

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

Кваліфікаційна робота бакалавра
з теми: **«МЕТОДИКА РОЗЧИЩЕННЯ СТАРИХ ПОТЬМЯНЛИХ
ПОКРИТТІВ НА ПРИКЛАДІ РЕСТАВРАЦІЇ ФРАГМЕНТУ ПОРТРЕТА
ПАПИ ІНОКЕНТІЯ X ДІЄГО ВЕЛАСКЕСА»**

Виконав: **Богдан Олексійович Кучерін**
здобувач групи RTM1-B20
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Освітня програма: Реставрація творів
мистецтва

Науковий керівник: **Оксана Кліщ**,
кандидат архітектури, старший викладач
кафедри образотворчого і декоративно-
прикладного мистецтва та реставрації творів
мистецтва

Рецензент: **Іван ГУЦУЛ**,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Кам'янець-Подільський – 2024

Зміст

Зміст	2
ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕТВА	6
1.1. Причини виникнення поверхневих потьмянілих покриттів та їх вплив на живописне полотно	6
1.2. Методи та технології усунення потьмянілих покриттів з поверхні фарбового шару картини	11
Висновки до розділу 1	22
РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРУ	23
2.1. Портрети Дієго Веласкеса в контексті еволюції жанру	23
2.2. Сучасні тенденції розвитку портретного жанру	32
2.3. Етапи реставрації фрагменту копії портрета папи Інокентія X Дієго Веласкеса	38
Висновок до розділу 2	42
ВИСНОВКИ	44
РОЗДІЛ III. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	47
ДОДАТКИ	51

ВСТУП

Охорона та реставрація пам'яток, що становлять культурну спадщину українського народу, є одним із важливих напрямів внутрішньої державної політики. У статті 54 Конституції України, зазначено, що культурна спадщина охороняється законом. Держава забезпечує збереження історичних пам'яток та інших об'єктів, що становлять культурну цінність, вживає заходів для повернення в Україну культурних цінностей народу, які знаходяться за її межами [16].

Реставрація, подібно до будь-якого іншого виду людської діяльності, не є незмінною системою принципів і методів, але має свій історичний розвиток. Методи реставрації принципово залежать від того, для чого зберігається і реставрується пам'ятка. Способи, техніка і рецептура матеріалів, зміцнення та відновлення старовинного живопису склалися століттями. З середини XIX століття в реставраційній практиці починають з'являтися все більш сучасні та ефективні методи збереження твору мистецтва. Технологічна історія реставрації другої половини XX століття увібрала емпіричний досвід першої половини XX століття і розвинула його на іншому рівні матеріальної культури, використовуючи досягнення науки і техніки, які швидко прогресують. Поряд з питаннями методології у цей час одним з головних завдань реставрації стає вдосконалення найбільш ефективних реставраційних методик. Кожна пам'ятка мистецтва, що надходить на реставрацію, вимагає особливого підходу. Тому перед початком реставраційних робіт завжди проводиться дослідження, за допомогою яких визначають міру забруднення та пошкодження матеріалів, з яких предмет створений, розглядаються сліди попередніх реставраційних робіт. При цьому потрібно обійтися найменшим втручанням у матеріальну структуру твору та, за можливості, використати в процесі лабораторних досліджень неруйнівні методи.

Розчищення старих потьмянілих покриттів поверхневих забруднень, які не тільки заважають естетичному сприйняттю твору, але і псують дорогоцінний фарбовий шар, завжди досліджувалося в реставраційній практиці. Проблемі присвячені дослідження низки зарубіжних та українських вчених і реставраторів-практиків (Г.С. Клокова Н.І. Кучма, О.О. Пастернак та Е.Ю. Іванова Т.Р. Тимченко, Т.С. Федосєєва, М.В. Фармаковський та ін). Однак науково-технічний прогрес розвитку у ХХІ столітті пришвидшив темпи віднайдення нових засобів реставрації творів живопису.

Тому актуальність кваліфікаційної роботи полягає у висвітленні основних технологій розчищення тьмяних поверхонь, вивченні методів, які застосовуються у сучасній реставраційній практиці, та виокремленні найоптимальніших серед них.

Метою кваліфікаційної роботи є дослідження процесу розчищення старих потьмянілих покриттів на прикладі реставрації копії фрагменту портрета папи Інокентія Х Дієго Веласкеса.

Для досягнення поставленої мети були поставлені такі **завдання**:

проаналізувати наявну джерельну базу;

виявити причини, які призводять до виникнення поверхневих потьмянілих покриттів та їх вплив на живописне полотно;

описати основні методи та технології усунення потьмянілих покриттів з поверхні фарбового шару картини;

дослідити специфіку портрета як живописного жанру;

провести реставрацію копії фрагменту портрета папи Інокентія Х Дієго Веласкеса, написану Д. Жудіним;

виготовити реставраційну документацію (реставраційний паспорт).

Об'єктом дослідження є процес та особливості реставрації полотна з наявним поверхневим потьмянілим покриттям.

Предметом дослідження є актуальні реставраційні заходи з відновлення копії фрагменту портрета папи Інокентія Х Дієго Веласкеса.

Наукова новизна дослідження. У роботі узагальнені і структуровані матеріали з технології реставрації творів живопису з поверхневими потьмянілими покриттями, ефективність яких підтверджується реставраційною практикою.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані:

1. Для поглибленого вивчення та розвитку вітчизняної реставраційної справи.
2. Для реставрації робіт з виявленим поверхневим потьмянілим покриттям.
3. Для подальшого дослідження цієї теми та суміжних з нею тем.
4. У пам'ятко-охоронній справі з метою збереження автентичності твору мистецтва.

Методи дослідження. У процесі виконання завдань роботи використані загальнонаукові та спеціальні методи наукових досліджень. До загальнонаукових методів належать: фактологічний, що полягав у виявленні й вивченні візуального матеріалу; аналітичний, представлений аналізом літературних джерел; метод порівняльного аналізу, поданий порівняльним мистецтвознавчим аналізом різних методів усунення поверхневих потьмянілих покриттів. До спеціальних належать методи проведення конкретних реставраційних заходів, доцільних у відновленні твору, що реставровувався.

Структура роботи: кваліфікаційна робота бакалавра складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (41 найменування) і додатків. Основний текст роботи викладений на 46 сторінках.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕТВА

1.1. Причини виникнення поверхневих потьмянілих покриттів та їх вплив на живописне полотно

Дослідження історії реставрації творів живопису, практичний досвід сучасних фахівців свідчить, що глибини і насиченості кольору живописним творам надає покривний лак, одночасно він захищає фарбовий шар від зовнішніх впливів – пилу, кіптяви, газів, подряпин тощо, приймаючи їх на себе (І.П. Горін, Г.С. Клокова Н.І. Кучма, Е.Ю. Іванова, О.О. Пастернак, Т.Н. Такіров, Т.Р. Тимченко, Т.С. Федосєєва, М.В. Фармаковський та ін.). Пошкодження лаку менш згубне для картини, ніж пошкодження фарбового шару, оскільки лак завжди можна видалити й замінити новим. Але, з іншого боку, лак настільки міцно пов'язаний з фарбовим шаром, що пошкодження його відображаються на безпеці живопису в цілому. З роками лакове покриття втрачає свою еластичність. На дуже старих картинах він стає таким крихким, що розсипається в пил при легкому терті пальцем. На такому лаці легко утворюються кракелюри й лущення. Усі покривні лаки змінюють з часом свій колір. Вони жовтіють і тьмяніють, впливаючи більшою чи меншою мірою на колорит живопису. Така зміна кольору відбувається через хімічні процеси (окислення) в смолах під дією ультрафіолетових променів. Ступінь пожовтіння зумовлюється природою смол. Так, каніфоль за короткий строк набуває темно-коричневого кольору. Мастикс темніє до коричневого кольору за 20-30 років. Дамара змінюється менше, ніж інші смоли. Крім смол, до потемніння схильні олії й сикативи. Так, до прикладу, олійний лак сандарак набуває яскраво-оранжевого забарвлення, а копал з часом чорніє. Потемніння лаку більш помітне на світлих тонах живопису, наприклад, на зображенні неба. Воно набуває особливо неприємного вигляду в тих випадках, коли лакове покриття має нерівномірну товщину. Всі нерівності чи підтікання лаку сприймаються як інтенсивно забарвлені плями.

Лак з часом не тільки зазнає змін кольору, а й втрачає свою прозорість, деколи повністю мутніє й навіть біліє, як кажуть, розкладається.

Лак змінюється не тільки всередині фарбового шару. Таке ж явище відбувається під дією вологи в лаковому покритті картини. Іноді помутніння має легкий поверхневий характер, але деколи захоплює всю товщину лакового покриття, зовсім закриваючи зображення. Поверхнєве потьмяніння супроводжується опалесценцією, яка надає поверхні синюватого відтінку. Таке явище має назву «посиніння» лаку. Відомий німецький вчений XIX ст. Макс Петтенкофер пояснював розкладання лаку порушенням молекулярного зчеплення у лаковому шарі, тобто, як явище винятково фізичне. Сучасні спеціалісти вносять поправку в це пояснення, вважаючи, що явище розкладання лаку пов'язане також і з хімічними змінами [27, с.54]. Так чи інакше, лаковий шар розпадається на окремі щонайдрібніші частини й це робить його непрозорим.

На лаковому покритті легко утворюються подряпини чи залишаються сліди доторку рук. Дія високої температури викликає утворення піхурів і почорніння лакової плівки. Поверхнєві забруднення – нашарування, які утворилися поверх лаку, що покриває живопис. До них відноситься пил, що завжди знаходиться в повітрі навколо картини. Він містить найдрібніші піщинки ґрунту й інші частинки неорганічного та органічного походження, що заносяться на ногах відвідувачів, потрапляють крізь щілини вікон, дверей і вентиляційні канали. Крім пилу при недосконалих системах опалення в музеях часто з'являється кіптява, яка потрапляє ззовні, від автомобільних викидів.

Надзвичайно шкідливим є покриття живопису випадковими лаками, що нерідко відбувається, коли картини реставрують дилетанти.

У техніці олійного живопису широко застосовуються покривні лаки. Це розчин смоли, який наноситься на картину через один-два роки після її написання, після повного затвердіння фарби. До початку XIX століття художники покривали свої твори олійними лаками твердих смол, а з XIX ст.

– лаками м'яких смол на летких розчинниках. Як правило, художники покривають картину лаком з метою підкреслити глибину й насиченість фарб. Однак лак відіграє важливу роль і в збереженні живопису. Лакова плівка оберігає фарбовий шар від безпосереднього дотику з повітрям, з водяними парами й газами, пилом і кіптявою, які в ньому знаходяться. Сірководень, до прикладу, взаємодіючи зі свинцевими білилами, утворює нову сполуку – сірчаній свинець, речовину чорного кольору. Водяні пари, конденсуючись у кракелюрах, пришвидшують протікання реакції. Видаляти нашарування забруднень безпосередньо з шару фарб значно небезпечніше, ніж з шару лаку. Зазвичай реставратор працює не з одним авторським шаром лаку, а й з іншими, нанесеними в різний час упродовж життя картини. Ці пізніші нашарування лакових плівок називають реставраційним лаком. Багатошаровий реставраційний лак часто складається з лаків різноманітних смол. За своїми фізичними властивостями смоли поділяються на м'які й тверді. До м'яких належать дамара, мастикс, шелак, сандарак, каніфоль і деякі сорти копала. Ці смоли одержують з дерев, які ростуть (за винятком шелаку, який має тваринне походження). До твердих смол відносять бурштин і викопні копали. М'які смоли розчинюються в різних органічних летких розчинниках при кімнатній температурі. Для одержання лаків смоли мастикс, дамари і каніфоль розчинюють у скипидарі, шелак і сандарак – в етиловому спирті. Тверді смоли в органічних розчинниках практично нерозчинні. Для одержання лаку з цих смол їх змішують з олією при високій температурі нагріву, утворюючи сплав смоли і масла.

У процесі висихання олійних фарб у зв'язку з окисними реакціями в олії збільшується прозорість фарб, а коефіцієнт заломлення масла підвищується з 1,48 до 1,512. Найкращу плівку лаку дає смола, коефіцієнт заломлення якої буде максимально близьким до показника заломлення олії.

Реставратор і хімік-аналітик в основному мають справу з лаками, що зістарилися, та реставраційними. Хімічний аналіз не завжди дозволяє визначити точний склад лаку, яким була покрита картина. Хімік спроможний

виявити лише групу смоли, яка утворює лакову плівку. Про точний склад лаків, застосованих авторами, можна дізнатися лише з літературних джерел, однак інформація в них часто досить суперечлива. Як свідчать джерела, на творах західноєвропейських художників покривні лаки з твердих смол трапляються з XI ст.; вони вводились до складу в'язива темперних фарб і використовувалися для одержання покривної плівки. Приблизно з XV ст., з появою олійних фарб, поряд з лаками з твердих смол, почали застосовувати й лаки з м'яких смол – мастикса, сандарака і їх суміші. Найбільш широкого розповсюдження мастичний лак здобув з XVII ст. Шелак як складова спиртових і масляних лаків з'явився в XVIII ст. У кінці XIX ст. став застосовуватися дамарний лак.

У результаті хімічних аналізів покривних лаків різних картин виявлено, що до скипидарних лаків м'яких смол у XIX ст. іноді вводили висихаючі олії у вигляді пластифікатора. Кількість олії у співвідношенні до смол різна, від 4% і вище, а деколи досягає й 40%. Лаки з великим вмістом олії хоч і виготовлені з м'яких смол, набувають значної твердості і їх не можна видалити звичайними розчинниками.

На основі результатів хімічних аналізів з'ясовано також, що художники XVIII ст. іноді спеціально забарвлювали покривні лаки для надання певної тональності картині. Цей прийом досить часто використовувався й реставраторами XIX-XX ст. Останні брали тонований лак для того, щоби скрити пошкодження фарбового шару, допущені при видаленні старого лаку й записів, закрити потертості живопису. Такий реставраційний лак є одним із видів суцільного запису.

Плівки авторських і реставраційних лаків з плином часу піддаються старінню, яке виражається головним чином у зміні кольору – в пожовтінні, потемнінні, потьмянінні плівки. Зміна кольору лакових плівок залежить від властивостей смоли, кожний вид якої змінює колір по-своєму. Олійні лаки твердих смол навіть у рідкому стані мають інтенсивне коричневе забарвлення. З часом він темніє ще більше. Помутніння покривного лаку

пояснюється в основному втратою еластичності і появою в лаковій плівці дрібних тріщин.

Поступове зниження еластичності неминує як для олійних, так і для скипидарних лаків, хоча й зумовлено різними причинами. В олійних лаках цей процес пов'язаний з втратою еластичності масла у міру його окислення й перетворення в ліноксин, у скипидарних лаках еластичність втрачається через випаровування розчинника, оскільки самі смоли є тендітними речовинами. Плівки скипидарних лаків м'яких смол складаються із смоли й залишків скипидару, який окислився, так званого скипидарного осмолу. Випаровування розчинника (скипидару) розпочинається відразу ж після нанесення лаку на картину. Затвердіння поверхні лаку настає приблизно протягом доби, а подальше випаровування розчинника й утворення скипидарного осмолу продовжується тривалий час. Наявність залишків розчинника надає лаковій плівці еластичності, яка поступово знижується й втрачається до моменту повного висихання скипидару й наступного окислення його залишків [27, с. 142]. Нееластична або недостатньо еластична лакова плівка в результаті постійних дій сил розтягування і стиснення, спричинених змінами атмосферної вологості й температури, викривається сіткою найдрібніших тріщин, порушується її структура. Велика кількість тріщин сприймається зором як потьмяніння лакової плівки. Потьмянінню сприяє гігроскопічність смол. В реставрації це явище одержало назву «розкладання лаку». Природне старіння лакового шару неминує.

Цей процес можна уповільнити створенням таких спеціальних умов збереження картин.

1. Постійна температура в межах 18–20°. Понижена температура спричинює крихкість смол, підвищена – пересихання всіх матеріалів, якими створено картину.

2. Постійна відносна вологість повітря 65–70%. Понижена вологість, як і підвищена температура, викликає пересихання, а підвищена, діючи на лаки м'яких смол, посилює «розкладання». Олійні лаки твердих смол вологостійкі.

3. Хороше освітлення картини, але без прямого потрапляння на неї сонячних променів. Зберігання картин у темному приміщенні без доступу природного світла викликає потемніння олії у в'язиві фарбового шару, але уповільнює пожовтіння лаку. Пряме сонячне світло, що несе тепло й ультрафіолетові промені, інтенсифікує процес окислення і руйнування інших матеріалів картини, викликає потемніння лаку, але висвітлює олію.

Лак, що потьмянів, можна замінити новим, чого неможна зробити з іншими матеріалами живопису. Лакова плівка, яка змінилася в результаті старіння, не відповідає поставленим перед нею вимогам. Тьмяна і пожовкла, вона змінює загальний колорит живопису, через що глядач бачить картину ніби крізь жовто-коричневий світлофільтр: блакитне небо стає зеленим, білий одяг – жовтим тощо. При розтріскуванні лакова плівка втрачає свої захисні й оптичні властивості. Крізь тріщини відкривається вільний доступ до фарбового шару для вологи й газів. Лак тьмяніє і втрачає свою прозорість.

Реставраційна робота з покривними лаками зводиться в основному до відновлення структури плівки, а також до заміни зруйнованого лаку новим. Робота, спрямована на видалення старого лаку з творів живопису – процес дуже складний і відповідальний. Його недооцінка призвела до того, що чимало творів живопису втрачено [27, с. 143].

Проблема видалення потьмянілих лаків з картин як особливо складна і відповідальна вирішувалась у рамках Міжнародного Комітету консервації. Комітет зробив висновок про необхідність видалення лаку, однак загальні правила не повинні розповсюджуватись на всі твори живопису, оскільки кожна картина потребує індивідуального підходу.

1.2. Методи та технології усунення потьмянілих покриттів з поверхні фарбового шару картини

У реставраційній практиці з розчищення тьмяних покриттів розрізняють чотири види роботи з покривною лаковою плівкою: регенерація,

видалення, потоншення, вирівнювання. Який із цих видів є найбільш доцільним у кожному конкретному випадку, визначає реставраційна комісія. Підставою для такого рішення є результат дослідження стану збереженості й ступеня старіння лакової плівки, а також стану збереженості авторського живопису. Ступінь пожовтіння і потемніння лаку визначається звичайним оглядом при природному освітленні. Цим же способом можна виявити подряпини, потертості й інші травматичні пошкодження лакової плівки. Переглядом люмінесценції лаку у фільтрованих ультрафіолетових променях визначається рівномірність плівки і ступінь її зістарення. Свіжий лак дає дуже слабке, ледь помітне білувате свічення. Чим старіший лак, тим інтенсивніше його свічення. Нерідко люмінесценція лаку буває настільки інтенсивна, що перекриває свічення фарб і скриває композицію твору. Люмінесценція лаку може бути зафіксована фотографічно. Природа смоли визначається хімічним аналізом.

Термін «регенерація» походить з латинського *regeneratio* – відродження, відновлення втрачених властивостей матеріалу. Стосовно до старого лаку, що розклався, це означає відновлення структури лакової плівки, повернення їй прозорості. Розкладу піддаються лаки м'яких смол на летких розчинниках. Олійні лаки – вологостійкі й за тих же умов не розкладаються. Розрізняють кілька стадій розкладання лаку. Поява синюватого нальоту, опалесцентних плям або легкого білуватого потьмяніння свідчить про початкову стадію розкладу. Поступово потьмяніння посилюється, розповсюджуючись у глибину й ширину, й може досягти такого ступеня, що скрие від глядача живопис. Останньою стадією розкладання лакової плівки є її порошоквання. У цьому випадку живопис виявляється під шаром білого порошку.

Розкладання лаку може відбуватися одночасно на всій площі картини, однак частіше захоплює лише окремі ділянки. У останньому випадку розкладання називається «місцевим». Іноді розкладання лакової плівки викликається деякими реставраційними процесами – профілактичним

заклеюванням, укладанням припіднятих країв кракелюру. У всіх перелічених процесах бере участь вода в складі клею й підвищена температура. Незалежно від того, яким шляхом відбулося побіління лаку – від природного старіння, від несприятливих умов зберігання або в процесі реставрації – для наступної реставраційної роботи, збереження, потоншення чи видалення старого лаку – його необхідно регенерувати.

До середини ХІХ ст. регенерація не проводилась. Окремі ділянки лаку, який втратив прозорість, реставратори намагалися виправити різними способами. До наших днів дійшли картини, на яких значні за величиною ділянки зі зруйнованим лаком були прописані заново, але оскільки непрозора плівка не давала можливості бачити авторський живопис, то не могло бути й мови ні про повторення малюнка, ні про колір [27, с.144]. Відомо й про існування іншого способу – протирання потьмянілої ділянки тампоном, змоченим розчинником. По суті, цей прийом полягав у розмиванні й видаленні поверхового шару лаку. Якщо й руйнування було глибоким, то крім лакової плівки захоплювалось і лесування. Іноді трапляються картини, на яких ділянки лаку, що втратили прозорість, перекриті новими шарами лаку. Нанесення нового лаку, що має в своєму складі розчинник, частково регенерувало старий лак, але не доводило процес до кінця. А як бути, якщо лак потьмянів не окремими ділянками, а на всій площі картини? Видаляти лак наосліп, не бачачи зображення, техніки письма автора, лесувань – операція досить ризиківана. Як видно з перелічених прикладів, художники-реставратори не могли самотійно, без допомоги науки, розв'язати проблему відновлення прозорості лакової плівки.

1863 року німецький хімік професор Макс Петтенкофер (1818-1901) запропонував свій метод регенерації лаку. Він ґрунтується на властивості м'яких смол, які втратили еластичність, здатність розм'якшуватися. При подальших дослідженнях доведено, що такий же ефект досягається при використанні парів ацетону, пінену, скипидару й низки інших органічних розчинників.

Професор Петтенкофер сконструював дерев'яний ящик з боковими стінками висотою 7-10 см й кришкою, яка дуже щільно закриває ящик. На внутрішній стороні кришки наклеєно сукно, яке добре вбирає спирт. Картина поміщається в ящик у горизонтальному положенні живописом догори, сукно змочується спиртом і кришка закривається. В ящику навколо картини створюється атмосфера, насичена парами спирту. Пари проникають у найдрібніші тріщини смоли, розм'якшують її й зливають смолу в єдину плівку, повертаючи їй прозорість. Регенерація лаку за методом Петтенкофера дає ефективні результати при невеликій затраті праці й технічно легко виконується. Не випадково цей метод знайшов широке застосування в реставрації.

Однак у практичній роботі конструкція регенераційного ящика Петтенкофера звужувала можливості реставратора. Основною незручністю було обмеження розмірів картин, які могли бути вміщені в ящик. Небажаним було й те, що картину, яка мала локальне розкладання лаку, доводилось всю піддавати дії парів спирту. Почалися пошуки удосконалення методу, щоб можна було регенерувати картини будь-якого розміру. В конструкцію ящика Петтенкофера було внесено зміни. Сучасний регенераційний ящик є фанерним прямокутником з дерев'яними бортами. Висота бортів 3-4 см, краї з внутрішньої сторони зняті фаскою. Зсередини фанера обклеєна фланеллю, драпом, фетром чи іншим досить товстим матеріалом, який добре вбирає спирт. Розміри й пропорції поверхні ящика різні, але не перевищують 0,5 кв. м, висота залишається постійною. Замкнутий простір, необхідний для концентрації парів спирту, створюється бортами, дном ящика й поверхнею картини, на яку ставиться ящик. Зволоження тканини на дні ящика здійснюють розбризуванням розчинника, при цьому уважно стежать за тим, щоб не утворювалися краплі й спирт не потрапляв на борти [27, с.145]. Щоб уникнути появи різких меж на краях відгенерованої ділянки лакової плівки, насичення тканини спиртом дещо знижують біля бортів.

У подальшому були спроби вдосконалити регенераційний ящик Петтенкофера. Пропонувалось, до прикладу, замінити фанерну кришку скляною, що дозволяє спостерігати за процесом регенерації. Випаровування розчинника при цьому досягалося з допомогою жолобів, розташованих по периферії, які підігрівалися. Однак регенераційні ящики різних систем мають переважно лабораторне значення й у широкій практиці не використовуються.

Німецький реставратор Томас Брахерт запропонував своє вдосконалення реставраційного ящика. За основу він взяв звичайний ящик, але зробив подвійні борти. Внутрішні борти коротші за зовнішні на 2-3 мм. Тканина, яка вбирає спирт, наклеюється на дно внутрішнього ящика. Ящик з подвійними бортами при роботі не дає різких меж відгенерованих ділянок, оскільки пари спирту мають можливість проникати під внутрішні борти, поступово пом'якшуючи перехід [27, с.147].

У середині ХХ ст. з'явився метод В.Г. Ракитина, який базувався на тому, що лак, який вже розклався, відновлюється значно швидше і глибше, якщо його злегка зволожити водою, а потім поставити в регенераційний ящик, насичений спиртом. Пари спирту, намагаючись з'єднатися з вологою, встигають проникнути в товщу пористого лакового шару раніше, ніж відновиться (сплавиться) поверховий шар. Пари спирту, які безперервно надходять, відновлюють лак не тільки на поверхні, а й на всю глибину, на яку вони проникли. Вода в процесі регенерації, конденсуючи на себе пари спирту, виконує роль своєрідного каталізатора. Не варто виключати й ту обставину, що при взаємодії спирту й води виділяється тепло, що також сприяє процесу регенерації.

Регенерація лаку парами спирту застосовується реставраторами у всьому світі. Метод обирається в кожному випадку окремо. Якщо розкладання лаку не глибоке, то слід надати перевагу регенерації без зволоження як більш безпечній. Глибинне розкладання лаку без попереднього зволоження відновити не вдається, тому в таких випадках слід віддати перевагу методу Ракитина. Цим же методом відновлюється

розкладання лаку в складі в'язива фарбового шару, яке можна прирівняти до глибинного розкладу лакової плівки.

Потоншення лакової плівки проводиться в таких випадках:

коли на картині знаходиться товстий шар лаку, який змінився в тоні й заважає правильному зоровому сприйняттю художнього твору. В той же час картина написана на дуже темному ґрунті або підмальовку, а у фарбовому шарі відбулися незворотні оптичні зміни. У такому випадку повне видалення хоча б і сильно пожовклого лаку не наблизить зовнішній вигляд картини до первинно створеного. Така операція тільки порушить цілісне враження й оголить непоправні зміни, нанесені часом, що для збереження картини небажано;

коли при багатошаровому лаковому покритті необхідно видалити потьмянілі реставраційні тонування, які лежать між шарами;

коли під лаковою плівкою помітні великі потертості фарбового шару, які повністю оголювати небажано. Сюди же можна віднести випадок, коли через тонкий живопис просвічує колір основи картини, полотна, дерева, картону тощо;

якщо лакова плівка має багато потертостей і подряпин, якщо вони не захопили всієї глибини покриття;

іноді з естетичних міркувань, коли золотиста плівка об'єднує окремі тони картини, які не гармонійно змінилися в процесі існування. У цьому випадку краще не видаляти, а лише потоншити лакову плівку;

потоншення лаку буває необхідним ще й тоді, якщо попередній покривний лак не був повністю видалений і картина не була покрита спеціально забарвленим лаком безпосередньо по авторському живопису.

Метод роботи з потоншення лаку не відрізняється від роботи з його видалення, але має свою особливість, яка полягає в завданні збереження на всій площі картини рівномірного тонкого лаку.

При потоншенні лакового покриття особливо важливу роль відіграє правильно підібраний розчинник. Не рекомендується застосовувати швидкодіючі розчинники. Вони не дають часу на те, щоб зробити необхідні спостереження і своєчасно призупинити процес або замінити розчинник [27, с.154]. Разом з тим слабкий розчинник також не дає хорошого результату, оскільки його тривала дія на лакову плівку може розм'якшити фарбовий шар.

Вирівнювання покривного лаку

Чимало картин мають дефекти покривної плівки, які можна усунути не видаляючи лак, а тільки вирівнюючи його. Вирівнювання лакової плівки проводять при її нерівномірності.

1. Затіки плівки, що змінилася в тоні.
2. Нерівномірне видалення при попередніх реставраціях, коли на світлих тонах лак видалений більше, ніж на темних.
3. Нерівномірне видалення лаку з фактурного живопису, коли з гребенів мазків лак видалений, а в заглибленнях не тільки не зачеплений, але й потовщений за рахунок переміщення з гребеня мазка.
4. При скупченні лаку в заглибленнях крупнозернистого полотна на картинах з тонким гладким живописом.

Метод роботи з вирівнювання покривного лаку аналогічний методу роботи з видалення і потовщення лаку, але має свої особливості. Це насамперед вибірковість. Тобто процес здійснюється не на всій поверхні картини, а лише на окремих її ділянках. При вирівнюванні покривного лаку також не рекомендується використання швидкодіючих сильних розчинників.

На картинах з яскраво вираженою фактурою фарбового шару використовуються дуже маленькі тампони. Для цього на спеціально загострений кінець зворотного боку пензля намотується гігроскопічна вата, і цим тампоном, зволженим розчинником, вибирається надлишок лаку.

Одночасно із застосуванням тампонів і щетинних пензлів широко використовується скальпель. На ущільнену ділянку лаку пензлем наноситься

розчинник, який викликає набухання або розм'якшення лаку. Набухаючий лак із заглибленої фактури обережно виймається скальпелем.

Після видалення, потоншення й вирівнювання лаку картина набуває жухлої поверхні. Покриття новим лаком повертає їй насиченість і блиск фарб.

Робота з розчищення потьмянілих покриттів, якими є й лак, – відповідальний і складний процес, у якому реставратор найближче стикається з фарбовим шаром, за допомогою якого майстер втілює свій замисел. Тому фахівець зобов'язаний знати техніку твору, що реставрується, вміло підібрати розчинник, бути обережним і мати глибоке почуття відповідальності за свою роботу.

Зростання темпів науково-технічного розвитку у XXI столітті пришвидшило й темпи віднайдення нових засобів видалення забруднень з поверхні фарбового шару. Серед нових засобів очищення поверхні – лазер. Пристрій створений у Флорентійському інституті фізики. Опромінювання лазерним імпульсом низької напруги ведуть спеціальним пристроєм, що створює над поверхнею твору хмарку так званої слабкої плазми, яка і випалює бруд.

Також у сучасній реставрації для видалення потьмяніння лакової плівки застосовують різні емульсії та розчини. При підборі найбільш ефективної комбінації треба мати на увазі, що при збільшенні процентного вмісту спирту у складі емульсії або розчину їх розчинна здатність значно підвищується, через що може виникнути небезпека видалення верхнього шару лаку разом із забрудненням. Тому додавати спирт у розчинні консистенції слід дуже обережно [17].

Підбір розчинника проводиться у кожному окремому випадку дослідним шляхом. Першу пробу видалення забруднення слід робити через мікроскоп на невеликій ділянці живопису, бажано на фарбі світлого тону. Розчинником змочують ватний тампон, віджимають та протирають намічену

ділянку. Якщо тампон залишається чистим, це означає, що дана суміш не розчиняє забруднення і її потрібно замінити. Коли ж тампон набуває жовтуватого відтінку, це ознака того, що розчин занадто міцний і разом з брудом видаляє захисний шар лаку. Підібравши найбільш ефективний склад розчинника, переходять до видалення забруднення на всій площині картини [17, с. 852].

Основне завдання при підборі розчинників полягає в тому, щоб обрана суміш давала можливість шару бруду набрякнути по всій його товщині, тільки тоді розчин буде легко видалятися з рельєфних частин фактури. Для сумішей потрібно перш за все перевірити, як дане забруднення реагує на дію дистильованої води.

Важливо також встановити, гладкою чи пористою є структура фарб, якими виконано твір. Картини з рихлою пористою поверхнею не можна чистити тампонами, оскільки в'язиво з фарб може повністю проникнути в основу, і пігменти, які містяться у фарбі, розчиняться у воді. У цьому випадку застосовують валики, скручені з вати, або фільтрувальний папір. Також рихлу поверхню живопису, що втратила зв'язність, можна перед видаленням забруднення наситити синтетичним клеєм або лаком, тоді фарба перестане розчинятися водою і можна виконувати розчистку поверхні. Найпоширенішою помилкою реставраторів є додавання у воду активних органічних розчинників відразу після того, як поверхню забрудненої картини було протерто змоченим тампоном. Інколи достатньо збільшити час впливу води, викликавши поступове набухання прошарку бруду. Також можна використати компрес зі змоченої у гарячій воді і добре віджатої фланелі перед використанням тампону. Додавати розчинники у воду слід у малій концентрації: краплями, мілілітрами, щоразу перевіряючи ефективність їх впливу на вибраній ділянці.

Поряд з емульсіями «вода-спирт-пінен» у деяких випадках використовують розчини гідрату окису амонію NH_4OH , нашатирний спирт з додаванням кількох крапель лляної олії. Слаболужний розчин гідрату окису

амонію добре видаляє жирну кіптяву і сажу. Також у реставраційній практиці широко використовують дитяче мило. Однак лужність дитячого мила – величина не постійна, вона коливається від рН 8 до рН 10 і має тенденцію до подальшого підвищення. Тому, готуючи розчин дитячого мила для видалення забруднення, застосовуючи 2% розчин, необхідно перевірити його рН і не допустити рН більше 8. Якщо бруд налиплий на поверхню твору і являє собою монолітний шар, таке забруднення називається ущільненим. Це відбувається у тому випадку, коли до пилу, який міститься у повітрі, додаються інші компоненти: кіптява, жирні смоли. Його видалення виконується з ретельним підбором розчинників. При цьому можливі значні розходження у підході до старих картин і «молодих» (менше 100 років), особливо тих, які не мають покривного шару (що є складовим для живопису ХХ – початку ХХІ ст.).

У більш пізніших творах процес проникнення частинок пилу відбувається одночасно із затвердінням (полімеризацією) фарбового шару. Тому іноді повністю видалити з них забруднення не можливо. Окрему проблему становить забруднення, що в'їлося у заглиблення фактури живопису чи текстури полотняної основи. Якщо вік і стан збереженості дозволяють, можна використовувати компреси з води, бичачої жовчі, жовтка й етилового спирту у співвідношенні (1:1:1:0,1), експозиція 5–25 хв. Бруд на ділянці компресу після його зняття розрихлюється щетинним пензлем, змоченим у цю ж суміш, залишки з поверхні видаляються сухою ватою. Після даного етапу ділянка промивається вологим тампоном з дистильованою водою і насухо протирається. Додатково по завершенні процедури доводиться видалити бруд із заглиблень скальпелем чи голкою, однак після компресу він знімається без шкоди для поверхні. Ділянки, які оброблені даним методом, полегшують дію іншим розчинникам, що використовуватимуться. Тому цей метод вважають каталізатором для подальших заходів (потоншення лакового покриття тощо).

Забруднення, складовою яких є екскременти комах, також негативно впливають на поверхню фарбового шару і є окремою проблемою в реставраційній практиці, оскільки лужне або кислотне середовище, що під їх поверхнею, нерідко повністю знищує фарбу, «виїдаючи» її навіть з частиною ґрунту. Якщо процес деструкції під точкою екскременту розпочався недавно, цю пляму можна видалити розчинником. Одна з рецептур: 3% розчин диметилформаміду у дистильованій воді. Метод застосування: нанести пензлем незначну кількість суміші, точково, на визначений дослідним шляхом час експозиції, залишки видалити скальпелем.

Варто зазначити, що до видалення забруднень з поверхні живопису приступають тільки після закінчення всіх технічних процесів: зміцнення фарбового шару, дублювання, підведення реставраційного ґрунту тощо. При виборі найбільш ефективних сумішей потрібно правильно підібрати і технічні матеріали. Поряд з ватними тампонами також застосовують щетинні пензлі та хірургічні скальпелі. На гладкій поверхні живопису достатньо використати тампон, але на живописі з яскраво вираженою фактурою мазка, що був утворений авторським пензлем чи зернистістю полотна, складовою якого є переплетіння ниток, ефективніше використати скальпель чи пензель, тому що тампон знімає бруд тільки з випуклих частин фактури фарбового шару, не видаляючи його з заглиблень. Тоді робота виконується щетинним пензлем, залишки розчинника видаляються ватою, а щоб її волокна не чіплялись за нерівності мазка, вату обгортають марлею. Окремі точкові скупчення бруду та екскременти комах видаляють вістрям скальпеля. Варто зазначити, що іноді потрібно відмовитися від видалення поверхневих забруднень, так як їх неможливо виконати, не пошкодивши живопис.

Різноманітні реставраційні операції, які проводяться з твором живопису, можуть нести велику загрозу збереженню його культурних цінностей у тому випадку, коли вони проводяться неправильно і без належної якості. Будь-яке навіть незначне втручання в матеріальну структуру твору з метою консервації або реставрації приносить щось нове в його вигляд. На

кожній дії реставратора лежить тягар відповідальності за збереження автентичності твору не тільки перед минулим, а й перед майбутнім. Тому важливо не лише досконало володіти технічними прийомами зміцнення матеріальної складової пам'ятки мистецтва та розкривати авторський задум від пізніших записів, але й чітко визначити дії і проаналізувати їх можливі наслідки. Реставратор постійно опиняється перед вибором між історичними та естетичними цінностями твору.

Висновки до розділу 1

У першому розділі кваліфікаційної роботи на основі опрацювання фахової літератури з'ясовано причини виникнення поверхневих потьмянілих покриттів та їх вплив на живописне полотно. Також охарактеризовано відомі в реставраційній практиці традиційні й сучасні методи та технології усунення потьмянілих покриттів з поверхні фарбового шару картини.

Історія реставрації другої половини ХХ століття наочно демонструє тісний зв'язок теоретичної, методологічної та технологічної областей історії реставрації. Технологічна історія реставрації другої половини ХХ століття увібрала емпіричний досвід першої половини ХХ століття і розвинула його на іншому рівні матеріальної культури, використовуючи швидкопрогресуючі досягнення науки і техніки. Засвоєння теоретичних основ наукової реставрації та застосування їх на практиці є важливим підґрунтям для опанування реставраційних методів і технологій з усунення потьміння покриттів, оскільки нашарування бруду на поверхні живопису несуть загрозу твору та спотворюють його сприйняття. Але головним досягненням можна вважати те, що нові методики дозволили мінімізувати реставраційний вплив на твір мистецтва.

РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРУ

2.1. Портрети Дієго Веласкеса в контексті еволюції жанру

Оскільки предметом є відновлення фрагменту портрета, реставратор має бути добре ознайомлений з особливістю жанру, технологією створення полотна, його історією. Портрет (фр. *portrait*, від зістар. *portraire* – зображати) – зображення людини або групи людей, що реально існують чи існували в минулому. Портрет художника, виконаний власноруч, називають автопортретом. Портрети бувають психологічними (інтимними) та парадними. Основна вимога – схожість із натурником [39, с. 110].

Призначення і спосіб виконання портрета зумовлюють такі його види: камерний, костюмований, колективний, мініатюрний, історичний, портрет-прогулянка, сімейний, парадний, автопортрет, релігійний тощо. Різновидами жанру є жіночий, чоловічий та дитячий портрети.

Залежно від того, яку частину тіла людини охоплює зображення, портрети розділяють: по груди; по пояс; по стегна; по коліна; у повний зріст.

Також портрети розрізняються в залежності від стилю виконання картини і матеріалу, який використовується для його створення [24].

Мистецтво портрета має свою історію. Найдавнішим малюнком людського обличчя вважається зображення, знайдене в печері Вільонерк у Франції. Можливий вік даного портрета становить 27 000 років. Однак місцем зародження портретного жанру вважається не Франція, а стародавні середземноморські цивілізації, до яких відносяться Єгипет, Греція, Рим та Візантія. Вважається, що перші портрети з'явилися саме тут, оскільки мистецтво тісно перепліталось з похоронними обрядами того часу.

З портретів стародавніх часів досить відомі й всебічно описані в мистецтвознавчій літературі фаюмські портрети – поховальні портрети в Елліністичному Єгипті I-III століть. Фаюмськими портрети названі за місцем першої великої знахідки у Фаюмській оазі 1887 року британською

експедицією на чолі з Фліндерсом Пітрі. Портрети є елементом видозміненої під грецьким впливом місцевої похоронної традиції: портрет замінює традиційну поховальну маску на мумії. Створені портрети в техніці енкастики. Назва техніки походить від грецького слова ἐγκαίω – випалюю), Це восковий живопис розплавленими фарбами, який відрізняє об'ємистий (пастозність) мазок. Напрямок мазків звичайно наслідує форми обличчя – на носі, щоках, підборідді і в контурах очей фарби накладалися щільним шаром, а контури обличчя та волосся писалися більш рідкими фарбами. Картини, виконані цим способом, відрізняє рідкісна свіжість кольору і вони надиво довговічні. Треба відзначити, що гарній збереженості цих творів сприяв і посушливий клімат Єгипту [1].

Важлива особливість фаюмських портретів – використання найтоншого сусального золота. На деяких портретах позолоченим був весь фон, на інших золотом виконані тільки вінки або головні пов'язки, іноді підкреслені коштовності та деталі одягу.

Основа портретів – деревина різних порід: місцевих (платан липа, смоква, тис) та імпортованих (кедр, сосна, ялина, кипарис, дуб) порід. Деякі портрети виконані на заґрунтованому клеєм полотні.

Приблизно з другої половини II століття в портретах починає переважати воскова темпера. Пізні портрети III – IV століть написані тільки темперою – технікою, при якій барвисті пігменти змішуються з розчинними у воді еднальними, часто для цього використовується тваринний клей або жовток курячого яйця. Темперні портрети виконані на світлих або темних фонах сміливими ударами пензля і найтоншим штрихуванням. Їхня поверхня матова, на відміну від глянцевої поверхні картин, виконаних енкавстикою. Обличчя на темперних портретах зазвичай показані фронтально та проробка світлотіні менш контрастна, ніж в енкавстичних панелях. Крім того, деякі групи портретів були створені у змішаній техніці темпері й енкастики.

На фаюмських поховальних портретах можна побачити різні зачіски. Вони надають неоціненну допомогу при датуванні. У більшості своїй усі померлі були зображені із зачісками, що відповідають моді свого часу. Численні аналогії існують у зачісках скульптурних портретів [15].

Фаюмські портрети знаходяться в колекції багатьох музеїв світу, серед яких Британський музей, Лувр, Музей Метрополітен. Нині відомо близько 900 поховальних портретів. Більшість з них були знайдені в некрополі Фаюма. Завдяки сухому єгипетському клімату багато портретів дуже добре збереглися, навіть фарби виглядають у більшості випадків ще свіжими.

Вперше поховальні портрети були описані 1615 року італійським дослідником П'єтро делла Валле під час його перебування в оазі Саккара-Мемфіс. Він привіз два з них до Європи, сьогодні вони знаходяться в колекції Державного художнього зібрання Дрездена.

Фаюмські портрети – найкращі збережені зразки античного живопису. Вони зображують особи мешканців стародавнього Єгипту в Елліністичний період і Римський період (I-III століття нашої ери).

Фаюмський портрет заклав основу для іконописного канону. Усі ранні ікони написані на проклеєних дерев'яних щитах, виконані у техніці енкаустики, згодом темпері. Фаюмські похоронні зображення призначались не для споглядання, а створювались для захоронення. Портрети були не просто зображенням людини, не просто «фотографією», яка б передавала її вигляд. Вони зображували людину «з точки зору вічності», художники прагнули зобразити не просто зовнішній вигляд померлого, але його вічну душу. Отже, фаюмські поховальні портрети Елліністичного Єгипту є не тільки цінним скарбом для світового мистецтва, вони стали підґрунтям, на якому сформувались канони іконопису [8].

Однак, портретний жанр більше був поширеним у скульптурі ніж у живописі, про що говорять численні бюсти і фрески із зображенням знатних і впливових людей минулих епох.

За часів середньовіччя портрет, як жанр, втратив актуальність і носив виключно релігійний характер. Крім зображень на іконах, художники малювали портрети переважно знатних людей, правителів і донаторів, які робили пожертвування для церковної скарбниці.

Особливого розквіту портретний жанр досягнув в епоху Відродження (Леонардо да Вінчі, Рафаель, Джорджоне та ін.). Майстри пензля створювали високохудожні портретні образи, наділяючи їх інтелектом, гармонією, а іноді й внутрішнім драматизмом [22].

Зміни у жанрі зумовлені такими чинниками:

Ослаблення впливу релігії.

Виникнення нових технік у живописі.

Зміна портретів у профіль на фас або три чверті.

У цей час з'являються нові форми портрета: портрет по груди, створюються парадні та інтимні, подружні й групові портрети. Однак, їм був притаманний певний недолік: фон і герой картини здавалися не пов'язаними між собою, що створювало відчуття штучності і, часом, невідповідності реаліям.[24].

Із XVII століття в історії західноєвропейського мистецтва розпочинається нова, надзвичайно важлива для його подальшого розвитку, фаза. Це, насамперед, час створення та розквіту великих національних мистецьких шкіл Італії, Фландрії, Іспанії, Франції, Голландії. Своєрідність кожної великої національної художньої школи зумовлена особливостями історичного розвитку тієї чи іншої країни, характером суспільного життя, специфікою художніх традицій. У той же час для мистецтва XVII століття характерна низка спільних рис та досягнень. Для поступального розвитку світової художньої культури вкрай важливими є визначення та вирішення

багатьох нових найсуттєвіших ідейно-художніх проблем, що спричинили найбільші досягнення реалістичного мистецтва. У розвитку багатьох традицій художньої культури Відродження, мистецтво XVII століття надзвичайно розширює сферу власних уподобань та інтересів. Це стосується усіх видів мистецтва.

Особливого значення у цей період набуває розвиток таких жанрів, як портрет та пейзаж. Збільшення інтересу до окремої, індивідуальної особи, до всіх особливостей її фізичного образу й характеру, особлива увага до внутрішнього світу людини, спричинили у багатьох країнах надзвичайний підйом портретного мистецтва, зокрема до розвитку психологічного портрета [10, с. 6-7].

Центральною фігурою іспанської художньої школи XVII ст. й одним із найбільших художників Західної Європи був Дієго да Силва Веласкес (1599-1660 рр.) – представник мадридської школи часів золотого століття іспанського живопису, придворний живописець короля Філіпа IV, творив в епоху іспанського бароко.

Він народився у Севільї у сім'ї дворянина. Хлопчиком вступив до майстерні севільського художника Пачеко, який шанував італійське мистецтво та Рафаеля. Пачеко був гарним педагогом й найосвіченішою людиною свого часу. Веласкес отримав у нього чудову професійну підготовку. Утім вплив учителя не відчувається навіть у ранніх роботах Веласкеса, він зразу пішов самостійним шляхом. Веласкес виявляє себе послідовним реалістом вже в перших своїх роботах, виконаних наприкінці 1610-х років у Севільї. Це передусім численні жанрові сцени з іспанського народного життя – «бодогонес» («Сніданок», 1617 р., «Продавець води»). В основі цих творів полягає уважне вивчення навколишньої дійсності й прагнення її відтворити. Композиції цих ранніх робіт монументальні. Фігури відіграють домінуючу роль. Простір мало розроблений. Упевнена майстерність малюнка тут поєднується з різким моделюванням фігур та облич, контрастною світлотінню й темним колоритом. Вражає реалістична

переконливість трактування, гострота життєвих спостережень. У 1623 р. Веласкес їде до Мадриду, де йому протегує прем'єр-міністр Оліварес. Художник стає придворним живописцем іспанського короля. Із цього часу життя й творчість Веласкеса виявляються тісно пов'язані з іспанським двором. Як придворний художник він протягом усього життя займає різні придворні посади. Це давало йому матеріальну забезпеченість, але сковувало його творчу ініціативу й відіймало багато часу.

Після переїзду до Мадрида провідне місце у творчості Веласкеса займає портрет. Залишаючись придворним художником, Веласкес перед усім мав писати парадні портрети членів королівської сім'ї. Витримані зазвичай у дуже стриманій гамі з домінуванням чорного, ці портрети характеризуються благородною простотою й елегантністю. Навіть найбільш парадні королівські портрети вражають повною відсутністю лестоців. Хоча в портретах Веласкеса звичайно відсутні жести й рух, вони надзвичайно реалістичні й природні. Тло підібране так, щоб максимально відтінювати фігуру, колірна гама сувора, але пожвавлюється ретельно підібраними сполученнями кольорів. Веласкесу вдавалося в портреті передати характер людини, показати суперечливість рис її характеру. Класичним зразком ранніх портретів майстра може бути портрет Інфанта Карлоса з рукавичкою (1625-1627 рр.). У 20-х роках XVII ст. живописна манера достатньо жорстка. Переходи світлотіні зберігають різкість та контрастність. Ці риси властиві знаменитій картині «Вакх» або «П'яниця», виконаній наприкінці 1630 р. Міфологічний сюжет трактовано тут як жива народна сцена, дійові особи – іспанські прості люди, які зібралися навкруги молодого бога й п'ють вино.

У 1629 р. Веласкес їде до Італії, де залишається до 1631 р. Він живе у Венеції, Римі, Неаполі, робить копії. Особливо на нього впливають венеційці – Тіціан, Тінторетто, Веронезе. «Кузнею Вулкана» відкривається середній період творчості Веласкеса-художника. Міфологічна сцена має жанровий характер. Саме 1630-1640 роки охоплюють дуже плідний період творчості Веласкеса. У його живописній манері відбуваються зміни: вона стає більш

широкою й вільною, колорит світлішає, збагачується відтінками. Зростає майстерність у відтворенні повітря й освітлення, колір стає головним засобом передачі форми за бездоганної чіткості малюнка. Центральною роботою 1630-х років є знаменита «Задача Бреди» (1635 р.). Сюжет – взяття іспанцями голландської фортеці Бреда. Ця картина може вважатися першим історичним полотном у сучасному розумінні цього жанру. Тут зображений момент передачі ключів.

Портрети в цей час переважають у творчості Веласкеса. Значний інтерес становить низка кінних мисливських портретів королівської сім'ї (перша половина 1630-х років). Якість композицій, вишуканість колориту поєднується з реалізмом та простотою у трактуванні пейзажів. Портрет – погруддя Олівареса блискуче розкриває характер моделі. Особливе місце у творчості Веласкеса займає серія портретів блазнів (1640-1650 рр.). Тут виявилось глибоко гуманістичне світосприйняття художника, цікавість та співчуття до людей найнижчих ступенів суспільних сходинок. За проникливістю ці портрети не поступаються пізнім портретам Рембрандта.

У 1649 р. Веласкес вдруге їде до Італії, але вже уславленим майстром. У Римі він створює винятковий портрет Інокентія X. Той сидить у кріслі у спокійній, але зібраній позі. Обличчя папи, уславленого своєю потворністю, відтворено з нещадною правдивістю. Портрет Інокентія X справив неабияке враження як на самого папу римського, так і на тогочасних римських художників рисами парадності і надзвичайного реалізму, що межував із сатирою. У відомому центрі європейського бароко, багатому портретистами, так відверто і некомпліментарно ніхто не працював.

Веласкес не приховав у портреті від глядача ні енергійності і соціальної дистанції, ні підозрливості й зневаги папи до всіх. Від намісника апостола Петра на землі не віє ні привітністю, ні готовністю зрозуміти чи простити грішного. Папа нікого не благословляє, як то часто подавали в портретах римських пап. Він сидить у кріслі як верховний суддя. Водночас пильне спостереження за папою породжує підозри в грішній особі, що посіла

папський престол, а тепер старанно і ревно приховує від усіх свою невідповідність посаді (див. Додаток 2).

Веласкес зберіг враження підозрливості і ворожості не тільки в ескізах до парадного портрета. Він переніс їх і в готовий портрет, нічим і ніяк не наблизивши зображення в бік привітності чи нещирої, світської люб'язності. Гординя – один зі смертних гріхів у християнстві. Папа римський на портреті Веласкеса – наче повне втілення гріха гордині. Композиційно портрет Інокентія Х начебто повторює твір П'єтро да Кортоні – «Папа Урбан VIII». Але всім власним настроєм є його протилежність.

Енергійність папи Інокентія Х має руйнівну спрямованість, а від портрета віє загрозою і небезпекою. На парадність портрета працює і обмежена колористична гама – білої сутани і криваво-червоного одягу, наче щойно пролитої крові. Кольору темної крові – і коштовна завіса за кріслом папи. Портрет став художньою сенсацією в Римі. Подивитись на портрет пензля Веласкеса збігалась юрба художників і всі охочі. Портрет роками вивчатимуть інші і робитимуть постійні копії.

Як художник, Веласкес не часто звертався до надмірного розкриття характеру моделі, бо і сама модель не відрізнялась цікавим внутрішнім світом чи культурною глибиною. По це свідчить низка невеликих за розмірами портретів Веласкеса, де той зупинявся на поверхневих характеристиках, серед них і в автопортретах.

Як професійний художник у своїй картині Веласкес зміг зобразити все: червоні стіни кімнати, всередині якої стоїть важкий позолочений трон, а над ним – червоний балдахін. На троні – 76-річний Інокентій Х. Його ім'я вселяло страх, це він віддавав накази спалити на багатті інквізиції єретиків, які дозволяють собі повставати проти заповідей, що не дозволяють людині міркувати.

На картині Веласкес зобразив Папу Римського так, що ні один глядач не в силах відірвати від нього погляду. Білосніжні вбрання, обрамлені тонким і витонченим мереживом, могли викликати заздрість будь-якого тодішнього прихильника моди. Поверх рясина накинута бордова сутана. На голові у нього піднімається яскрава скуфія.

Особливо сильно художник зміг передати обличчя. Воно нібито блідо-сіре через контрастують червоних тонів. Рот досить широкий, проте губи дуже тонкі. Обличчя обрамляє не густо борідка і вуса. Ніс досить великий. Трохи опущений до низу. А очі зовсім не як у старого. Вони невеликі, світло-блакитні, але дуже виразні. Погляд Інокентія X практично пронизує читача. Старечі руки, прикрашені численними перснями, опущені на поручні крісла.

Веласкес намагався піти від традиційних правил і умовностей, що стосуються зображень римських пап. Багато майстрів, неодноразово зображували пап, не наважилися порушити встановлені канони. Однак Веласкес переступив через це, намагаючись закарбувати не тільки зовнішність, а й внутрішній стан Папи Римського.

Ця робота – одне з вищих досягнень світового портретного мистецтва.

У 1651 р. Веласкес повертається до Італії. Він одержує посаду гофмаршала двору і створює в останні роки життя низку найвизначніших творів. У парадних портретах королеви та інфанта у 50-ті роки Веласкес поєднує виняткову живописну свободу, витонченість фарбних сполучень, блискучу майстерність у відтворенні вбрання з суворою правдивістю характеристик. Особливо приваблива низка портретів інфанти Маргарити. У 1656 р. було написано знамениту картину «Меніни». Це водночас груповий портрет і жанрова сцена з інтимного життя королівського двору. Зображена інфанта Маргарита у супроводі власного почту – фрейлін, карликів та придворних. Тут і Веласкес перед великим полотном з палітрою. У дзеркалі на задньому плані відображені фігури короля й королеви. Гармонійний і цілісний колорит картини, майстерно відтворений простір.

Виконана в ті ж роки «Венера з дзеркалом» (1657 р.) займає виняткове місце в іспанському мистецтві XVII ст. як дуже рідкісне в Іспанії зображення оголеного тіла. Схожий тип картини мав багатолітню традицію в італійському мистецтві. Веласкес й у цій картині залишився суворим реалістом, створивши живий та яскравий портрет дівчини. Картина «Прялі», датована 1657 роком – найзворушливіше й поетичне зображення іспанського народного життя у творчості Веласкеса. В історії західноєвропейського живопису це одна з перших картин, що зображують працю робітниць. Композиція поєднує дві самостійні сцени. На передньому плані – група жінок-робітниць. Основне джерело освітлення знаходиться у глибині картини, де у просвіті арки видніє інше приміщення з кількома жіночими фігурами. Сцена в глибині картини вважається ілюстрацією античного міфа про Афіну та Арахну. Це один із найдосконаліших творів митця, де проблема відтворення людини у зв'язку з повітряним середовищем отримує блискучий розвиток. «Прялі» – остання велика робота художника.

У 1660 році під час улаштування придворного святкування з приводу заручин Людовіка XIV з іспанською інфантою Марією-Терезією Веласкес захворів малярією. Хворим він повернувся до Мадрида, де й помер у серпні 1660 р. Значення Веласкеса у розвитку іспанського й усього західноєвропейського мистецтва величезне. У його творчості знайшли найбільш яскраве і повне вираження усі кращі риси іспанської художньої культури XVII ст. [10, с. 88-90].

Знання особливостей портретного жанру, зокрема портрета папи Інокентія X, є необхідною умовою успішної реставрації твору з його зображенням.

2.2. Сучасні тенденції розвитку портретного жанру

У XX столітті розвиток технологій, поява фото і відео робить істотний вплив на портретний жанр, перетворюючи його в неактуальний анахронізм.

Адже з'явилися інші способи відображення реальності. Але жанр не зник, він знайшов втілення в нових стилістичних напрямках, завданням яких стало вже не стільки відображення реальності, скільки передача психологічного портрета особистості. Одні з найвидатніших портретів ХХ століття належать таким художникам як Амедео Модільяні (портрет Лунії Чеховської), Густав Клімт (Адель Блох-Бауер), Пабло Пікассо (портрет Поля у костюмі Арлекіна), Сальвадор Далі (Галаріна).

У контексті даного дослідження варто згадати відомого українського художника початку ХХ ст. Жудіна Дмитра Ананійовича, який значний період свого життя провів у Кам'янці -Подільському (був членом Подільського церковного. історико-археологічного Товариства, викладачем Маріїнської жіночої гімназії, міського училища, 1897-1913 – головою гімназії [38, с.96].

Основні твори митця:

живопис – «Назавтра багато уроків» (1902), «Жіночий портрет», «Повітова панночка», «Вежа Потоцьких 15 ст. у м. Летичів Подільської губернії», «Сумні думи» (усі – 1917), «У повітовому місті Подільської губернії» (1918), «Голова єврейки» (1919), «Куточок Петрограда від портика Ісакиївського собору» (1923), «У Слуцьку», «На Дністрі», «Українець» (усі – 1925), «У Волинській губернії», «На Лахті» (обидва – 1926), «Барахолка», «В околицях м. Луга» (обидва – 1927), «На Київщині» (1928), «Околиці Києва» (1930); розпис вівтаря на передвівтарній частині церкви св. Георгія (м. Кам'янець-Подільський, 1911; відновлено на поч. 1980-х рр.). [12].

Як бачимо, у творчому спадку Д.А. Жудіна чимало портретів, серед яких і фрагмент копії портрета папи Інокентія Х, реставрація якого є практичною частиною даної кваліфікаційної роботи (див. Додаток 2).

Якби портрет як жанр живопису лише передував фотографії та виконував її функцію до появи технологій, то в ХХ столітті він повинен був зникнути, чого не сталося. Виходить, призначення портрета в сучасному світі

ширше, ніж фотографії. Цей жанр дозволяє найбільш яскраво виразити свою точку зору за допомогою живопису та передати певну смислову динаміку, чого досить складно досягти, вдаючись до інших жанрів.

У сучасному світі навіть дитина може зробити портретну фотографію, натиснувши кнопку на смартфоні. Однак, портрет не втрачає актуальності, адже дозволяє відобразити певний момент у житті людини або групи людей. Також особливе значення з'являється у портретів узагальнених образів, які характеризують вплив соціально-культурних і політичних явищ на суспільство. До найбільш відомих у світі портретистів наших днів відносяться Стів Хенкс, Стівен Райт, Елізабет Пейтон і Фан Лідзун.

Нечитайло Г.А., Коновалова О.В., досліджуючи інтерпретацію образу людини у портретному жанрі європейського живопису початку ХХІ століття зазначають, що у ХХ – на початку ХХІ ст. мистецтво портрета займає особливе місце. Портрет складно переоцінити: він багатогранно включений в систему культури, стає все більш значимим не лише в художній творчості, але і в ширших межах: культурних, політичних, соціальних. Саме у портреті вироблялися особливі прийоми і форми презентації свого «Я». Дослідження портретного жанру як особливої сфери знань про людину розкриває розуміння особистості. Мистецтво представляє людину саме як діапазон реалізованої індивідуальності. Це дає можливість розглянути еволюцію художнього портрета як особливу форму пізнання людини, в якій виражаються соціальні, естетичні, етичні, філософські уявлення про особу в історії культури [23,с. 161].

Століття інформаційних технологій внесло свої корективи в уявлення про людину і людську особистість. Проблеми особи і індивідуальності не випадково знаходяться в центрі уваги різних наукових дисциплін. В той же час, людина поставлена перед вибором з маси можливих моделей і способів творчого творення образу «Я». Оскільки в мистецтві є присутнім прагнення до цілісного розуміння людини, представляється актуальним досліджувати

проблемне поле художнього портретування як специфічної форми досягнення людини в історії культури.

Різнострамовані та неоднозначні духовні пошуки українських митців на межі ХХ–ХХІ століть яскраво втілилися в художній сфері. Притаманні попередній добі єдність, стабільність ідеологічно забарвлених художніх принципів змінилися розмаїттям і новаційністю, державні форми організації мистецького життя – новими недержавними формами. Сучасне вітчизняне мистецтво сповнено потужним тяжінням до активного діалогу зі світовим художнім доробком, творчих пошуків у сфері мови мистецтва, засобів його виразності, опанування художніх новацій, таких як перформанс, реаліті-шоу, а також комп'ютерні та 3D-технології. Актуальність відродження національної художньої спадщини відбивається у намаганні відтворити художніми засобами проблеми консолідації та самоідентифікації української спільноти, осмислити своєрідність її історичного шляху.

Утвердження національної самобутності у поєднанні зі світовим мистецьким досвідом – визначальний напрям розвитку українського живопису. Сучасні українські художники часто докладають зусиль для створення власних творчих спрямувань. Так, А. Анд запропонував таку течію, як асоціативний символізм, Є. Лещенко – «Paradise art» (райське мистецтво). Символічні образи насичують твори Ю. Чаришнікова, С. Лісцина. Естетика постмодернізму – джерело гротеску та іронії у творчих світах живописця С. Пояркова та скульптора О. Пінчука [23].

Особливе місце в створенні портретів займає український художник Іван Марчук. Започаткований у середині 60-х років спосіб вираження власного світовідчуття втілюється в полістилістичному і політематичному циклі «Голос моєї Душі», наскрізному у творчості Івана Марчука. Іван Марчук є засновником «пльонтанізму». Авторська техніка передачі зображення – пльонтанізм (від діалектизму «пльонтати» – плести, заплітати, переплітати): нанесення фарби тонкими кольоровими лініями, їх переплетення під різними кутами, чим досягається ефект об'ємності й

світіння. Портрети, створені художником, відрізняються таємничістю, глибиною. Вони нібито є породженням глибоких міфологічних таємниць, потребують розгадок. Маневруючи пропорціями, ритмом, кольором, Іван Марчук творить на підсвідомості і впливає на підсвідомість. Сьогодні його картини вражають мистецтвознавців Європи, Америки, Австралії, йому пропонують виставлятися в найкращих залах світу, і це все на противагу минулому гонінню та переслідуванню в Україні. Картини Івана Марчука зберігаються в багатьох колекціях у різних країнах світу [26].

Одним з лідерів сучасного українського мистецтва є Віктор Сидоренко. У сферу творчих інтересів художника входять специфічні реалії нашого часу – проблеми пам'яті, спадщина посттоталітарних рудиментів, питання ідентифікації особистості в сучасному світі. Головний герой проекту «Набуття суб'єктності» – та сама загадкова постать «нової людини» що є так званим «транзитивним персонажем» у творчості Віктора Сидоренка. Це образ людини у спідньому, що разом із самим автором переживає метаморфози, долаючи певні межі та стаючи іншою по відношенню до самої себе. «Головна тема, над якою я працюю вже багато років, – визначає художник, – досліджуючи і розвиваючи її образні смисли, визначилася у 1996 році, у проекті «Амнезія», де вперше з'явився мій персонаж – «людина у кальсонах»: напіводягнений чоловік в нижній білизні, яку у нашій країні майже протягом століття носили всі соціальні верстви.» Тоді, переживаючи складний і багато в чому незавершений і до сьогодні процес національного самовизначення, Україна відкидала своє радянське минуле, прагнула викреслити його з колективної пам'яті. Однак неусвідомлений, ще не проаналізований досвід повертається в суспільну свідомість незжитими міфами, соціальними комплексами. Ми живемо в епоху прозорості, яка викриває ілюзії і переосмислює весь культурний і ціннісний багаж. Пошук необмежених можливостей свободи – завдання персонажів художника. Світова наука, як відомо, досі не запропонувала чіткого визначення «людини», тому мистецтво мусить пропонувати свої версії[26].

Творчість Олега Тістола у живописі, масштабних інсталяційних проєктах, художніх об'єктах з кінця 80-х відзначена у центрі активного поля сучасної культури, про що свідчить постійна участь у міжнародних художніх подіях. У мистецтві Тістола, яке виникло на межі радянської та пострадянської доби, синтезовано перегляд кліше радянської культури і саме та життєрадісність, феєричність, що визначали сутність української «нової хвилі». Поєднуючи у своїх творах національні і радянські символи, міфи або ж утопії, Тістол відкрив для себе те, що зветься симулякром – «копію без оригіналу»: ту парадоксальну самодостатність радянської «наочної агітації» як заміника фіктивних речей, що несподівано пов'язує її з поп-артом. Тістола зацікавив її формально-естетичний аспект – трафарети, растри, зафарбовані площини. З 1984 року Тістол розпочав роботу над «Проектом українських грошей». Проєкт розтягнувся до 2001 року (на початку 90-х років до нього приєднався Микола Маценко): з малюнків і офортів він перетворився на монументальні панно та інсталяції. У проєкті Тістола банкноти унаочнено як категорію культурно-символічну, котра не тільки фіксує історію державності (у 1918 році дизайн українських карбованців розробляли видатні художники Г. Нарбут, М. Бойчук, О. Богомазов), але й віддзеркалює головні риси сучасності. У цьому проєкті банкнот історичні «українські бренди» – легендарну Роксолану, гетьманів, вершників-козаків, геральдичні фігури й псевдобарокові візерунки – подано крізь радянську естетику трафаретів та кліше. Примари національного міфу занурено художником у визначеність «прокреслених царин» сучасного ринку. Події Помаранчевої революції 2004 року, коли, стежачи за розвитком політичної ситуації, уся країна ані на мить не відходила від телеекранів, стали для Тістола імпульсом до створення власної версії «постмедійної картини» – проєкту «TV + Реалізм». Художника зацікавили метаморфози, яких зазнає образ на екрані, перетворюючи людську індивідуальність на плоский медійний імідж. Переносячи телезображення на полотно, художник витворює їх як готові об'єкти, що здатні перетворюватись на подвійну ілюзію, коли

ілюзорність живопису помножено ілюзорністю екрану. Переводячи «телекартинку» у формат полотна, користуючись принципом розкладу частот, піксельною природою медіа-зображення, художник підносить її до традицій сюжетного живопису, вибудовуючи простір полотна за її класичними законами. Наприклад такі роботи, як «Автопортрет» (2013), «Урожай» (2013).

Представником нової хвилі в українському живописі можна назвати Іллю Чичкана. Одна з його останніх колекцій має назву «Манківуд». Ми звикли до різноманітних зображень відомих особистостей, але художник пропонує нову форму – представити людей у вигляді мавп. Тим самим художник повертається до проблеми деградації особистості[26].

У останні роки для створення портретів широко застосовується штучний інтелект. Захоплюючі портрети українок створені з допомогою ШІ відомим українським художником Володимиром Козюком (див. Додаток4).

Жанр портретного живопису продовжує бути популярним серед сучасних митців. Він відкриває безмежні можливості самовираження. Дана тема є прекрасним джерелом творчого та наукового дослідження. І варта уваги наукової спільноти для розуміння особливостей розвитку мистецтва та визначення елементів, що складають характеристику мистецької епохи.

2.3. Етапи реставрації фрагменту копії портрета папи Інокентія X Дієго Веласкеса

Наведений вище практичний досвід усунення потьмянілого фарбового шару, а також написання портретів, став підґрунтям для роботи над реставрацією копії фрагменту портрета папи Інокентія X Дієго Веласкеса, створеної Д.А. Жудіним.

Твір реставрувався як пам'ятка образотворчого мистецтва, що зберігалася у фондах Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника під назвою «Портрет чоловіка в середньовічному

костюмі». Автор твору – Жудін Дмитро Ананійович. Картина написана у ХХ ст. на полотні, олійний живопис. Розміри - 42x52. Підставою для реставрації є заломі основи, щільне пилове забруднення тильної сторони, втрачені пруги, потемнілий шар лаку.

На час надходження пам'ятки на реставрацію за візуальним спостереженням визначено її основні характеристики, за якими складено висновок про необхідність відновлюваних робіт та програма реставрації.

Основа: полотно лляне, середньозернисте, фабричне, плетіння пряме (по основі 13 по утоку 16 см²) без вузлів, наявні потовщення ниток; дефекти – провисання, численні заломі по всій поверхні живопису.

Прориви: три прориви від цвяхів по верхній частині полотна на однаковій відстані один від одного.

Грунт: авторський. Рівномірно нанесений середньої товщини білого кольору, характер поверхні – гладка, еластична, матова. Кількість шарів – 1;

Фарбовий шар: напівкорпусний живопис, наявність лесування, характер нанесення рівномірний, присутні потертості.

Зв'язок фарбового шару з грунтом, а грунту з основою – задовільний.

Кракелюр – грунтового походження – крупно сітчастий.

Лак нанесений нерівномірно, тонким шаром, з потовщеннями, місцями потемнів і пожовтів, вид лаку визначається хімічним аналізом.

Забруднення з лицьового боку – вологе пилове підлакове забруднення; із зворотного боку – пилове забруднення.

Сліди попередньої реставрації відсутні.

Надписи: в правому нижньому куті надписи: КП 7356/231, КВ-78543, Кгр-1619, КВ-47601 (перекреслено), печатка з надписом (інвентарний номер N-670 КП).

Склад і послідовність реставраційних заходів:

1. Розтягнути полотно на робочий підрамник

2. Укріпити зв'язок фарбового шару з ґрунтом, а ґрунту з основою
3. Видалити забруднення з тильної сторони
4. Зробити новий музейний підрамник
5. Відновити цілісність основи
6. Здублювати нові краї
7. Зняти з робочого підрамника і натягнути на музейний
8. Підвести реставраційний ґрунт в місцях втрат авторського живопису
9. Потоншити лакове покриття
10. Нанести ізолюючий шар лаку
11. Провести тонування в місцях втрат авторського живопису
12. Нанести захисний шар лаку

Обов'язковою умовою процесу реставрації було проведення всіх робіт у реставраційних майстернях Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Відповідно до плану реставраційних робіт проведено такі заходи.

З лицьової сторони по периметру було наклеєно смужки шириною 3 см з цигаркового паперу за допомогою 6% водного розчину желатину і пропрасовано до повного висихання. Крафт було зволожено та приклеєно до країв робочого підрамника клеєм ПВА та додатково зафіксовано на скоби. Внаслідок висихання паперу роботу було розтягнуто.

Укріплено зв'язок ґрунту з основою за допомогою 6 % водного розчину желатину з додаванням меду, антисептика та цигаркового паперу. Цигарковий папір було пропрасовано через фторопластову плівку теплою праскою до напівсухого стану. Далі прасувалось крізь газетний папір до стану повного висихання .

З тилового боку зроблено розчистку механічним способом за допомогою скальпеля. Залишки бруду були зняті пилососом.

Музейний підрамник було виготовлено відповідно до розмірів авторського полотна.

За допомогою полівенілбутираля, розведеного з етиловим спиртом, і вати, яка була виготовлена з лляного полотна, та скальпеля, було заклеєно прориви. Після чого пропрасовано через фторопластову плівку до стану полімеризації.

Для дублювання крайок було підготовлено полотно такої самої товщини як авторське, проклеєне 6 разів. Спочатку 1 раз 6 % розчином желатину з додаванням антисептика, а потім добавлено мед . Після чого воно порізане на смужки по 8 см. З тильної сторони краї по периметру були змащені 6% водним розчином желатину з додаванням антисептика та меду. Після висихання країв майстерню було нагріто до 30°C. Дублюючі крайки і краї авторського полотна було змащено 12% водним розчином желатину з додаванням антисептика і меду. Коли було досягнуто стану відлипу, дублюючі кромки було прикладено до країв полотна. Ганчіркою видалено залишки повітря від центру до краю. Пропрасовано холодною праскою, через 20 хвилин праску було нагріто до 40°C. Дублювання закінчено по досягненні стану повного висихання.

Губкою, змоченою в гарячій воді, було видалено укріплюючу заклею. Роботу було розтягнуто на музейний підрамник за допомогою степлера і скоб.

За допомогою 6% водного розчину желатину з медом (стільки ж, скільки й сухого желатину) та антисептиком було змішано ґрунт з додаванням крейди і підведено у місцях втрат основи та авторського ґрунту.

З лицевої сторони було потоншено шар лакового покриття за допомогою ватних тампонів та розчину диметилсульфаксиду з терпентином.

За допомогою губки було нанесено ізолюючий шар дамарного лаку.

Було затоновано втрати авторського живопису за допомогою олійних фарб.

На лицьову сторону було нанесено захисний шар дамарного лаку за допомогою губки.

У процесі проведеного комплексу реставраційно-консерваційних робіт були здубльовані крайки, усунуті заломы, потоншено старий лак з лицьового боку та забруднення з тильного боку. Проведено тонування в місцях втрати авторського живопису. Полотно набуло фізичної міцності та цілісності, йому надано експозиційного вигляду.

З метою наступного зберігання пам'ятки сформульовано рекомендації:

1. Збереження у фондах має бути при рівні відносної вологості 50-60% та температурі 17-21°C.

2. Добові коливання відносної вологості у сховищі не повинно перевищувати 5%.

3. Освітлення має бут денним, але без прямого потрапляння прямих сонячних променів на пам'ятку.

4. Дотримання у приміщенні сховища чистоти.

Детальний опис операцій з вказівкою на технології матеріалів та інструментів, виконання супроводжуючих ілюстративних матеріалів наведені в реставраційному паспорті.

Висновок до розділу 2

У другому розділі розкрито особливості творів портретного жанру з метою врахування їх у процесі реставрації. Зокрема охарактеризовано творчість видатного іспанського художника Дієго Веласкеса, історію створення ним відомого портрета папи Інокентія X, художні особливості живописного твору, що важливо для процесу подальшої реставрації копії фрагмента портрета, виконаної Д.А. Жудіним. Також описано світові тенденції розвитку сучасного портретного жанру, зокрема й в Україні.

У розділі охарактеризовано міру пошкодження твору, реставрація якого є практичною частиною кваліфікаційної роботи, подано програму

реставраційних заходів, описано етапи та особливості її виконання, розроблено рекомендації щодо зберігання пам'ятки.

ВИСНОВКИ

Реставрація творів олійного живопису, зокрема тих, у яких виявлено потьмянілі покриття фарбового шару, займає в реставраційній теорії і практиці значне місце і потребує окремої уваги насамперед в аспекті володіння художниками-реставраторами знаннями технологій усунення цих пошкоджень. Засвоєння теоретичних основ наукової реставрації та застосування їх на практиці є важливим підґрунтям для опанування реставраційних методів і технологій з усунення потьміння покриттів, оскільки це несе загрозу твору та спотворює його сприйняття.

У кваліфікаційній роботі на основі опрацювання низки праць відомих сучасних українських науковців і практиків І.Я. Марченко, Т.Р. Тимченко, Б. Сланського, О.М. Титова та ін. з'ясовано причини виникнення поверхневих потьмянілих покриттів та їх вплив на живописне полотно. Також охарактеризовано відомі в реставраційній практиці традиційні й сучасні методи та технології усунення потьмянілих покриттів з поверхні фарбового шару картини, зокрема чотири види роботи з покривною лаковою плівкою: регенерація, видалення, потоншення, вирівнювання. Реставраційна робота з покривними лаками зводиться в основному до відновлення структури плівки, а також до заміни зруйнованого лаку новим.

Оскільки предметом практичної частини кваліфікаційної роботи є портрет, розкрито особливості творів портретного жанру з метою врахування їх у процесі реставрації. Зокрема охарактеризовано творчість видатного іспанського художника Дієго Веласкеса, історію створення ним відомого портрета папи Інокентія X, художні особливості живописного твору, що важливо для процесу подальшої реставрації копії фрагмента портрета, виконаної Д.А. Жудіним. Також описано світові тенденції розвитку сучасного портретного жанру, зокрема й в Україні.

У роботі охарактеризовано міру пошкодження твору, серед яких і потьміння фарбового шару, подано програму реставраційних заходів,

описано етапи та особливості її виконання, розроблено рекомендації щодо зберігання пам'ятки. У результаті проведення реставраційних заходів робота набула експозиційного вигляду.

У процесі проведеного дослідження з'ясовано, що усунення потьмянілих покриттів з поверхні фарбового шару картини – складна технологія, яка створювалася й удосконалювалася упродовж віків. Відповідно художник-реставратор, який працює над усуненням пошкоджень, що з часом виникають на таких творах, має володіти знаннями технологій, які використовувалися як у минулому, так і в сучасній практиці живопису. Тільки на основі таких знань можна якісно здійснити рятувальні, відновлювальні і консервативні засоби певного твору й надати йому експозиційного вигляду.

РОЗДІЛ III. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акімова Л.А. Фаюмський портрет. «Портрети з Фаюма» URL: <https://www.nkj.ru/archive/articles/5502/>
2. Андрєєва О. Ю Постмодернізм: Мистецтво другої половини. ХХ-початку ХХІ століття. СПб : Азбука-классика, 2007. 488 с.
3. Берлач О. П., Галькун Т.Д. Технологічні особливості матеріалів: живопис, реставрація. Технологічний практикум для бакалаврів, магістрантів образотворчого мистецтва : навчально-методичне видання. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 47 с.
4. Бистрякова О. А., Осадча А., Пільчук О. Інновації та технології в сучасному мистецтві. Вісник львівської національної академії мистецтв. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/32_new/17.pdf
5. Білокінь С. Проблеми реставрації пам'яток. Кам'янець-Подільський, 1989. 358 с.
6. Білокінь С. Реставрація, консервація, атрибуція пам'яток мистецтва на Україні. Кам'янець-Подільський, 1989. 96 с.
7. Дроздов Г. А. Збереження автентичності творів у реставраційному процесі. Декларації та реальність. Київ, 1989. 48-52 с.
8. Дубенюк Ю. Фаюмський портрет як предвісник іконописання. Зб. наук. праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Вип. XV. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2022. С. 31-34.
9. Етапи реставраційних робіт і принципи реставраційних методик. [Електронний ресурс] С.14-15. URL: <http://um.co.ua/1/1-9/1-95292.html>
10. Єрошкіна О. О. Епоха бароко : навч. посібник. Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2017. 123 с.
11. Жердзіцький В.Е. Ахроматичні і хроматичні кольори // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. Харків, 2005.

12. Жудін Д. / Т. І. Березюк // Енциклопедія Сучасної України. Том ЕСУ: 9-й. [Електронний ресурс] / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2009. URL: <https://esu.com.ua/article-18257>

13. Калашникова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартості оцінки культурних цінностей : підручник. Київ: Знання, 2006. 479 с.

14. Карпов, В. В. Оцінка художника-реставратора у контексті атестації та присвоєння кваліфікаційних категорій. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Наук. журнал № 2. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. с. 78-86. URL: <https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/45300/3/>

15. Колосова Н. А. Роль фаюмських портретів в історії мистецтва // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2012. – № 9. – С. 93-96. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_9_17.

16. Конституція України. [Електронний ресурс] URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text>

17. Кучма Н. Технологія видалення щільних поверхневих забруднень у сучасній реставраційній практиці. Молодий вчений, 11 (75), 2019. С. 850-853. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-180>.

18. Марченко, І. Я., 2018. Консервація та (або) реставрація живопису: порівняння сучасного практичного досвіду «західного» та вітчизняного музею. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Київ. С.182-185. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/2018_konferenciya_muze_i_i_restavrasiya_zbirnyk.pdf

19. Мистецтво України. Енциклопедія. Т. 1. Київ: УЕ, 1995.

20. Митці України. Енциклопедичний довідник. Київ: Українська енциклопедія ім. М.Бажана, 1992.Музика, О. Я. (уклад.). Матеріали і техніка олійного живопису : навч. посіб. Умань: Візаві, 2013. 114 с.

21. Музика О.Я. Мистецтво портретного живопису у фаховій підготовці майбутніх учителів образотворчого мистецтва. URL <https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/1334/1>

22. Нечитайло Г.А., Коновалова О.В. Інтерпретація образу людини у портретному жанрі європейського живопису початку ХХІ століття. Молодий вчений №5 (57). 2018. С. 161-165.

23. Портрет у живопису: види та історія жанру [Електронний ресурс] URL: <https://struchaieva.art/uk/blog/portret-v-zhivopisi-vidy-i-istoriya-zhanra>

24. Прибега, Л.В. Національна нормативно-правова та міжнародна охорона культурної спадщини. Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань : Зб. док. Київ, 2009. С.7-24.

25. Про що промовляє до нас пльонтанізм Івана Марчука? [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://samumray.in.ua/pro-shho-promovlyaye-do-nas-plontanizm-ivana-marchuka/>

26. Реставрація произведений станковой масляной живописи : учеб. пособие для средних худож. заведений. Москва: Искусство. 1977. 223 с.

27. Рішняк, О.Б. Етика реставраційної діяльності. Культура України : Зб. наук. праць. 70 (2020): с. 211–221.

28. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. Київ: Мистецтво, 2009. 23-89 с.

29. Такіров Т.Н. Особливості реставрації живопису В. Гегам'яна. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : зб. з підсум. звітн. наук. конф. викл., доктор. аспір. : у 3-х т. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2021. Вип. 20. Т. 1. С. 170-171.

30. Тимченко Т. Р. Київська школа реставрації станкового малярства (1920-1930). Київ : Пам'ятки України, 2001. 48-71.

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

32. Тимченко Т. Р. Музейний напрям в реставрації України. Київська школа. 1920-1940 рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. Наук : спец. 17.00.08. «Музеєзнавство; зберігання художніх цінностей та пам'яток архітектури». Київ, 1998. 22 с.

33. Тимченко, Т., Петліна, Д. «До витоків експертизи живопису в Україні». Тексти культури: дослідження, інтерпретація : зб. наук. праць. Київ, 2017. С.127-154.

34. Тимченко, Т. Р. Принципи освіти консерваторів-реставраторів у світлі кодексів професійної етики. Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва», (31. С. 112-120. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.33838/naoma.31.2022.112-120>.

35. Тимченко, Т. «Проблеми реставраційної освіти в Україні». Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності : матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 24-25 вересня 2020 р. Київ, Фенікс, 2020. С. 68-72.

36. Титов М. Ф. Визначення та опис стану збереженості станкового живопису: методичні рекомендації. Луганськ: Світлиця, 2007. 36 с.

37. Урсу Н.О. Митці Кам'янця-Подільського: архітектори, мистецтвознавці, художники : монографія. Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин О.В., 2016. 240 с.

38. Урсу Н. О., Гуцул І. А. Теоретичні основи композиції : навчально-методичний посібник для студентів ЗВО художніх та художньо-педагогічних спеціальностей. Вид. 2. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2018. 166 с.

39. Характеристика та види полотен. URL: https://art-trek.com.ua/news?news_id=23

40. Фаюмські портрети /Універсальний словник-енциклопедія. – 4-те вид. Київ: Тека, 2006.

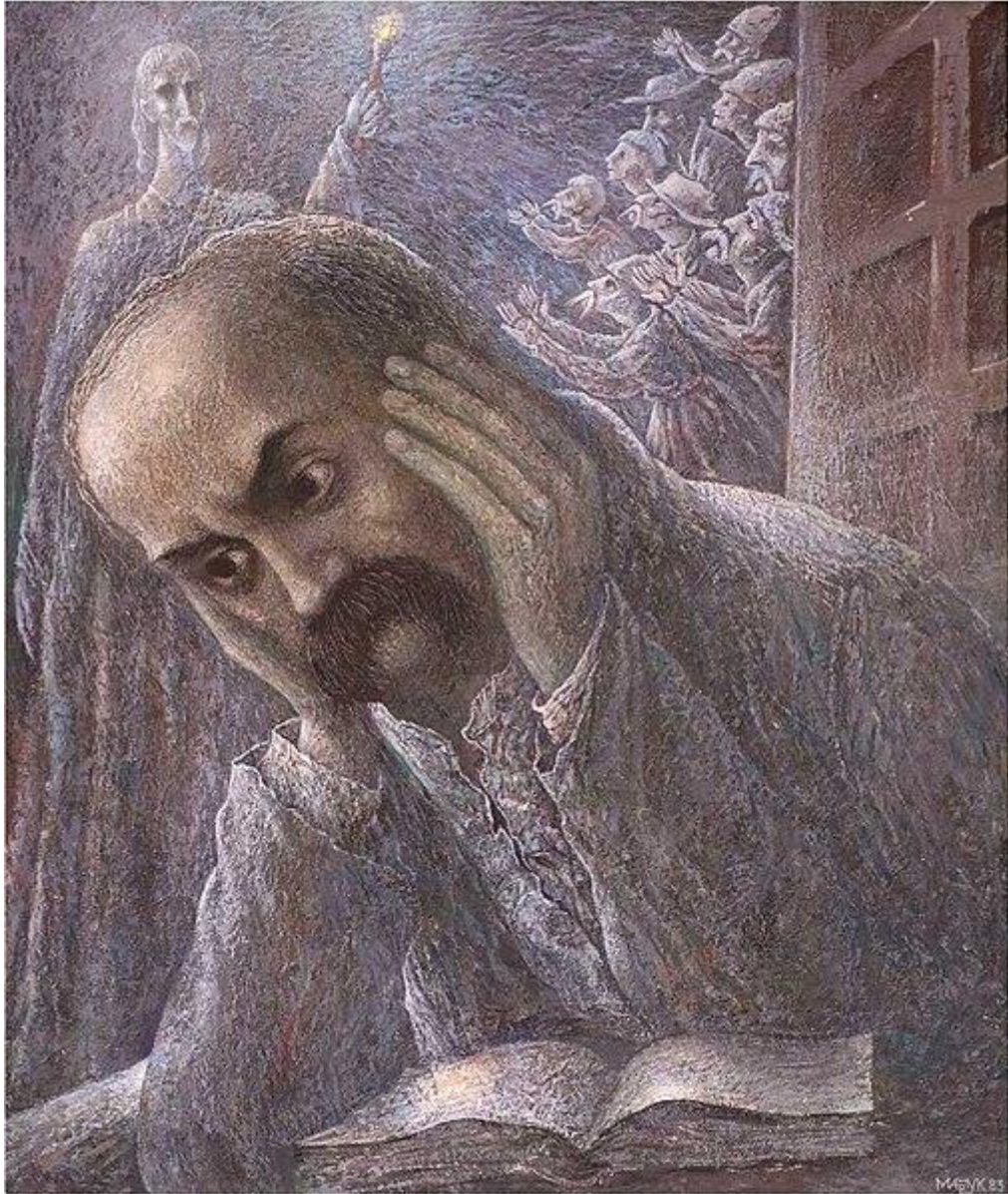
ДОДАТКИ



Дієго Веласкес. Портрет Папи Інокентія Х



Д. Жудін. Портрет чоловіка в середньовічному костюмі.



Ілюстрація Івана Марчука до поезії Т. Г. Шевченка «І день іде, і ніч іде» (серія «Шевченкіана»).



Водимир Козюк. Портрет Українки