

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: **«ПРОБЛЕМА УСУНЕННЯ ПРОВИСАННЯ ТА ДЕФОРМАЦІЇ
ОСНОВИ ПІД ЧАС РЕВІТАЛІЗАЦІЇ ПОРТРЕТУ ОЛЬГИ ЖУДИНОЇ
«НЕВІДОМА»**

Виконала: здобувачка 4 курсу
RTM1-B20 групи,
спеціальність 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація, освітня програма «Реставрація
творів мистецтва»
Юлія ВАСИЛИШИН

Науковий керівник: **Алла БРЕНЮК**,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри ОДПМ та РТМ

Рецензент: **Іван ГУЦУЛ**,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри ОДПМ та РТМ

Кам'янець-Подільський – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНИЦЯ ОЛЬГА ЖУДІНА: ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ.....	6
1.1. Ольга Жудіна – донька відомого українського художника Дмитра Жудіна.....	6
1.2. Особливості творчості і художня манера Ольги Жудіної. Опис твору «Невідома» (1909).....	14
РОЗДІЛ 2. ПРОБЛЕМА УСУНЕННЯ ПРОВИСАННЯ ТА ДЕФОРМАЦІЇ ПОЛОТНЯНОЇ ОСНОВИ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ.....	19
2.1. Фактори, що впливають на збереження творів станкового живопису на полотняній основі.....	19
2.2. Виявлення та усунення провисання та деформації живописного полотна.....	29
2.3. Портрет Ольги Жудіної «Невідома» (1909): послідовність процесу ревіталізації.....	33
ВИСНОВКИ.....	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	47

ВСТУП

У світі мистецтва, де відновлення та реставрація втрачених творів стає не лише утилітарним завданням, а культурною місією поколінь, пошук шляхів усунення провисання та деформації основи під час реставрації виявляється надзвичайно актуальними та важливими завданням. Ця тема стає фокусом нашого дослідження з урахуванням загального інтересу до відновлення художніх цінностей та збереження культурної спадщини.

Справжня суть ревіталізації сьогодні вивчається в академічних пошуках і дебатах, а також проявляється у збереженні духу та ідентичності творів, що пережили випробування часом. Портрет «Невідома» Ольги Жудіної у своїй основі несе культурні, історичні та естетичні значення живописної техніки, але крім цього, демонструє майстерність художниці.

Актуальність теми дослідження визначається важливістю збереження творчої спадщини Ольги Жудіної і високим інтересом до ревіталізації творів мистецтва загалом. Зазначена проблема усунення провисання та деформації основи набуває особливої вагомості, оскільки вона прямо впливає на збереження виразності, автентичності і пізнаваності, що є ключовим показником портретного жанру.

Мета дослідження полягає у виявленні оптимальних методів відновлення полотна та повернення до вихідного стану основи портрету. Це включає в себе аналіз різноманітних художніх технік, які використовувалися Ольгою Жудіною, а також вивчення історичних джерел, що допомагає відтворити контекст та особливості створення твору.

Для досягнення мети були поставлені наступні **завдання**:

1. Провести детальне дослідження особистості Ольги Жудіної, вивчивши її родинні зв'язки, зокрема, вплив батька – відомого художника Дмитра Жудіна на її мистецьку освіту.

2. Проаналізувати особливості творчого стилю та живописну манеру Ольги Жудіної, зосереджуючись на її роботі «Невідома». Виконати опис цього твору з позицій композиції, кольору, техніки.

3. Провести аналіз факторів, які впливають на збереження творів станкового живопису на полотняній основі.

4. Виявити пошкодження та усунути провисання і деформацію живописного полотна, використовуючи сучасні технології та консерваційні методи.

5. Провести дослідження над роботою Ольги Жудіної «Невідома» (1909 рік), розробивши послідовність процесу ревіталізації полотна.

Об'єкт дослідження полягає в специфіці алгоритму ревіталізації портрету «Невідома» Ольги Жудіної задля усунення провисання та деформації основи, у збереженні художньої цінності та естетичної цілісності твору.

Предметом дослідження є стан портрету «Невідома» Ольги Жудіної і фактори, що впливають на якісне збереження живописних творів, зокрема методи їх ревіталізації.

Дослідження базується на вивченні традиційних методів реставрації та використанні новітніх технологій, що дає змогу знайти оптимальний баланс між збереженням автентичності та відновленням стану твору.

В ході проведення дослідження були застосовані теоретичні і емпіричні **методи**, серед яких найвагомішими є: біографічний аналіз, візуальний аналіз, літературний огляд, експертна оцінка.

Біографічний аналіз: дослідження доступних документів, архівних матеріалів, листування, щоб зрозуміти родинні зв'язки Ольги, форму освіти, та вплив батька на її творчість.

Візуальний аналіз: детальний аналіз її творів, включаючи портрет «Невідома» (1909 р.), для розкриття особливостей художньої манери, композиційних рішень, використання кольору тощо.

Літературний огляд: аналіз наукових статей, книг та інших джерел для визначення ключових факторів, які впливають на збереження полотняних основ.

Експертна оцінка: консультація з реставраторами та експертами з мистецтва для визначення наявних ризиків та методів їх запобігання.

Практична цінність роботи. Ретельний аналіз методів ревіталізації та врахування відомостей про художницю можуть сприяти ефективному відновленню не лише портрету «Невідома» Ольги Жудіної, але й інших творів мисткині, які зберігаються у фондах музею-заповідника.

Структура роботи. Дипломна робота включає вступ, два розділи які містять п'ять підрозділів, висновки, список використаних джерел та літератури. Загальний обсяг дипломної роботи ... сторінок, основний текст викладено на сторінках друкованого тексту

РОЗДІЛ 1

ХУДОЖНИЦЯ ОЛЬГА ЖУДІНА: ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ

1.1. Ольга Жудіна – донька відомого українського художника Дмитра Жудіна

Художник-педагог Дмитро Жудін народився 23 жовтня (4 листопада) 1860 року в селянській родині на Житомирщині, близько до Бердичіва. Випускник Житомирського двокласного міського народного училища, він успішно пройшов фахові випробування в Житомирській гімназії та отримав від Санкт-Петербурзької Академії мистецтв свідоцтво на присвоєння звання вчителя каліграфії, рисунку та креслення.[1]

Із 1880 по 1889 роки він викладав креслення, каліграфію та рисунок у Кременецькому двокласному училищі. У 1889 році повернувшись на батьківщину, працював у Бердичівському училищі. В 1892 році його, на той час 32-річного, перевели до Києва-Подільського училища, де він розпочав працювати учителем малювання, креслення та каліграфії міського училища.

Із 1897 року він став викладачем мистецтв у Києво-Подільській гімназії. Дмитро Жудін активно займався творчістю, брав участь у виставковій діяльності та був прийнятий в Санкт-Петербурзьке товариство художників. Під час Великої Вітчизняної війни він разом із сім'єю мешкав у блокадному Ленінграді, куди його перевели працювати ще в 1913 році.[7]

Художник збагачував світ творами у напрямку академічного реалізму, активно трудився в 1900-і роки, створюючи численні графічні та живописні композиції. Його роботи вражають характерними рисами історичної академічної картини того часу, включаючи застосування пленеру для пейзажного фону та прагнення до оптичної ілюзії форм.[8]

У роки війни, 22 квітня 1942 року, Дмитро Жудін покинув цей світ у блокадному Ленінграді. Його родина мешкала на 8-й лінії в будинку № 55,

квартира 5-а. Художник похований на Піскарьовському цвинтарі. Живопис Д. Жудіна виявили під час реставрації церкви святого Георгія, адаптованої для планетарію, в інтер'єрі храму.

Цінність творчої спадщини конкретного митця також визначається ступенем наслідування його діяльності, творчої манери, педагогічних новацій у процесі викладання художніх дисциплін. Творча майстерність художника-педагога Д. Жудіна мала значний вплив на його учнів. Серед трьох дітей Д. Жудіна продовжувачем його справи стала донька Ольга.[1]

Вона народилася 6 жовтня 1889 року в місті Бердичеві Київської губернії, згодом, коли їй виповнилось 3 роки, з родиною переїхала до Кам'янця-Подільського. 31 травня 1908 року вона отримала атестат із високими результатами про закінчення повного курсу семи загальних класів Маріїнської жіночої гімназії.

Тут додано було її документи: метрика, свідоцтво про хрещення, атестат про закінчення гімназії, а також 15 коп. для придбання безстрокової паспортної книжки. У цій заяві було зазначено, що згадана книжка за номером 1319 була видана 5 серпня 1908 року.[19]

Перші уроки з мистецтва художниці давав їй батько, художник-портретист Дмитро Анатолійович Жудін (1860-1942). Дмитро Ананійович викладав малювання й креслення в Маріїнській жіночій гімназії. Був учителем малювання, креслення та каліграфії Кам'янець-Подільського міського училища. Окрім того, викладав чистописання та малювання в Кам'янець-Подільській чоловічій гімназії. Він – автор розпису вівтаря та передвівтарної частини церкви святого Георгія. Був членом Подільського церковного історико-археологічного товариства. Його творча спадщина – сотні робіт. Серед них – портрети, пейзажі, натюрморти. Вагома частина з них зберігається у фондах Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника.[22]

Про незмінну турботу Д. Жудіна і бажання, щоби донька продовжувала та наслідувала його справу, свідчить документ із Державного історичного архіву Хмельницької області зі справи Д. Жудіна, в якому він звертається до директора Кам'янець-Подільської гімназії з проханням про видачу його доньці, Ользі, посвідки на проживання (безстрокової паспортної книжки) для представлення разом із іншими документами у Київське художнє училище. [21]

Дмитро Жудін провадив рідну доньку шляхом, яким колись пройшов сам. Для нього Київська художня школа залишалася найбільш авторитетною і такою, що заслуговує повної довіри. Тому саме на неї він й орієнтував доньку.

Ольга Дмитрівна – випускниця Кам'янець-Подільської Маріїнської жіночої гімназії, талановита художниця, творчість якої вражала з перших років її художньої кар'єри. Добрий друг сім'ї Жудіних, педагог, письменник Сергій Миколайович Сергєєв-Ценський (1875-1958), в одному з листів писав: «Я досі зберігаю, мов святиню, малюнки Олі і показую їх знайомим. Мабуть, якщо вона захоче, надішлю їй за це одне зі своїх оповідань чи казок для дітей». Разом із батьком Ольга брала участь у виставці, яку в місті над Смотричем організувало Кам'янець-Подільське товариство красних мистецтв. Її спадщина – невелика. Вони зберігаються в Карельському державному краєзнавчому музеї, Центральному військово-морському музеї (Санкт-Петербург), художньому музеї Переяслав-Залеського, Кам'янець-Подільському державному історичному музеї-заповіднику.[10]

У квітні 1911 року, ще навчаючись, разом із батьком брала участь у виставці, яку організувало місцеве Товариство красних мистецтв. Живописні роботи та малюнки Ольги були представлені на виставках Петрограда в 1917 році під час навчання в Санкт-Петербурзькій Академії мистецтв.

Перші уроки малювання, як і зазначалось раніше, отримала саме від батька. 1912 року Ольга Дмитрівна закінчила відділення живопису Київського художнього училища, переїхала до Петербурга і в 1915 році вступила до Академії

мистецтв у майстерню видатного художника і педагога Дмитра Миколайовича Кардовського (1866-1943), яку закінчила 1922 року та здобула звання художника живопису. [2]

Навчання в майстерні Дмитра Миколайовича відіграло визначальну роль у розвитку її професійної майстерності й становленні творчої індивідуальності. Його учнями були багато відомих художників першої половини ХХ століття: Лев Крамаренко, Павло Наумов, Олексій Кокель, Євген Агафонов та ін. Творчість Ольги Жудіної, як і інших учнів Д. Кардовського, розвивалася переважно в руслі традицій реалістичного мистецтва під впливом неокласичних течій. Головні переваги їхніх творів – висока культура, майстерність виконання, свіжість, безпосередність сприйняття життя. [9]

І хоча особистість Д. Кардовського вплинула на формування О. Жудін як художниці, проте тісного творчого зв'язку з батьком вона теж не поривала.

Згодом мисткиня виїхала у творчі відрядження країною: спочатку в Курську область, а потім – до Карелії, де створила серію графічних і живописних портретів, а також велику тематичну картину «Молотьба пшениці в комуні «Промінь», робота над котрою була завершена восени 1934 року в Петербурзі. 1935 року картина О. Жудіної «Молотьба пшениці в комуні «Промінь» і кілька мальовничих портретів комунарів експонувалися в Російському музеї на першій виставці петербурзьких художників. [10]

Канадські фіни щиро хотіли допомогти російським селянам побудувати нове життя в соціалістичній Росії. Вони були романтиками і невтомними трудівниками. За короткий термін, з 1925 по 1940 рік, комунаризували на невеликій території, відвойованій у дикої природи, побудувати свій острівці соціалізму. [19]

У комуні провели водопровід, електроосвітлення, працювало радіо. Добре розвивалися землеробство, тваринництво, бджільництво; були кузня, столярна майстерня: при їдальні працював читальний зал, куди надходили свіжі газети і

журнали. До середини 1930-х років кому набула найуспішнішою сільськогосподарською комуну Карелії. Тут часто бували гості з Карелії, з різних куточків країни і навіть з-за кордону. У 1929 році приїжджав із Москви відомий кіно оператор Юрій Катін-Ярцев, у 1933-му тут побували письменники Ілля Еренбург, Микола Лєсков, німецький художник Генріх Фогеллер. Невипадково в комуну була направлена тоді вже відома лєнінградська художниця Ольга Жудіна.[21]

За короткий термін, два літні місяці, мисткиня створила серію графічних і живописних портретів комунарів, а також кілька ескізних, підготовчих робіт до задуманої великої тематичної картини «Молотьба пшениці в комуні «Промінь», робота над якою завершена восени 1934 року в Лєнінграді. Скоріш за все, графічні портрети трудівників комуні «Промінь», що належать сьогодні КГКМ, також були підготовчим матеріалом до цієї жанрової багатофігурної композиції. Але кожен портрет був виконаний так майстерно, образи вивірені так точно, що сприймалися як закінчений твір. У них гостро відчувається час, а також відображено нові тенденції в розвитку портретного живопису 1930-х років.

Безсумнівною удачею О. Жудіної є портрет голови комуні «Промінь». Ось як згадували про нього сучасники: людина небалакуча, але розсудлива, вимоглива до себе та інших. Ольга Жудіна створила в портреті суспільно-значущий образ: яскраву, творчу особистість, людину ініціативну і працьовиту, з внутрішньою інтелігентністю та гідністю.[29]

Професійний портрет землекопа Еліса Ахокаса виконаний сангіною. У минулому шахтар, вінкерував у комуні ланкою канаво копачів та вирізнявся винятковою сумлінністю й працьовитістю. Ця робота О. Жудіної цікава за виконанням і емоційністю звучання. Портрет створювався спекотним літом у короткі хвилини відпочинку: оголений торс і засмаглое обличчя говорять про особливості професії.

Жива особа з пронизливо блакитними очима, сиві «їжачком»волосся і вуса підкреслюють характер енергійного, вже немолодого чоловіка, повного фізичних і духовних сил, а також людської гідності й чарівності.

Особливою душевною теплотою відрізняються жіночі образи створені Ольгою Жудіною. На портреті Майккі Екела зображена проста трудівниця комуні, одна з тих чотирьох жінок, які приїхали зі своїми чоловіками будувати нове життя в росії. О. Жудіна ставиться до своєї героїні з великою симпатією. вдалося передати характер немолодої жінки, яка з властивими їй фінським темпераментом і працьовитістю забезпечувала в комуні домашній затишок.[21]

О. Жудіна з особливим задоволенням і з властивою їй майстерністю підкреслює індивідуальні риси кожного з комунарів, створюючи по суті єдину образну серію портретів приїжджих іноземців.

Художниця зуміла відчути риси нового ставлення до життя і наповнити їх характери особливою чистотою и просвітленістю.[19]

Серед створених портретів вирізняється робота, у якій зображено Євдокію Кошин, місцева жителька, карелка за національністю, яка працювала в «Проміні» перекладачкою. До 1925року вона була друкаркою Олонецького ДВК, а з 1925 по 1940 рік постійно перебувала в комуні. Ставши дружиною Ейно Стенфорса, механізатора і тракториста, а з 1935 року – голови комуні «Промінь». На портреті Е. Н. Стенфорс-Кошин створено образ молодой жінки з типово карельськими рисами обличчя. Будучи перекладачкою, Євдокія Никифоровна постійно знаходилася поруч з Ольгою Дмитрівною, незабаром вони подружилися. Цей портрет Ольга Жудіна подарувала своїй подрузі в день від'їзду,[29]

Через місяць подружжя Стенфор побувало в Ленінграді в гостях у Ольги Дмитрівни, про що нагадує фотографія, яка зберігається в КГКМ. Довгі роки портрет В. Н. Стенфорс-Кошин знаходився у неї вдома. У 1963 році робота надійшла до фондів КГКМ від Євдокії Никифоровни разом з особистими речами комунарів та її спогадами. Інші твори портретної серії, як і підготовчі роботи до

картини «Молотьба пшениці в комуні «Промінь», були придбані краєзнавчим музеєм з виставки ленінградських художників «Карелія в образотворчому мистецтві», відкритої в Петрозаводську в театрі «Тріумф» у грудні 1934 року.

У 1935 році картина О. Жудіної «Молотьба пшениці в комуні «Промінь» і кілька мальовничих портретів комунарів експонувалися в російському музеї на першій виставці ленінградських художників, але подальша доля цих робіт невідома.[9]

Цикл живописних композицій, створених Ольгою Жудіною в 1934 році, є однією з найяскравіших сторінок у художньому літописі Карелії.

Про активність творчої діяльності майстрині свідчить її велика художня спадщина, яка збереглася до наших днів в українських і російських архівах. У фондах Карельського державного краєзнавчого музею (КГКМ) зберігається серія її робіт, створених у 1934 році в Карелії, в комуні «сяде» («Промінь»). У запасниках Центрального військово-морського музею в Санкт-Петербурзі є кілька мальовничих портретів героїв Великої Вітчизняної війни, виконаних в блокадному Ленінграді. За життя художниці не відбулося жодної персональної виставки, але в каталогах ленінградських виставок 1920-1950-х років ім'я Жудіної часто згадується.[10]

У 1939 році Ольгу Дмитрівну Жудіну виключили зі Спілки художників через її зв'язок з іноземцями. Відновлена вона була в 1941 році. В останні роки життя Ольга Дмитрівна вела замкнутий спосіб життя, все рідше показувала свої роботи на виставках.

Наслідування фахового стилю батька виявилось в тому, що вона акцентувала увагу на створенні психологічних портретів, займалася художньою – педагогічною роботою, а етюди створені на пленері, послуговували основою для подальших творчих студій.[9]

Саме вона віддала останню данину батькові й вчителю коли 22 квітня 1942 року намалювала вражаючий портрет батька на смертному одрі, бо була поряд з

ним у важкі часи. Лаконічний підпис під рисунком «Умер папа в 10 часов утра» не може нікого залишити байдужим, бо цей пронизаний болем портрет – прощання з батьком.

Після смерті Д. Жудіна талановита художниця попрацювала ще майже 20 років, її не стало в 1961 році.[8]

У 1960-х роках Микола Дмитрович Жудін передав Кам'янець-Подільському історичному музею-заповіднику велику колекцію картин.[1]

1.2. Особливості творчості і художня манера Ольги Жудіної. Опис твору «Невідома» (1909)

Ольга Жудіна була талановитою художницею, відомою своєю неповторною творчістю та самобутнім художнім стилем. Пронизані елементами модерну, її картини характеризуються складним дизайном, плавними лініями та яскравими кольорами. Роботи О. Жудіної демонструють гармонійне поєднання природи та фантазії, створюючи мрійливу та ефірну атмосферу.

Модерн (походить від французького слова «moderne», що означає «сучасний», «надновий», «новітній») – стиль в європейському та американському мистецтві, який зародився в кінці XIX– на початку XX століття. До кінця XIX століття у всіх європейських країнах основним стилем у живописі був еклектизм, тобто художники практично не створювали нічого нового, а лише брали за основу вже існуючі твори інших стилів. Багато майстрів того часу не могли миритися з таким становищем і постійно знаходилися в пошуку нової стилістики.[4]

Стиль модерн за короткий період підкорив мистецтво всіх цивілізованих країн і залишив помітний слід у кожній національній культурі. Епоха модерну тривала недовго: 20-30 років у різних країнах, але вплив модерну на всі види мистецтва вражаючий. Сліди модерну ми спостерігаємо в усьому: в архітектурі й живописі, в монументальному мистецтві, книжковій графіці, плакаті, рекламі, дизайні та одязі.[11]

Поява модерну пояснюється різними причинами. Наприклад, стомленістю XIX століття та загальним декадансом європейської культури. «Кінець сторіччя» – ці слова вживаються не лише для позначення хронологічного відрізка: вони мають певний сенс і містять в собі визначену оцінку. Кінець століття ототожнюється з декадансом, занепадом, духовним розкладом, з втратою моральних критеріїв, розгубленістю інтелігенції перед лицем соціальних негараздів і суперечностей, що посилюються. У цілому стиль модерн має ознаки втомленості, виснаженості. Він знесилений тим, що зародилося раніше й

видозмінювалося на своєму шляху – романтизмом, панестетизмом, пошуками краси. Ця стомленість виявилася не стільки в загальних програмах чи маніфестах модерну, що навпаки, сповнені натиску, життєстверджуючої енергії, скільки у внутрішніх формальних властивостях: в системі лінійної ритміки, в зумисному орієнтуванні на уповільнене сприйняття, що передбачає милування, іноді смакування художнього засобу, витонченого артистизму. Тут дається взнаки втомленість мистецтва ніби самим собою. Саме мистецтво, а не лише цього окремі майстри, ніби потерпає від суб'єктивізму. Воно все більше відривається від реального життя, цікавиться скоріше собою, ніж навколишньою реальністю.[14]

Іншою причиною появи модерну називають демократизацію суспільного життя наприкінці століття. Бурхливе зростання міст за рахунок сільського населення призводить до появи в містах масового споживача, який хоче оволодіти вищими досягненнями мистецтва, але в освітньому, духовному плані не готовий до цього.[4]

У модерні виняткове і масове не співпадали, але масове схилялося до унікально-особистісного, в результаті чого індивідуальне відразу ж ставало надбанням загалу. Стиль приватного будинку, що, здавалося би, враховує усі вишукані примхи замовника, його індивідуальність, що одночасно дозволяє виявити своєрідну манеру архітектора, стає стилем доходного будинку.[35]

Майстри модерну, наполегливо намагаючись зробити побут мистецтвом, а мистецтво побутом, створили певну універсальну пластичну систему, виразні засоби якої характерні й для монументального панно й для фасону плаття, для живописного полотна і ложки чи виделки на столі. Майстри модерну намагалися задовольнити масову художню свідомість.[11]

Твори мистецтва в стилістиці модерну були частиною революційного глобального руху сучасного мистецтва ,який був популярним з 1890 року до Першої світової війни. Він виник у відповідь на естетику XIX століття під впливом ідеології в принципі та неокласицизму зокрема, і сприяв концепції

візуального мистецтва як нормальної частини життя. Художники більше не повинні нехтувати жодним звичайним предметом, яким би утилітарним він не був. Цей підхід вважався дуже революційним і новим.

Початок XX сторіччя був тісно пов'язаний з процесами минулої епохи, адже слід розуміти, що будь-які історичні та мистецькі періоди не починаються календарно. Для українського мистецтва того часу характерним було домінування пізнього академізму та модерну.[15]

Стилістичний художній напрям і філософський рух модерн (або «ар нуво») виник в останні десятиліття XIX ст. і набув широкого розповсюдження, хоч проіснував недовго. З'явившись майже одночасно в деяких країнах Європи та Америки, цей культурний рух був спробою створити нову особливу форму вираження, яка б втілювала прогресивний дух нового століття. Різноманітні прояви модерну можна побачити у живописі, ілюстрації, скульптурі, ювелірних прикрасах, кераміці й текстилю, у тогочасному графічному дизайні, меблях, архітектурі та одязі.[11]

Прагнучи модернізувати мистецтво, а також поєднати масове виробництво з художньою майстерністю, послідовники нового стилю створювали предмети мистецтва з плавними формами, лініями та асиметричними композиціями, які справляють враження динаміки руху.[35]

Модерн, що зародився наприкінці XIX – на початку XX століття, виявився вельми виразним у всіх сферах мистецтва: в образотворчому мистецтві, книжковій ілюстрації, архітектурі, скульптурі та декоративно-прикладному мистецтві. Кожна країна втілювала модерн, поєднуючи орнаментальність, символізм, пластичність та декоративність зі своїми національними мистецькими традиціями. Українським митцям вдалось знайти власну «лінію модерну», наділену автентичними рисами, збагачену українською символікою, що свідчить про їхню взаємодію зі світовими художніми процесами.[18]

І хоча творчість Ольги Жудіної прийнято відносити до мистецтва реалізму, проте в деяких роботах художниця все ж відходила від реалістичних тенденцій і в її творах почали з'являтися нотки модерну. Також О. Жудіна використовувала характерні мотиви, форми та стилістику цієї епохи, що відображається у її образах, композиціях і символіці.[20]

Таким є портрет-етюд з Кам'янець-Подільського музею-заповідника «Невідома», написаний нею у 1909 році. За своєю стилістикою і колоритом він дуже відрізняється від соцреалістичних портретів, у яких так майстерно спеціалізувалася художниця.

Ольга Жудіна відома своїми виразними портретами і тонким сприйняттям жіночої краси. Її творчість відрізняється особливим стилем та художньою манерою.[9]

Одна із особливостей творчості Ольги Жудіної – це майстерність передачі емоцій та внутрішнього світу своїх героїнь. Вона має унікальну здатність передати почуття та настрій, що робить її портрети проникливими та глибокими. О. Жудіна зображувала своїх героїнь у моменти інтимності та внутрішнього переживання, що дозволяє глядачеві увійти в їхній світ і відчувати емоції, якими вони переповнені.[25]

Ще одна відмінна властивість творчості О. Жудіної – це використання світла і кольору. Вона майстерно грає з колірною палітрою, створюючи гармонійні та насичені композиції. Це допомагає їй виділити головний об'єкт – героїню портрета і підкреслити її індивідуальність та красу. О. Жудіна уникає гострої контрастності і віддає перевагу пастельним тонам, які надають її роботам ніжність та елегантність.[6]

Картина «Невідома» Ольги Жудіної – витончена і вишукана. На ній, досить деталізовано, зображено прекрасне обличчя молодої жінки. Лінії та штрихи виконані м'яко і плавно, що створює ефект гармонії, спокою. Відображення світла на шкірі, очі героїні та її виразна міміка – все це дозволяє глядачеві відчувати

присутність жінки і зазирнути в її внутрішній світ. Інші фрагменти портрету написані більш узагальненими широкими мазками, мабуть, щоби не відволікати від головного.

Крім того, у портретах О. Жудіної можна побачити цікавий підхід до композиції, де вона віддає перевагу нестандартним ракурсам і особливому розташування своїх героїв на полотні, що надає роботам оригінальності і загадковості.[9]

Картина «Невідома» –одна із ранніх картин, написана близько 1909 року. Розвиток творчості художниці відбувався в руслі реалістичного мистецтва під впливом неокласичних тенденцій. Проте цей жіночий портрет вирізняється від інших. Ким вона приходить до художниці можна лише здогадуватися.

На картині, наближеного до прямокутного формату, зображена жінка до 30 років. Її голова обрамлена в світло-коричневий капелюх, підв'язаний оксамитовою стрічкою. На картині дівчина одягнена в легку білу накидку. Її зачіска характерна для періоду рубежу XIX-XX століть в стилі дівчат Гібсона – зачесане назад волосся, закріплене стрічкою. (Дівчата Гібсона – ідеал жіночої краси на межі XIX-XX століть, створений американським ілюстратором Чарльзом Гібсоном).

Дівчина зображена у три четверті в погрудному образі, на нейтральному фоні, щоби більше виразити красу самої жінки. За кольором картина спокійна і врівноважена. Акцентована червона стрічка на капелюхові привертає увагу і відбивається у пухких губах жінки. Написана в швидкій манері, картина влучно передає характерні риси жінки і не відволікає увагу на деталі.

Ольга Жудіна використовувала метод лесування у своїх картинах. Її портрети та пейзажі вражають глибиною та реалізмом завдяки опрацюванню деталей і тонкій текстурі. Уміло граючи зі світло-тінями, О. Жудіна писала колоритні живописні твори, які легко сприймаються і запам'ятовуються. [29]

Метод лесування – це техніка візуального мистецтва, де художник наносить тонкі шари фарби або дрібні штрихи для створення текстури, обсягу і глибини в роботі. Він широко застосовується в живописі, особливо в портретному і пейзажному мистецтві. Використання лесувань в олійному живописі – це один із базових навичок, який розширює можливості творчого самовираження художника, дозволить у повній мірі розкривати мальовничі якості матеріалу. Можливості техніки лесування, звучність і насиченість фарбового шару отримується завдяки оптичному змішуванню кольорів, яка недосяжна при використанні інших живописних технік.[26]

Під лесуванням мається на увазі технічні прийоми роботи з фарбами, що дозволяє наноситися тонкими прозорими шарами. Лесування може використовуватися в якості ретушуючого, тонуєчого, моделюєчого, об'єднуючого шару, а також для отримання глибоких і звучних кольорів. Живопис виконаний лесуванням, набуває завдяки оптичному змішанню кольорів надзвичайну насиченість та звучність фарб, що надають їй особливу красу, недоступну при корпусному нанесенню фарб.[17]

Не зважаючи на звернення О. Жудіної до лесування, робота «Невідома» не сприймається закінченою, а навпаки, сприймається як швидкий етюд.

Загалом, творчість Ольги Жудіної характеризується глибоким розумінням жіночої природи, ніжним ставленням до своїх героїнь та майстерністю передачі почуттів та емоцій через світло, колір та композицію. Це робить її твори унікальними та привабливими для багатьох глядачів.

РОЗДІЛ 2

ПРОБЛЕМА УСУНЕННЯ ПРОВИСАННЯ ТА ДЕФОРМАЦІЇ ПОЛОТНЯНОЇ ОСНОВИ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ

2.1. Фактори, що впливають на збереження творів станкового живопису на полотняній основі

Тканину основу станкового живопису здебільшого становлять льон, шовк, бавовна та інші тканини. З волокон стебел дводольних рослин одержують льон, джут, коноплі. Бавовна видобувається з волокон і ниток, які оточують насіння бавовняного куща. Шовк отримують з коконів культивованого шовкопряда. Отриману сировину розчісують, потім розтягують і прядуть до потрібної довжини, розміру та текстури. [33]

Фізична поведінка тканих матеріалів є доказами в різних областях, але було відносно мало систематичних досліджень їх ефективності в контексті фарбувальних матеріалів. Певною мірою це можна пояснити складністю теми дослідження. Тканинні основи виявляють нелінійний, фрикційний, пружний ефект, який змінюється на рівні волокон, пряжі та тканини в цілому.

Існують варіанти як у пряжі, так і в переплетеннях, різні варіації в проміжку між тканинами та щільності, а також варіації в геометрії через зовнішні фактори. Картини на тканинних підкладках залежать від їх натягу, температури та вологості навколишнього середовища, деградації та збереження. Усі ці фактори можуть змінити його фізичну поведінку. [32]

Молекулярні властивості і структура тканинних волокон також відіграють важливу роль і формують їх властивості. Наприклад, високий ступінь молекулярної кристалічності та орієнтація волокон може призвести до більшої крихкості. Механічні властивості волокон залежать від їх типу, розміру та якості. Таким чином, сама пряжа безпосередньо залежить від внутрішніх властивостей

волокна, розмірів волокна та методу прядіння. Наприклад, порівнюючи льон і бавовну, можна побачити, що волокна бавовни більш еластичні, ніж льон, завдяки своїй спіралеподібній структурі.

Останній більш міцний, ніж бавовна. Однією з причин, чому льон такий дорогий, є те, що менше 10 відсотків його ваги стане готове лляне волокно.

Льон є найпоширенішим полотном для художників, яке довело перевагу над іншими видами полотна.[40]

Містить 64% целюлози, 17% геміцелюлози, 2% пектину та 2% лігніну. Полімери целюлози утворюють ланки 1,4-β-D-глюкопіранози з кристалічними та аморфними областями. Лігнін є вуглеводнем, що містить як аліфатичні, так і ароматичні групи, тоді як геміцелюлоза містить полісахариди. Глікозидні зв'язки 1-4 целюлози можуть бути розщеплені спиртовим гідролізом. Первинні та вторинні спиртові групи легко окислюються, етерифікуються та перетворюються на прості ефіри. Часткове окислення целюлози сприяє супроводженню деполімеризацією. Ультрафіолетове світло має негативний ефект, викликаючи розрив молекулярного ланцюга та сприяючи реакціям окислення. Основною причиною розкладання целюлози є не сонячне світло, а вплив забруднювачів повітря, насамперед газів сірчистого газу, оксидів і діоксиду азоту.[40]

Природне старіння ниток і тканина характеризується зниженням міцності що призводить до розриву і порогу руйнування при деформації. Постарене полотно стає більш крихким. Слід розуміти, що шари клею, бруду і фарби, нанесені на полотно, роблять його і жорсткішим, і більш крихким.[31]

Особливої уваги заслуговує натяг полотна на раму. Розподіл напруги завжди нерівномірний, особливо в кутових просторах, останній напрямок прикладеного навантаження не узгоджується з основними вищими напрямками. У переважній ситуації полотен, що конструюється для малювання, жорсткість утоку більша за жорсткість основи. Таким чином, що основа має меншу кривизну.

У Європі було не одне фізичне випробування тканинної основи живопису, особливо це були зразки полотен XIX ст. Експерименти показують, що емпірично зістарені полотна більш крихкі, ніж нові полотна.

У всіх випадках спостерігається певний ступінь розслаблення напруги та гнучкості. Нелінійність, гнучкість і провисання пов'язані з кривизною різьби. За нормальних умов навантаження на оригінальне полотно має нелінійну реакцію розширення навантаження. Це пов'язано зі з'єднанням кручення пряжі та подовження. При збільшенні натягу дріт розтягується і досягає лінійно-пружинної області. Було підтверджено, що типи навантаження на полотно при двовісному натягу нижчі, ніж ті, що припускалися в попередніх одновісних випробуваннях.[13]

Точка переходу між укороченням і подовженням волокна відрізняється від багатьох факторів, включаючи тип переплетення, діаметр пряжі, щільність пряжі та процес плетіння. Для живопису він складніший за рахунок навантаження шарів фарби на натуральну та подальшу обробку. Подальша підготовка тканини до розпису істотно вплине на кінцевий стан полотна.[36]

Як лляні, так і бавовняні підстави значно реагували на зміни іншої вологості. Для архівних зразків із шарами тваринного клею характерні реакції навантаження в широтному та меридіональному напрямках. Напруга зменшується в обох напрямках, поки не відбудеться зміна напруги при вологості 70%, де вона знову збільшується зі збільшенням відсотка вологості. Ця модель спостерігалася для багатьох тканин на масляній основі і була продемонстрована в 1991 році британським дослідником Річардом Хедлі при одновісному натягу. Початкове зниження натягу відбувається за рахунок того, що розмірний шар стає м'яким, після чого він вбирає вологу, поки не досягне гелеподібного стану. Однак у той же час волокнисті тканини вибирають вологу, а це означає, що в якийсь момент пошкодження волокна можуть спричинити усадку тканини. Більшу половину часу полотно знаходиться в стані постійних змін. [24]

Тому вкрай важливо забезпечити стабільні умови зберігання без різких температурних коливань.[40]

Консервація живопису виникає не лише в одному втручанні в об'єкт, але, що більш важливо, в аналізі факторів, які призводять до його руйнування та деградації, і на основі цього аналізу створення відповідних умов зберігання для роботи, щоб зупинити ці процеси. Реставратор повинен розуміти всі чинники, які сприяють руйнуванню того чи іншого об'єкта, і їх вплив на об'єкт. Тому лише розуміючи причини та наслідки, можна знати, які заходи доречні в тій чи іншій ситуації.[23]

На жаль, матеріали, з яких виготовлені ці речі, поступово старіють і руйнуються. Хімічні реакції можуть навіть розщепити їх. Існують також фактори, які можуть викликати або прискорити деградацію. Вони розділені на дві категорії: природні та результати діяльності людини. Ці фактори можуть спричинити різні типи матеріальних збитків залежно від їх стану та походження.[36]

Можна назвати фізичні, хімічні або біологічні процеси. Забруднення навколишнього середовища, пил, ефекти можна класифікувати як хімічні[24]

Завдяки близькому розташуванню до океану, повітря вологе і насичене сіллю. У повітрі багато забруднюючих речовин у вигляді пилу та пилку. гаряче накопичення може призвести до руйнування предметів і механічних пошкоджень. Пил, що осідає на роботу, створює шар, який сприяє деградації.[36]

Крім того, завдяки своїм гігроскопічним властивостям він може збільшити вологість поверхні на десять відсотків. Ці умови, у свою чергу, сприяють розвитку мікроорганізмів, таких як грибки. Підвищення та посилене освітлення може ще більше посилити ушкодження температури, спричинені поверхневою вологою.[37]

Забруднення повітря в містах і промислових зонах також є дуже важливим фактором деградації. До шкідливих сполук відносяться вуглекислий газ, чадний газ, сірководень і оксиди азоту. Найнебезпечнішою сполукою є діоксид сірки,

який при контакті з водою перетворюється на триоксид сірки та утворює сірчану кислоту (наприклад, у вигляді пари), що спричиняє розкладання природних речовин. Але можуть бути менш драматичні реакції перетворення матеріалу, такі як окислення цвяхів, які утримують тканину (перетворення верхнього шару заліза в оксид заліза). Процес фізичного псування спричинений кліматом (такими факторами, як вологість і температура), а також сонячним світлом та його впливом на матеріал картини. Вони змінюють властивості матеріалу, але не його хімічний склад. Наприклад, можна привести появу тріщин в деревині або втрату тканиною еластичності.[24]

Процес біодеградації є результатом дії комах або мікроорганізмів, які паразитують або харчуються матеріалом, з якого створено об'єкт. Їх діяльність впливає на вагу, стійкість і зовнішній вигляд та інші властивості матеріалу. Шкода, яку вони завдають, називається біодеградацією. Речовини, з яких виготовлені предмети, за походженням поділяються на органічні та неорганічні. Органічні речовини можуть бути рослинного походження (дерево, папір, бавовна, льон тощо) або тваринного (шерсть, шовк, віск, кістка).[31]

Неорганічні матеріали отримують з мінералів (метали, скло, камінь, кераміка). Його руйнуванню сприяють різні фактори. Комбінація кількох із цих речовин, таких як мікроорганізми та шкідливі комахи, може створити особливі проблеми та прискорити процес деградації. Деградація шарів фарби починається з моменту нанесення фарби художником і повільно прогресує з часом. Ці процеси багато в чому залежать від матеріалів, які обирає художник. Відмінності в якості сировини, виробничих процесах, розмірі частинок, подальшому митті та очищенні можуть вплинути на стабільність барвників. Крім того, на їх реакційну здатність впливає конкретне поєднання пігментів, тип сполучного і його співвідношення з пігментами у фарбі, використання добавок і товщина шару фарби. Старіння та деградація стосуються змін хімічних, фізичних і оптичних властивостей фарби. Кольори можуть бліднути, втрачати насиченість або зовсім

зникати, а фарба може ставати більш прозорою або жовтою або темнішою. Тонкі відкладення можуть утворюватися на поверхні і проявлятися по-різному. Залежно від природи пігменту ця зміна може виглядати нерівномірно, створюючи крапчастий вигляд, або створювати рівномірну плівку по всій поверхні полотна. [33]

Деградація змінить контраст світла й тіні та баланс кольорів у картині, руйнуючи форму та первісний авторський задум. Фізичні зміни, що призводять до крихкості, розтріскування, крейдування, лущення або повної втрати фарби. Хімічні зміни проявляються у змінах розчинності, чутливості до органічних розчинників і води.[26]

Оскільки фарба руйнується повільно, візуальні зміни неочевидні і стають очевидними лише тоді, коли руйнування активно прогресує або після ретельного детального огляду. Регулярне очищення та відновлювальні процедури також впливають на реакцію старіння. Очищення та інші процедури вводять вологу, тепло та розчинники в шар фарби та можуть прискорити хімічні процеси, які призводять до псування фарби. Крім того, може відбуватися екстракція та дифузія текучих компонентів покриття. Покриття розширюються і звужуються під впливом розчинників і вологи, що значно послаблює їх механічні властивості.

Лабораторні спостереження свідчать про те, що під впливом розчинників фарба стає крихкішою. Деякі фарби стають більш чутливими до полярних розчинників, особливо ті, що не містять координуючих металів (золоті пігменти, кіновар).[36]

Дослідження показують, що фарба, яка використовувалася в давні часи, була неоднорідною багатошаровою структурою, що містила суміш різноманітних пігментів і добавок, пов'язаних органічними сполучними. Це напівпроникна структура, в якій рухаються вода, розчинні іони, атмосферні гази та рухливі компоненти фарби, і цей рух може відбуватися через ділянки з низькою щільністю, через пори та мікротріщини. З точки зору наукових досліджень, база

даних про деградацію художніх фарб невелика, оскільки типи сумішей фарби та шари фарби обмежують ступінь, до якого можна посилатися на конкретні дослідження для ілюстрації. Завдання ускладнюється великою кількістю умов і змінних, яких об'єкт зазнавав протягом своєї історії. [38]

Найпоширенішими клеями є речовини на масляній основі, в першу чергу льняної олії. Воно має тенденцію жовтіти з часом, і пожовтіння пов'язане зі ступенем сухості та старінням, що пояснює високу концентрацію забруднень, присутніх в олії.[17]

Різні олії висихають в різному ступені, і пігменти також відіграють важливу роль у цьому процесі. Вони визначають кількість масла, необхідного для утворення добре змішаної фарби, а також типи хімічних реакцій, які відбуваються під час подальшого процесу старіння. Деякі пігменти, такі як свинцеві білила, відомі своїми хорошими властивостями висихання, а інші, такі як сажа, уповільнюють процес висихання завдяки своїм антиоксидантним властивостям. Таким чином, ці картини можуть містити шматочки фарби, які дуже чутливі до води та полярних розчинників і часто використовуються в реставраційних і консерваційних заходах для видалення бруду та відкладень з нефарбованих поверхонь.[12]

У деяких випадках фарба може залишатися м'якою та пластичною протягом багатьох років після завершення роботи, що суперечить очікуваному часу висихання фарби для утворення твердої плівки. Внутрішні напруги в плівці фарби можуть спричинити появу мікротріщин, особливо якщо попередній шар недостатньо висох перед нанесенням нової фарби або якщо попередній шар дуже товстий.[12]

Коли олія висихає, під час затвердіння плівки фарби відбуваються різні шкідливі реакції, які тривають протягом усього процесу старіння фарби. Окислення і розрив молекулярних ланцюгів призводить до утворення невеликої кількості коротко ланцюгових продуктів розпаду, таких як карбонові кислоти,

альдегіди, кетони, спирти, вуглеводні. У той же час початкові складно ефірні зв'язки тригліцеридних елементів піддаються гідролізу, вивільняючи групи карбонових кислот, а також вільні жирні кислоти, утворюючи так звану іономерну мережу. [32]

Рухома фаза виконує функцію пластифікатора, що сприяє збереженню еластичності фарби. В результаті багаторазове використання розчинників збільшує товщину плівки фарби. Ці процедури також впливають на фізичні властивості фарби, включаючи її твердість і гнучкість.

Коли фарба старіє, вона може ставати крихкою та порошкоподібною; ця втрата зв'язуючих властивостей спричинена деградацією та окисленням зв'язуючої речовини, що називається «подрібненням». Відбілювання ультрамаринових фарб пояснюється цим же механізмом, оскільки причиною є локальне порушення зв'язування середовища з частинками, а самі частинки залишаються незмінними, зберігаючи свій блакитний колір. Ймовірно, частки пігменту не можуть успішно подолати бар'єр на масляній основі, що призводить до поганої асоціації фарби.[5]

Є конкретні проблеми щодо розробки стратегій боротьби з цими процесами, ці проблеми пов'язані з різними розчинниками, які використовуються. Полярні розчинники, такі як вода, спричиняють збільшення розмірів волокон і можуть споживати побічні продукти тканини. Неполарні впливають на художників маслом і лаками.[5]

У результаті конфлікт між розкисненням і стабільністю роботи є складним і неоднозначним. Цього можна досягти, мінімізувавши кількість розчинника, який контактує з полотном, або зменшивши концентрацію розчинника, або використовуючи розчинники з високим індексом летучості. Ця процедура має на меті сприяти довгостроковій стабільності тканини. Щоб запобігти розтягуванню полотна, еластичність і реакція стабілізуючої плівки на зміни вологості повинні відповідати параметрам полотна, зазвичай вони менші.[39]

Крім того, вага стабілізуючої плівки має бути якомога меншою, щоб уникнути можливих механічних навантажень і пошкоджень через надмірну вагу, які можуть призвести до розриву зв'язків в органічному середовищі та удару частинок пігменту на поверхню. Що стосується людського фактору, то він, на жаль, майже домінує. Вплив людини може виражатися в неправильному зберіганні предметів, наприклад, постійному палінні в приміщенні, де знаходиться картина. Бувають і радикальніші, наприклад, війна, під час якої разом із будівлями викрадають роботи та навмисно псують картини.[[13]

Наприклад, на картину Рембрандта «Нічний дозор» нападали аж тричі. Перший випадок стався в 1911 році, коли колишній корабельний кухар напав на полотно ножом, але не зміг розрізати густу фарбу. У 1975 році Вільгельм фон Рейк кілька разів вдарив картину ножом. Він стверджував, що зробив це за наказом Христа, і був відправлений на лікування в психіатричну клініку. Полотно відремонтовано, але сліди від порізів все ще видно. У 1990 році фото знову зазнало критики. Пацієнт-втікач облив кислотою роботу Рембрандта. Завдяки швидкій реакції співробітників музею вони швидко нейтралізували дію сірчаної кислоти водою, постраждав лише лак. Картину реставрували тоді ж, також у наш час, і під час реставрації її дуже ретельно вивчали.[23]

Або пошкодження є ненавмисним, наприклад «зайве» обрізання, коли зображення «поміщається» в меншу рамку. Також варто відзначити, що чим більше пошкодження, тим швидше йде процес подальшого псування об'єкта. Тому правильний аналіз та виявлення першопричин негативного впливу на роботу є запорукою успішного відновлення роботи.

2.2. Виявлення та усунення провисання та деформації живописного полотна

У практиці сучасної реставрації поширеною проблемою є деформація та провисання полотна. Вони можуть мати найрізноманітнішу структуру, причиною цього є поєднання двох факторів: перший – тип і структура полотна, а другий – різноманітність впливів на нього. Важливо зрозуміти причину деформацій і вибрати метод їх усунення.[31]

Труднощі розпізнавання та усунення деформацій і складок тканини розглядалися багатьма реставраторами не лише з наукової, але й з практичної точки зору. Часто в реставраційній практиці спостерігаються спотворення, пов'язані зі зміною вологості і температури. Подібні атмосферні впливи на полотно картини разом із нерівномірним натягом призведуть до провисання, викривлення, кутових складок на полотні картини та загальної деформації роботи.[27]

Ці недоліки не є надто небезпечними, якщо вони викликані атмосферними умовами, і не вимагають негайної уваги, оскільки вони, ймовірно, зникнуть самі по собі, коли вологість і температура будуть нормальними. Однак якщо ви перебуваєте в вищезазначених умовах протягом тривалого часу, пил і цвіль потраплять в щілини ниток основи, ці умови потім висушать полотно, що призведе до небезпечного результату підвищення крихкості основи і затвердіння. Виявлення рішення – переконайтеся, що нормальні атмосферні умови підтримуються. Оптимальні умови для усунення цієї вади: t повітря $+18$ градусів Цельсія, вологість 65%. Якщо після зміни навколишнього середовища форма полотна все ще спотворюється, його необхідно подовжити. Розтягування полегшується використанням підрамних цвяхів, які акуратно забиваються на місце невеликим молотком. Якщо результат виявився невдалим, роботу знімали з підрамника і знімали заново, перед тим як змочити тильну сторону. Основною

вимогою до правильного розтягування є вміння локалізувати середнє натяг, його постійність.[24]

Основною вимогою до правильного натягу є вміння визначити типовий діапазон натягу, його рівномірність. Неправильно виконана розтяжка може призвести до шкідливих, а іноді й постійних наслідків:

1. Утворення дрібних тріщин під час удару молотка.
2. Наявність кракелюру відзначається при перетягуванні малюнка.
3. Провисання, згинання полотна, вираженість діагональних складок, якщо картина перетягнута або нерівномірно.
4. Виявлення тріщин у картині та ґрунту по периметру рами від щипців, що використовуються для розтягування. [30]

Наступні види деформацій старого полотна пов'язані з різними накладками і проблемами зберігання полотна, а також зворотного боку живописного шару. Ці деформації пов'язані з планками і хрестовинами підрамника, а також залишками сміття, яке зберігалось за планками підрамника в період зберігання.

Ще одним, найжорсткішим видом заломів та деформацій полотна є дефекти від згинання і тривалого перебування роботи у скрученому чи складеному у кілька разів стані.[31]

Ці викривлення компенсуються без відривання полотна від підрамника (якщо підрамник в пристойному стані, без дірок, а шар фарби добре стикається з ґрунтом і основою). Перший спосіб полягає в тому, щоб змочити полотно картини в теплій воді, а потім за допомогою губки зволожити картину. Після того, як висохне, вона повернеться до початкової форми. Якщо дефект неможливо усунути, а натомість це складніше, то ділянку змочують, а потім розгладжують теплою праскою. Спосіб використання цього методу, який передбачає вирівнювання основного полотна, використовується лише тоді, коли шар живопису знаходиться в належному стані, оскільки метод вимагає штрихування

як з тильного, так і з лицьового боку полотна, і не передбачає попереднього посилення шару живопису.[36]

Під час прасування між праскою та полотном слід прокласти м'яку вологу тканину, додатково поверх малярного шару покласти суху бавовняну або фланелеву тканину. Подібним чином вирівнюються планки старого підрамника, що зазвичай виконується за допомогою домкрата.

Від цих джерел впливу в поєднанні згубним для полотна атмосферним впливом основа твору набуває суцільних складок, що супроводжуються тріщинами, відставаннями, відшаруванням живописного шару. Спосіб усунення цього пошкодження є найбільш екстремальним і зазвичай передбачає повторний процес.[32]

Початкове завдання реставратора – спочатку розгладити полотно, а також тимчасово натягнути його на тверду поверхню планшета або листа фанери. Наступний крок – натягнути полотно через робочий підрамник, який на 30-45 см більше сторін роботи. Межі проекту розмиваються праскою і вологою ганчіркою, потім на них наноситься профілактичне покриття 6% розчином желатину (з вмістом антисептика 1,5%). Важливою складовою є розтягування тканини під час нанесення профілактичного клею, це відбувається через велику кількість клею.

Через різний рівень натягу на краях і в центрі роботи тривале перебування профілактичного клею на краях вільної роботи може призвести до нових спотворень у внутрішньому просторі картини. Розтягніть за допомогою крафт-паперу або щільного ватману. Є багато способів розтягнути полотно, а невеликі складки та деформації можна легко розгладити за допомогою бічного розтягування.[33]

Для цього процесу полотно розміщується в центрі робочого підрамника, а папір кріпиться до краю роботи і розрізається так, щоб папір простягався від полотна до краю робочого підрамника під значним кутом. Потрібно нанести тонку смужку 8% желатинового клею на профілактичну пасту, наклеяти і

з'єднати краї такого аркуша паперу і просушити теплою праскою для кращого склеювання.

Після того, як усі сторони склеєні, добре змочити папір водою, але не торкаючись клею, і дати воді проникнути в волокна паперу. Тильна сторона також повинна бути вологою, приділяючи особливу увагу зонам з найбільшими зморшками та викривленнями. Потім за допомогою клею і степлера листи по черзі стягуються в сторони.[30]

Мало того, що полотно з часом деформується, але й робота в складеному стані також може бути забруднена щільним пилом. У цьому випадку збільшується жорсткість деформації, що ускладнює видалення. Дослідами, проведеними в реставраційній майстерні КПНУ ім. І. Огієнка, знайдено спосіб усунення цієї деформації. Техніка їх усунення схожа на попередню, єдина відмінність полягає в тому, що робота тягнеться не поперек, а до кутів, розтягуючи діагональ полотна. Це натяг створює більший ефект за рахунок більш різкого розпрямлення ниток тканини.[32]

Описаний комплекс методів і принципів реставраційної діяльності забезпечить якісну реставрацію творів мистецтва на полотні та їх подальше зберігання. Усунення деформацій покращує не лише зовнішній вигляд пам'ятки, а й його фізичну структуру, тому це такий важливий процес реставрації.

2.3. Портрет Ольги Жудіної «Невідома» (1909): послідовність процесу ревіталізації

Реставрація картин вважається одним із найскладніших напрямків. До кожної картини потрібний індивідуальний підхід. До кожного твору виробляється певна методика роботи. Всі зусилля зводяться до відновлення мальовничого твору з мінімальним втручанням в авторський задум, суворо дотримуючись виробленої методики.[32]

Мистецтво портрета виходить за рамки простого відтворення фізичних рис людини; він служить чудовим засобом для вираження їхніх найпотаємніших думок, емоцій та особистих якостей. Ольга Жудіна, українська художниця, уособлює тонкощі портретного живопису через винятковий художньо-естетичний зміст. Одна із таких картин – це портрет «Невідома» (1909), який захоплює глядачів своєю естетичною привабливістю і дозволяє дізнатися про процес, який відновлює чи відкриває нове значення твору в контексті сучасності. Розглянемо послідовність реставраційного процесу.

Процес натягування реставраційної роботи на робочий підрамник – це складний і важливий етап в роботі з картинами або іншими творами мистецтва. Цей процес має на меті досягнення рівномірного натягу та вирівнювання роботи для забезпечення її оптимального вигляду та тривалості. Основні кроки процесу можна розглянути наступним чином: [23]

Вибір крафтового паперу: Крафтовий папір часто використовується в реставрації творів мистецтва через свою міцність та здатність до розтягування без розриву. Важливо вибрати папір правильної товщини та якості, щоб він відповідав вимогам роботи.

Вирізання паперу: папір має бути вирізаний згідно з розмірами картини або роботи, на яку він буде натягуватися. Точність цього кроку дуже важлива, оскільки неправильно вирізаний папір може призвести до нерівномірного натягу та некоректного вигляду роботи.

3. Приклеювання паперу: для приклеювання паперу використовується клей, зроблений з 100 мл води та 12,5 г желатину. Після приготування клею, його наносять на поверхню проклеєної картини та обережно розташований на ньому крафтовий папір.

4. Сушіння клею: після нанесення паперу та клею, необхідно дати клею час висохнути. Це часто вимагає теплового прасування, яке допомагає прискорити процес сушіння та забезпечити міцне з'єднання між папером та підрамником.

5. Змочення паперу: після повного висихання клею та паперу, останній потрібно змочити водою з усіх боків. Це допомагає розтягнути папір рівномірно на робочому підрамнику, щоби уникнути нерівностей та перетягування основи.

У практиці кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА прийнято два основних методи очищення зворотного боку творів на полотняній основі. Якщо йдеться про підготовку полотна до дублювання, його очищують скальпелем уздовж напрямку ниток, ретельно вичищаючи забруднення; при цьому нерідко верхня частина волокон зрізується. У окремих випадках для пом'якшення і водночас збільшення інтенсивності очищення вживають слиз із сім'яні льону, приготований холодним способом (метод, запропонований М. Алексєєвою для очищення фактурного живопису), або густий (10-12%) крохмальний клейстер. Якщо дублювання не планується, зворотний бік очищується набагато м'якішими способами: щетинними щітками, гумкою, викатуванням злегка зволоженими ватними тампонами. В нашому випадку наступним етапом буде дублювання тому вибираємо перший метод.[37]

Під дублюванням картини на нове полотно розуміють наклеювання всієї картини разом зі старим оригінальним полотном на нову полотняну основу під дією температури, вологи та преса. Під впливом температури пом'якшуються олійні та смоляні частини фарбового шару, а за певних умов – і ґрунтові шари. Під впливом вологи, що міститься в клеї й яка під дією температури проникає в шари картини, пом'якшуються клейові речовини в ґрунті. Внаслідок тиску

розм'якшені шари картини знову міцно з'єднуються і водночас, якщо вони непокороблені та здуті, вирівнюються. Крім того, потовщується і зміцнюється полотняна основа, що постаріла від часу.[39]

Таким чином, дублювання є виключно ефективним реставраційним методом. Упродовж багатьох десятиліть цей метод виправдовує себе при відновленні картин, пошкоджених часом або порваних.

Як правило, картини, написані на полотні, піддаються руйнуванню швидше, ніж картини, написані на дереві або твори стінопису. Проте порівняно з останніми вони мають одну велику перевагу якщо виникає небезпека відставання ґрунту і фарбових шарів, усю картину можна зберегти одним прийомом, тобто дублюванням на нове полотно, тоді як пошкодження картини на дереві або настінний живопис необхідно зміцнювати частинку за частинкою. Саме завдяки цьому досі збереглися картини на полотні, які налічують багато сотень років; сучасний спосіб дублювання забезпечує їх існування протягом тривалого періоду.[30]

Існує багато способів дублювання. Їх можна розділити на дві основні групи: до першої належать способи дублювання картин на нове полотно за допомогою клеючих речовин, що містять воду; до другої – способи дублювання з використанням восково-смоляних речовин, які не містять води. Дієвість і надійність різних за часом дублювань різні; вони залежать від характеру картини та ступеня її пошкодження.[27]

Перш ніж розпочати дублювання картини, незалежно від методу, треба:

Зафіксувати на фотографії стан картини перед реставрацією.

Убезпечити фарбові шари запобіжним паперовим покриттям від можливих пошкоджень при прасуванні.

Вийняти картину з рами і почистити її зворотний бік від пилу.

Натягнути картину на тимчасовий підрамник.

Натягнути нове полотно на тимчасовий підрамник.

Перша згадка про дублювання на нове полотно тканих основ відноситься до 1660 р. (реставратор Ламорле), а розповсюдження цієї важливої реставраційної операції – до другої половини XVII століття.[13]

У реєстрі картин Лувру 1698 р. відзначено вже 22 дубльованих картини. Сутність дублювання полягає у наклеюванні нового полотна на тильний бік авторського. Для дублювання вживали різноманітні адгезиви: рослинного й тваринного походження, до яких додавали антисептик та пластифікатор (патока, мед). У XIX ст. набувають розповсюдження адгезивні маси на основі свинцевих білил із наповнювачем, а також воско-смоляна та клей з мастики. З останньої третини XX ст. вживають синтетичні адгезиви. Полотно для дублювання підбирають міцніше за авторське, однак схоже за текстурою. Для нівелювання впливу текстури дублюючого полотна на авторський тонкий живопис використовують проміжні прошарки. У якості дублюючої основи нині поряд із лляним полотном вживають також синтетичні тканини. Існують також кілька способів склеювання: із застосуванням тепла й пресування («гарячий») та під пресом («холодний»). З 1950-х рр. запроваджено вакуумні столи з підігрівом високого тиску, з 1964 р. – низького. І хоча цей останній спосіб є набагато більш щадним, ніж традиційний метод погладжування праскою, він теж має ряд недоліків (зокрема, видозмінює фактуру живопису).[5]

Довгий час дублювання вважалося корисним і навіть необхідним реставраційним заходом, однак згодом недоліки його стали очевидними. Під час підготовки до дублювання на глютиновий клей відбувається глибоке втручання у авторську основу: полотно ретельно очищують, і при цьому верхні частини рослинних волокон зрізують (свідомо чи несвідомо), тобто товщина полотна значно зменшується.[5]

Під час процесів склеювання й висушування адгезиву відбувається значне тиснення на ґрунт і фарбовий шар, яке змінює фактуру живописної поверхні. Глибоке проникнення глютинового клею у структуру полотна впливає на його

властивості, робить крихким. Згодом міцність склейки може порушуватися внаслідок ряду факторів, і нерідко картини доводиться передублювати. Ось чому з 1970-х рр. дублювання у багатьох реставраційних школах світу оцінюється як крайній захід, що застосовують за умови особливої ветхості полотна, невідповідності товщини полотна й фарбового шару та у деяких інших випадках.

Нам видається цілком можливим поставити винайдення дублювання у прямий зв'язок із пошуками способів захисту тильного боку. наступним кроком на цьому шляху став ще більше радикальний реставраційний захід - перенесення на нову основу.[32]

Перенесення на нову основу (вперше здійснене в Італії у 1714 р.) є одним із найскладніших реставраційних заходів. Про захист основи у даному разі вже не йдеться, оскільки вона знищується повністю або частково, та замінюється іншою. Авторський ґрунт також у тій чи іншій мірі видаляється під час його вирівнювання. Винахідники цього методу вважали, що у такий спосіб рятують твори від руйнації, хоча згодом став очевидним згубний вплив перенесення: в першу чергу, це стосується суттєвих видозмін оптичних якостей та фактури живопису. Винайдення процесу перенесення свідчить про недооцінку значення основи у матеріальній структурі та образному ладі твору живопису. Нині застосовується у крайніх випадках, переважно для творів, у яких дерев'яна основа повністю деструктована жуком точильником.[30]

Наступним етапом буде натягування картини на постійний підрамник. Пропрасовану картину знімаємо з тимчасово використаного підрамника і спеціальними щипцями натягуємо на розсувний підрамник. Напруження повинно рівномірно розподілятися по всій поверхні картини, інакше вона може покоробитися. Планки підрамника повинні бути досить товстими і широкими, щоб протистояти напруженню, яке виникає при досиханні картини, та не розійтися в кутиках. У картин розміром понад метр підрамник армується однією поперечною планкою, а на картини більших розмірів припасовують хрестовини.

Необхідно також, щоб зовнішній контур підрамника був трохи піднятий, а грані внутрішнього заокруглені. Поперечні планки мають бути зміщені на 0,5 см назад, їх грані також заокруглені. У противному разі грані планок переб'ються на живопис, і складатиметься враження, нібито картину в цих місцях було зламано. Цей недолік ліквідовують новим прасуванням.[24]

Натягнувши картину, обрізуємо зайві шматки нового полотна, а на кутиках його загинаємо.

Деякі реставратори заклеюють краї картини смужками чорного паперу, що на 2-3 мм виступають за краї живопису. Цей прийом не має нічого позитивного, але й не шкодить картині. Проте його не слід рекомендувати, бо він утруднює огляд картини для визначення стану, характеру ґрунту чи лакового шару. Адже характер шарів картини досліджується на самому краю живопису.[23]

Наступний етап це розчистка фарбового шару.

Очищення водою

При очищенні картин, ушкоджених кракелюром, чистою водою чи препаратом, який містить воду, волога проникає через кракелюри і капіляри в нижні ґрунтові шари, викликаючи набрякання колоїдних речовин. Вода проникає не лише в ґрунтові, а й у клейові проміжні шари, що з'єднують ґрунт з основою.

Набрякання колоїдних речовин при прямій дії води викликає в шарах картини напруження, тотожне тривалому впливові атмосферної вологи. Тому такий спосіб очищення картин з кракелюром абсолютно недопустимий. Він годиться хіба що для картин новітнього часу, які не мають кракелюру і виконані на олійних ґрунтах. На цих картинах волога не може проникнути в нижні шари, а тому очищення їх поверхні водою чи водяними препаратами допустиме, а інколи навіть рекомендується як найкращий засіб очищення від глибокого поверхневого забруднення. Лаки на м'яких смолах чутливі до вологи, і тому очищення їх з допомогою води має бути короткочасним. Вата чи ганчірочка, якою стираються поверхневі забруднення, не повинна містити надто багато води; її слід ретельно

віджимати і злегка протирати картину, щоб на ній не залишалася вода. Потім картину протирають сухою м'якою ганчіркою, яка добре вбирає вологу.[38]

Комбіноване очищення водою і скипидаром

Масні забруднення і кіптява (містяться в атмосфері міста й осідають на картинах) водою не змиваються. Для їх вилучення застосовуємо комбінацію води з розчинниками жирів, наприклад з терпентиновою олією. Потім по чергово знімаємо вологою ватою і ватою, змоченою в скипидарі. Така обробка має проводитися по ще не просохлій від води чи скипидару поверхні.

На картинах з восковим лаком цей спосіб не застосовується. Для визначення методу очищення і підбору складу нешкідливих рецептів важливе значення має попередня контрольна проба.[36]

Систематичне проведення таких аналізів забезпечує успіх операції і зводить до мінімуму можливий ризик у роботі.

Проте недостатньо визначити характер та склад лакового шару, необхідно перевірити шкідливість впливу вологи на інші компоненти картини (фарбовий шар, ґрунт, основу). Якщо аналіз підтвердить шкідливість дії вологи на один із цих компонентів, потрібно відмовитися від очищення такої картини водою.

Очищення пастоподібними речовинами

Подібно до мила діє більшість колоїдних речовин: крохмальна паста, рослинний слиз, яєчний білок та різноманітні штучні й натуральні емульсії, наприклад жовток. Їх можна також застосовувати для очищення поверхні картини. Перевага цих речовин у їх пастоподібній консистенції, яка зв'язує воду і перешкоджає проникненню її у нижні шари живопису.[27]

До згаданих пастоподібних речовин можна домішувати гліцерин, який не допускає їх засихання на поверхні живопису і, таким чином, дозволяє не кваплячись тривалий час проводити очищення. Крім того, пасти, які містять гліцерин, пом'якшують і вивільнюють засохлі речовини клейового, крохмального та білкового походження, наприклад білковий лак, який не піддається більшості

розчинників і знімається тільки за допомогою гарячої води та лужних розчинів, які шкідливо діють на живопис. Активність цих паст підвищується при додаванні смол, воску та терпентинової олії.[37]

Перевагою такої емульсії є не лише велика активність, а й безпечність, її легко зняти з картини ватою, змоченою в скипидарі, а не у воді. Ці емульсійні пасти в ряді випадків ефективніші, ніж засоби, що містять воду й мило, в окремих випадках вони незамінні.[31]

Рецептура таких емульсій і паст розробляється в кожному конкретному випадку, зважаючи на аналізи стану картини.

Очищення мильним розчином

Сааме цей метод був обраний для очищення портрету «Невідомої». Якщо картину покрито лаком із м'яких смол, слід відмовитися від застосування скипидару, який розчиняє такі лаки, і вдатися до мильних розчинів (зрозуміло, на картинах, що не мають кракелюрів). Для цього беруть нейтральне мило, яке не містить вільних лугів. Навіть слабкий мильний розчин добре знімає поверхневе забруднення за допомогою вати або ганчірки. Вату можна замінити щіточкою, якою мильний розчин наносять на поверхню картини і злегка розтирають.[36]

Забруднення, що залишилося, потім знімають ватою. Мило є однією з колоїдних поверхнево активних сполук, молекули якої зосереджуються на межі між водою та певними речовинами, які важко зволожуються і значно знижують їх суміжне напруження.[32]

Завдяки зниженню цього напруження зростає притягання частинок забруднення домильного розчину, бруд поступово відстає від поверхні картини і пристає до волокон вати. Очисна здатність мильного розчину, таким чином, криється не в молекулярному розчиненні бруду, що осів, а в диспергуванні окремих частинок бруду в мильному розчині.[12]

Процес нанесення реставраційного ґрунту у місцях втрати фарбового шару включає кілька етапів. Після підготовки поверхні, видаливши стару фарбу та

очистивши її від бруду, за допомогою пензля або шпателя, наносять реставраційний ґрунт на пошкоджену область, ретельно розгладжуючи його. Після висихання ґрунту, відновлюють колір та текстуру шляхом нанесення фарби відповідного відтінку. Нарешті, проводять фінальну обробку та лакування для забезпечення тривалої стійкості та естетичного вигляду.[38]

Відновлення барвистого шару. Це один з найскладніших етапів, що вимагає високої майстерності і значною мірою визначає вартість реставрації картин. Художнику-реставратору доводиться працювати виключно в межах втраченого ділянки, тому він обмежений в сміливості мазка, на відміну від майстра, який писав картину. У ряді випадків використовується точковий прийом, коли на відновлений ґрунт щільно наносять найдрібніші точки фарби. При цьому використовується фарба різних тонів. У підсумку, на відстані точки зливаються в один тон, що збігається з сусідніми оригінальними ділянками фарби. Однак це станеться при подальшому покритті ділянки лаком, так як лак дає потемніння. Тому реставратор робить тон трохи світліше. Тут дуже важливо грамотно розрахувати відтінок, знаючи властивості тих чи інших фарб. У цій справі головним помічником виступає досвід майстра.[37]

Останнім етапом реставрації є покривання роботи захисним шаром лаку.

Поверхня картини після розчищення лаків і ретуші стає дуже сухою, фарби набувають вигляду матових. Щоби повернути картині попередню соковитість і свіжість, картину слід покрити лаком. Вибір лаку визначається технікою живопису (олійний живопис, темпера, гуаш). Окрім цього, слід враховувати основні консерваційні вимоги: оптичну стійкість легке зняття лакового шару. Не рекомендується наносити на картини лаки сандарачні та мастикові – вони жовтіють, лаки олійні, готові копалові – темніють і стають коричневими, до того вони погано розчиняються і, нарешті, лаки синтетичні і деривати целюлози, які або не підходять за своїм якість, або ще недостатньо випробувані, щоб їх можна було застосовувати з цілковитою впевненістю. Реставратор має дуже добре

знати властивості лаків, способи їх виготовлення, а також властивості характер сировини (смол, олій, бальзамів, восків і розчинників), з яких вони виготовляються. [36]

Лаки прості

Із великої кількості найрізноманітніших лаків які найбільш придатні для лакування можна назвати тільки два види: дамарний з домішкою 15% полімеризованої олії і дамарний з домішкою воску в довільному співвідношенні. Реставратор ці лаки готує власноруч, бо промисловість їх не виробляє.

Лаки комбіновані

Стійкість лаку залежить не лише від його складу, а й від середовища, в якому перебуває картина. В нормальних умовах цілком задовольняють обидва згадані види лаків. Проте у вогкому середовищі лаки з м'яких смол з невеликою домішкою олії – нестійкі, швидко темніють. Неприпустимо, щоб реставратор, домагаючись довговічності картини, регенерував або знімав лаковий шар знову через декілька років. У таких випадках треба користуватися смоляно-восковими лаками з вмістом воску до 50%, стійкими до вологого середовища. Але вони матові, тому підходять тільки для темперного живопису та для деяких середньовічних картин на дереві. Твори, написані олією, мають лакуватися глянцевим лаком, який дуже заломлює світло й надає живопису виразності й глибини.[37]

Смоляний лак із верхнім восковим шаром

На добре висохлий дамарний лак з домішкою полімеризованої олії наноситься дуже тонкий шар воску, що уберегає смоляний лак від вологості й значно підвищує його довговічність. Бджолиний віск розчиняють у 3-4 частинах лакового бензину (він з усіх розчинників найменше діє на нещодавно нанесений дамарний лак) і наносять його швидко та рівномірно широким флейцом при нормальному натисканні, щоб одержати якомога тонший, але рівномірний наліт,

власне кажучи, тільки слід воску на лаковому шарі. Після висихання поверхню картини полірують щіткою або фланеллю.[36]

При лакуванні воском картин на полотні з метою уникнення заломів його на канти підрамника треба підкладати щось жорстке. Прийом додаткового лакування воском дає гарні результати – картина отримує стриману свіжість і благородний блиск. Таке двошарове лакування абсолютно бездоганне, і його можна рекомендувати для картин, що зберігаються в нормальних умовах.[24]

М'який смоляний лак з верхнім шаром олійного лаку

Якщо картина перебуває в особливо несприятливому вологому середовищі, наведені вище запобіжні заходи недостатні. Тож треба обирати компромісне рішення. Знову ж таки спочатку картину лакують дамарином лаком з домішками полімеризованої олії, а після повного висихання лаку, приблизно через 14 днів, покривають олійним лаком, що має велику опірність і містить велику кількість олії, яка не піддається несприятливому впливові вологи й не тьмяніє. Готують його із дамари зі значною домішкою полімеризованої олії (максимально до 40% ваги смоли). Лак з таким високим вмістом олії сам по собі знімається важко, та оскільки його нанесено на шар легкорозчинного лаку, то пізніше він може зніматися дуже легко, ніж коли б його було нанесено безпосередньо на фарбовий шар, у який би він частково проник.[31]

При знятті лаку розчинник проходить крізь верхній шар і діє на шар нижній, легкорозчинний. Верхній шар тільки набрякає і знімається механічно ватним тампоном. Така комбінація, про що йшлося вище, є рішенням компромісним, і користуватися нею можна лише у виняткових випадках.

Лаковані темпери

На темперний чи олійний живопис, який утратив значну частину олії, що перейшла в тягучий ґрунт, не можна наносити лаки з високим коефіцієнтом заломлення, бо вони враз потемніли б. У таких випадках картину спочатку покривають лаком із низьким коефіцієнтом заломлення, наприклад 4-відсотковим

розчином желатину, і тільки після цього наносять смоляно-восковий лак з великим вмістом воску, щоб уникнути блиску. [33]

Перелакування картини

При легкому очищенні поверхні картини інколи старий лаковий шар покривають новим. Перелакування відбувається тільки після ретельного очищення від пилу і забруднень. Твори, що очищалися засобами, які містять воду, перед лакуванням мають бути добре висушеними, аби уникнути потьмяніння лаку. Тому лакування треба перенести на наступний день. [33]

Лакування пульверизатором

При деяких особливих методах ретуші, наприклад при восковій, лак не можна наносити пензлем, бо тоді ретуш розчинилася б і стерлась. У таких випадках використовують пульверизатор. Смоляні та олійні лаки, що наносяться пензлем, завжди глянцеоваті. А пульверизатором можна досягти матовості поверхні, відрегулювавши тиск подачі лаку.[13]

Неприпустимі способи лакування

Неприпустимо розчищену картину перед лакуванням насичувати лляною олією або сумішшю цієї олії з копайським бальзамом і вазеліною олією. Насичена олією картина з часом дуже темніє, стає коричневою, а під впливом бальзаму і вазелінової олії до того ж розм'якшується на тривалий час. Тож перед наступною реставрацією її можна легко пошкодити.

ВИСНОВКИ

Підбиваючи підсумки, можна сказати, що сучасна реставраційно-консерваційна галузь є складною структурою.

Процес відновлення живопису включає в себе як технічні, так і живописні втручання. Перш за все найбільша складність це виправити деформацію та провисання основи полотна. Під час усунення, реставратор має враховувати всі технологічні процеси відновлення структури роботи та вплив на стан збереження і експозиційний вигляд. Кожен виконаний процес має бути прискіпливо вивчений та досконало досліджений, адже наслідки неправильно підібраних матеріалів або процесів можуть бути фатальними, аж до повної руйнації експонату.

Вагомий внесок у розвиток творчого осередку Кам'янця-Подільського внесла талановита художниця Ольга Жудіна. Її творчий та педагогічний талант привертає уваги дослідників і досі. У її творчому доробку ряд неперевершених творів олійного та акварельного живопису. Вона була учасником спілки художників а також брала участь у багатьох виставках.

Робота, що поступила до реставраційних майстерень Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка є яскравим і професійним прикладом майстерності художника. Будучи чудовим майстром портрету, Ольга Жудіна створила ряд портретних творів, частина яких зберігається у Кам'янець-Подільському державному історичному музеї-заповіднику, багато з яких пощастило реставрувати студентам університету. Серед них –портрет «Невідома» виконаний у техніці олійного живопису. Зображення вражає своєю атмосферністю та реалістичністю, що показує велику майстерність художниці.

Данна робота потрапила на реставрацію не у кращому вигляді, а тому їй потребувалися термінові заходи спрямовані на відновлення цілісності та надання експозиційного вигляду. Над картиною було проведено ряд робіт, що включали технологічні та живописні втручання. Найважливішим процесом роботи було

надання картині експозиційного вигляду за допомогою усунення проривів та деформації. Проведені реставраційні заходи надали роботі гідного вигляду для подальшого експонування.

Серед творів мистецтва великий відсоток займають твори станкового живопису, виконані на полотні. Матеріальні особливості цих творів диктують відповідні правила роботи з ними, розробки особливих методів консервації і реставрації. Завданням реставратора є визначити оптимальні методи для кожного конкретного випадку, адже відмінність матеріалів, техніка живопису, подальше зберігання, наявність захисних покриттів, реставраційні втручання та багато інших обставин дають безліч варіантів можливого стану об'єкту, хімічного складу та фізичних властивостей матеріалів, з яких він зроблений, а отже, і правильно підбраного методу реставрації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Березюк Т. Жудін Дмитро Ананійович. URL <https://esu.com.ua/article-18257> (дата звернення: 07.04.2024).
2. Виставка Дмитра та Ольги Жудіних. URL: <https://www.3849.com.ua/afisha/2833/vistavka-dmitra-ta-olgi-zudinih> (дата звернення: 24.03.2024).
3. Волік К. С. Реставрація живописного твору Є. Г. Волошинова: практичні рекомендації. Вісник ХДАДМ. URL: <http://www.visnik.org.ua/pdf/v2012-03-08-volik.pdf> (дата звернення: 09.05.2024).
4. Годж С. Коротка історія мистецтв. Львів: Вид-во старого Лева, 2021. 224 с.
5. Дерев'янка А. Ю. Методичні рекомендації на тему «Реставрація олійного живопису». Харків: ХДАДМ, 2016. 18 с.
6. Жердзицький В. Є. Живопис. Техніка і технологія: навчальний посібник. Харків: Колорит, 2006. 327 с.
7. Жудін Дмитро Ананійович. www.wikidata.uk-ua.nina.az. URL: https://www.wikidata.uk-ua.nina.az/Жудін_Дмитро_Ананійович.html (дата звернення: 08.04.2024).
8. Жудін М. Д. Київський національний університет будівництва і архітектури. URL: <https://www.knuba.edu.ua/zhudin-m-d/> (дата звернення: 08.05.2024).
9. Жудіна Ольга Дмитрівна. Енциклопедія Сучасної України ЕСУ. URL: <https://esu.com.ua/article-18259> (дата звернення: 23.03.2024).
10. Кабачинська С. Натхнення їй дала краса землі Поділля. Кам'янець-Подільський вісник. 1995. 8 квіт. С. 5.
11. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні. Вид. дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с.

12. Каркар – магазин для художників. Лаки для олійного живопису. Різновиди і особливості використання [URL:https://karkar.com.ua/blog?journal_blog_post_id=284](https://karkar.com.ua/blog?journal_blog_post_id=284) (дата звернення: 19.04.2024).
13. Клокова Г., Деміна О. Реставрація творів станкового темперного живопису. ПСТГУ, 2012. 240 с.
14. Ковальчук А. М. Історичні передумови виникнення мистецького осередку на Поділлі. Мистецька спадщина Поділля у контексті полікультурного європейського простору: збірник наукових праць за результатами Міжнародного науково-практичного семінару. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2010. 212 с.
15. Лабановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. 1989. 206 с.
16. Лоханько В. Є. Художні матеріали і техніка живопису. Харків: Мистецтво, 1938. 187 с.
17. Лоханько Ф. П. Флорова Т. І. Художні Матеріали: Техніка Живопису Київ: Держ. видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР., 1960. 142 с.
18. Магдиш І. Ар-Нуво стилі українського мистецтва ХХ століття: підручник. Київ: Вид. дім «Портал», 2022. 120 с.
19. Митці Кам'янця-Подільського: архітектори, мистецтвознавці, художники: підручник. Кам'янець-Подільський, 2016. 240 с.
20. Мудрак М. Нова генерація і мистецький модернізм в Україні. Родовід, 2018. 352 с.
21. Нізова Л. Дочка свого часу // Прапор Жовтня (Кам'янець-Подільський). 1990. 13 січня. С. 3.
22. Павловський А. Спадщина Жудіних. Подолянин. 2019. 19 лип. С. 5.
23. Партола Я. В. Методи дослідження творів мистецтва ХДАДМ, 2011, 26 с.

24. Проблеми збереження, консервації і реставрації музейних пам'яток історії та культури: Спецвипуск. Проблеми біопшкодження пам'яток історії та культури /Кол. авторів, кер. Т.О. Кондратюк. Київ: ІПК ПК, 1998. 172 с.
25. Скрипник Г. Історія Українського мистецтва: підручник. 5-те вид. 2007. 1048 с.
26. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації Б. Сланський; авт. перед. та упоряд. І. Дорофієнко. Київ: Мистецтво, 2009. 304 с. : іл.
27. Тимченко Т. Методи захисту основ станкового живопису: навч. посіб. Київ: ПВП «Задруга», 2015. 96 с. 5.
28. Туманов І. М. Рисунок, живопис, скульптура: теоретико-методологічні основи комплексного навчання. Львів: Аверс, 2010. 496 с.
29. Шульц Н. Особливості творчого становлення художниці Ольги Жудіної. Молодий вчений. 2015. № 4. С. 70-71.
30. Як реставрують твори живопису: досвід Львівського історичного музею. URL: <https://spadshchyna.lviv.ua/yak-restavruyut-tvory-zhyvopysu-dosvid-lvivskogo-istorychnogo-muzeyu/> (дата звернення: 01.05.2024).
31. Bomford, David. Issues in the Conservation of Paintings. 2005.
32. Déon H. De la conservation et de la restauration des tableaux. Paris, 1851
33. De la Rie and McGlinchey. New synthetic resins for varnishes for painting. 1990.
34. Clifton, John. The Conservation and Restoration of Paintings: An Introduction. 2012.
35. Hans Werner Holzwarth. Modern Art. Taschen, 2016. 696 p.
36. Mayer, Ralph. The Artist's Handbook of Materials and Techniques. 1991.
37. Mills, John S., Smith, Perry. Cleaning, Retouching and Coatings: Technology and Practice for Easel Paintings and Polychrome Sculpture. 1990.
38. Wolbers, R., Stavroudis, Ch. Aqueous methods for the cleaning of paintings.

39. Stoner Joyce Hill; Rushfield Rebecca Anne, Conservation of easel paintings. Routledge, 2013. Pp. 500. 523 p.