного існування мистецьких об'єктів, що несуть у собі духовну цінність та досвід минулих поколінь. Саме ці всі фактори стали головним чинником виникнення реставраційної науки.

Фахівці-реставратори вбачають у впровадженні науково-обґрунтованих програм щодо збереження художніх об'єктів велику перспективу в майбутньому. Тільки системні, глибоко обґрунтовані підходи на основі



інструментально-підтверджених даних дозволять реставраторам успішно вести боротьбу із руйнівною дією різноманітного шкідливого середовища та неспинного часу, що постійно невблаганно руйнують твори різних видів мистецтва.

Питання про ставлення людини до мистецтва, та до його естетичного сприйняття і досі залишається відкритим. Реставраційна наука розвивалась, насамперед, за рахунок емпіричного досвіду, і лише у наші часи реставрація сформувалась як повноцінна наука.

### Список використаних джерел

1. Art conservation and restoration. Encyclopædia Britannica Online. Encyclopædia Britannica, 2010.
2. Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Ленинград : Художник РСФСР, 1989. 160 с.
3. Art conservation and restoration. Encyclopædia Britannica, 2010.
4. Білокінь С. «Білі круки» подільського друкарства. Пам'ятки України. Київ : 2000. Ч. 3-4. С. 33-45.
5. Білокінь С. Михайло Бойчук: проблеми реставрації пам'яток. Реставрація, консервація, атрибуція пам'яток мистецтва на Україні: Тези доповідей. Кам'янець-Подільський, 1989. 49 с.
6. Бобров Ю. Г. История реставрации древнерусской живописи. Ленинград : Художник РСФСР, 1987. 16-25 с.
7. Віштаченко О.Ф. Проблематика дублювання живопису на вакуумному столі низького тиску за допомогою глютинових клеїв. // Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2014. Випуск 5. С. 87-88.
- 8 Вуйцик О.І. Розвиток сентиментального (ностальгійного) туризму в Україні. Зб. наук. пр. / За ред. І.В. Смаля. Ніжин: МІЛАНІК, 2009. Вип. 3. С. 40–46.
9. Гетьман. Осмислення: Науково-популярне видання. Київ : Темпора, 2009.
10. Грабарь И. О древнерусском искусстве. Москва : 1966. 298 с.
11. Гребенюк Г.Є. Ремонт і реставрація житлових та громадських споруд-пам'яток архітектури: Підруч. Для учнів проф.навч.-вихов.закладів. Київ : Будівельник,1996. 288 с.: іл.
12. Гренберг Ю. Очерки истории технико-технологических исследований живописи. Москва : Сообщения ВЦНИЛКР, 1972. 78 с., 87 с.

13. Денисюк Ж. З. Концептуалізація музейного простору в контексті формування нової меморіальної ідентичності // Музейна справа та освіта в Україні: Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 13-14-листопада 2014 р. / Національна акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. С. 43-47.
14. Дмитренко А. А. Реставрація і консервація об'єктів історико-культурної спадщини. Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2019. 34 с.
15. Карамзин Н. М. История Государства Российского. Т.2. Москва : 1816. 39 с.
16. Комплексні наукові дослідження в реставрації пам'яток архітектури: Колективна монографія під ред. проф., д. арх. Миколи Бевза. Львів: НУ «Львівська політехніка», вид-во «Растр-7», 2022. 346 с., іл.17.
17. Консервація і реставрація об'єктів культурної спадщини. Методичний посібник. За ред І. Прокопенка. Київ : Саміт-книга, 2021. 434 с.
18. Курінний П. Всеукраїнський державний Культурно-історичний заповідник «Всеукраїнський музейний городок» / Український музей. Київ : 1927. Зб. 1. 214 с.
19. Курінний П. Три роки праці Реставраційної майстерні Лаврського музею культів та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924-1927) / Український музей. Київ : 1980. С. 161-168.
20. Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. Москва : 1978. С. 65-115.
21. Литвиненко Я.В. Иконостаси і монументальний живопис лаврських печер. Датування, атрибуція, втрати, поновлення // Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: Зб. наук. праць. Вип. 27, спецвипуск 10: Дослідження печерних комплексів Києво-Печерської лаври. Київ : ДП «НВЦ Пріоритети», 2012.
22. Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. / редкол. : В.Г.Чернець (голова) та ін. Київ : НАКККіМ, 2016. 240 с.

23. Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 07-08 червня 2018 р. / редкол. : В.Г.Чернець (голова) та ін. Київ, НАКККіМ, 2018. 346 с.
24. Музика Я. 1968: Каталог виставки / Автор статті та упорядник каталогу О. Ріпко. Луцьк, : 1969. 52 с.
25. Музикова Я. Моя консерваційна праця в Національному музеї. Двадцятип'ятиліття Національного музею у Львові. Київ, 1970. 53 с.
26. Новікова Г. М. Національний науково-дослідний реставраційний центр України: пріоритетні напрями діяльності, перспективи розвитку. Київ, 2001. С. 142-156.
27. Нестуля О. О. Доля церковної старовини в Україні (1917-1941). Київ, 1995. С. 74-76, 79-80.
28. Околович Н. А. К экспонатам по методам охраны и реставрации памятников древнерусской живописи / Материалы по технике и методам реставрации древнерусской живописи: Каталог выставки. Ленинград : 1926. С. 20-24.
29. Основи реставраційних процесів. Передреставраційні дослідження: метод. поради до практ. занять / Л. С. Дзендзелюк, Л. М. Льода; Українська академія друкарства. Львів : УАД, 2012. 86 с.
30. Поленов Д. В. Описание Бороздинского собрания рисунков к его археологическому путешествию по России, с гг. Ермолаевым и Ивановым, в 1809-1810 годах. Труды I АС в Москве. Т.1. Москва : 1871. С.62-71.
31. Правові акти з охорони культурної спадщини : додаток до щорічника «Архітектурна спадщина України». Київ, 1995.
32. Прибега Л. В. Історичне середовище як пам'яткоохоронна категорія // Українська академія мистецтва, 2004. Вип. 11. С. 177–185.
33. Прибега Л. Музеефікація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини: (Методологічний аспект) // Українська академія мистецтва. Вип. 19. 2012. С. 159–166.

34. Ріпко О. Бойчук і бойчукісти. Бойчукізм. У пошуках стратегічного минулого / О. Ріпко. Київ : 1925. 96 с.
35. Ріпко О. У пошуках стратегічного минулого. Київ : 1927. С. 18-19.
36. Свенціцький В.І. Про музеї і музейництво: (Нариси і замітки). Львів : 1920. 45 с.
37. Свенціцький В.І., Откович В.П. Українське народне малярство XVII-XX століть. Львів : 1991. №90. 10 с.
38. Свенціцький В.І. XXV літ діяльності Національного музею / Двадцятип'ятиліття Національного музею у Львові. Львів : 1931. С.6-15.
39. Свенціцький В.І. Національний музей у 1926 р. Львів: 1935. 35 с.
40. Свенціцький В.І. З Національного музею у Львові. Львів: Діло, 1926. 276 с.
41. Січинський В. Видання мистецько-промислової школи. Київ : 1945. 21 с.
42. Сидор О. Іларіон Свенціцький і реставраційна справа в національному музеї у Львові / Пам'ятки України. Луцьк : 1996. Ч.4. № 3-4. С.106-109.
43. Тимченко Т.Р. Київська школа реставрації станкового малярства (1920-1930) / Пам'ятки України. Київ : 2001. Ч.4. С. 48-71.
44. Тимченко Проблеми розвитку музейної реставрації в Києві у 1920 – першій половині 1930-х років. Збірник статей. Київ : 2001. С. 154-157.
45. Тимченко Т.Р. Ярослава Музика – реставратор національного музею у Львові // Пам'ятки України. Київ : 2003. Ч.1-2. С. 92-111.
46. Цитович В. І., Тимченко Т.Р. Реставраційна школа як напрям: спроба визначення та аналізу поняття. Київ : 2002. С. 169-171.
47. Цитович В. І. Еволюція поглядів на культурне спілкування // Пам'ятки України. Київ : 2004. Ч.2. С. 30-57.
48. Реставрація: URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Реставрація>.
49. Реставрація (мистецтво): URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F>
50. Библиотека реставратора URL: <http://art-con.ru/libraries>

51. Історія і теорія URL: <http://art-con.ru/node/1795>
52. Реставрація станкового олійного живопису URL: <http://art-on.ru/node/98>
53. Історія реставрації станкового олійного живопису в Ермітажі в 18-19 ст.  
URL : <http://art-con.ru/node/124>
54. «Кінний портрет наполеонівського дивізійного генерала»: URL :  
<http://art-con.ru/node/122>
55. «Картина «Сцена з воєнного побуту» URL : <http://art-con.ru/node/1219>