

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

Дипломний проєкт  
бакалавра

**з теми «ПРОБЛЕМИ РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЧАСТКОВОГО ВІДНОВЛЕННЯ  
ПАПЕРОВИХ АЛЬБОМІВ СВІТЛИН НА ПРИКЛАДІ ФОТОАЛЬБОМУ  
ПОЧАТКУ ХХ ст. з КОЛЕКЦІЇ РОДИНИ КОЛТАНОВСЬКИХ»**

Виконала: студентка 4 курсу,  
групи ODR1-B19, спеціальності  
023 Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація,  
**Брижак Альона Іванівна**

Керівник: **Паур І.В.**,  
кандидат історичних наук, доцент

Рецензент: **Підгурний І.С.**, кандидат  
мистецтвознавства, доцент кафедри

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ФОТОМИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ .	6
1.1 Становлення й еволюція фотосправи .....	6
1.2. Фотомитці Поділля.....	15
РОЗДІЛ 2 ФОТОАЛЬБОМ ЯК ПАМ'ЯТКА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ.....	23
2.1 Генеза фотоальбому як соціокультурного явища.....	23
2.2 Художня характеристика родинних фотоальбомів.....	30
РОЗДІЛ 3 РЕСТАВРАЦІЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ФОТОАЛЬБОМІВ НА ПАПЕРОВІЙ ОСНОВІ .....	36
3.1. Загальні методичні рекомендації реставрації паперових носіїв інформації ....	36
3.2. Етапи реставрації родинного фотоальбому Колтановських .....	45
ВИСНОВКИ .....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	56
ДОДАТКИ .....	62

## ВСТУП

У другій половині ХХ ст. з'явився ряд праць, в яких феномен фотографії розглядається як спосіб комунікації, знакова система і мова, соціальна практика. Посилилася тенденція залучення фотодокументів як унікальних мистецьких джерел, що відображають багаторівневу реальність і володіють полісемантичними можливостями для відтворення життєдіяльності суспільства й окремого індивіда.

Сьогодні фотографія вивчається як етнографічне джерело, здійснюється історіографічний аналіз праць із дослідження фотографії, різноаспектно вивчаються окремі фотожанри та фото певних історичних періодів як візуальні джерела, фотографія досліджується як об'єкт архівознавства, аналізується специфіка зберігання та презентації фотодокументів. Зокрема, становлення та розвиток українського фотомистецтва досліджували А. Трачук, К. Введенський, Л. Горлова, І. Крикалова, В. Янковий [13, с. 286]. Окремі аспекти розвитку фотографічної справи у Кам'янці-Подільському в другій половині ХІХ – початку ХХ ст. висвітлено у працях І. Підгурного, Н. Урсу [30], Д. Бабюка [1-3], І. Паур [28]. Однак, лише в працях Л. Касян фотоальбом розглядається як спосіб збереження і презентації інформації, архівний документ та історичне джерело [20, 21].

Фотоальбоми як джерело інформації перебувають на периферії інтересу істориків фотографії, мистецтвознавців та реставраторів, які у своїх дослідженнях зосереджуються насамперед на ідентифікації фотографій та питаннях їх зберігання, захисту та консервації. Вони потребують глибокого аналізу, дослідженням і постійного оновленням знань, щоб запобігти довільних інтерпретацій. У цьому контексті всебічне знання альбомів видається фундаментальним питанням. Це сприятиме створенню належної системи догляду та захисту в майбутньому. Орієнтиром до свідомого визнання стане повага до автентичності, яку прищеплюють теоретики та усвідомлення

необхідності збереження художніх, етичних, естетичних, документальних, історичних, культурних і наукових цінностей.

**Мета дослідження** – проаналізувати фотомистецтво як соціокультурне явище кінця XIX – початку XX ст. та розробити методичні рекомендації з реставрації родинного фотоальбому. Відповідно до мети були визначені наступні завдання:

- 1) проаналізувати становлення й еволюцію фотосправи в Україні;
- 2) визначити колективний портрет фотомитців Поділля;
- 3) охарактеризувати фотоальбом як пам'ятку культурно-мистецької спадщини;
- 4) проаналізувати генезу фотоальбомів як соціокультурного явища;
- 5) здійснити художню характеристику родинних фотоальбомів початку XX ст.;
- 6) з'ясувати загальні методичні рекомендації реставрації паперових носіїв інформації;
- 7) визначити етапи реставрації родинного фотоальбому Колтановських.

**Об'єкт дослідження** – фотомистецтво України кінця XIX – початку XX ст.

**Предмет дослідження** – методика реставрації та відновлення фотоальбомів на паперовій основі.

**Методи дослідження.** У процесі дослідження було використано дві групи методів: емпіричні – опис, порівняння, аналіз, які використовуються у практичній частині у процесі реставрації альбому світлин та загальнонаукові: історичний, застосовувався при аналізі історії розвитку фотографічної справи в світі та Україні; дедукції, шляхом застосування загальних методів, принципів реставрації паперових виробів і використання їх у реставрації альбому; метод формалізації – у обчисленнях об'єму тваринного клею при склеюванні листів альбому та при різних укріплюючих заходах щодо палітурок та блоку листів; метод аналогії застосовувався у співставленні особливостей реставрації книги з реставрацією альбомів; узагальнення у визначенні загальних ознак реставрації різних видів мистецтва, зокрема паперових носіїв інформації.

**Практичне застосування.** Розроблена реставраційна методика може бути використана під час відновлення та реставрації фотоальбомів на паперовій основі.

**Апробація результатів дослідження.** Основні результати роботи були апробовані у вигляді доповідей на II Міжнародній науково-практичній конференції «Гагенмейстерські читання» (19-20 листопада 2022 р.), звітній науковій конференції студентів і магістрантів за підсумками НДР у 2022–2023 навчальному році (4-5 квітня 2023 р.), Всеукраїнському мистецькому симпозіумі пам'яті Бориса Негоди «Верлібри пастелі» (7 квітня 2023 р.).

**Основні результати дипломної роботи** опубліковано у збірнику наукових праць студентів мистецьких спеціальностей та 2 виданнях тез і матеріалів науково-практичних конференцій.

**Структура дипломної роботи** включає: вступ, три розділи, які містять шість підрозділів, висновки, список використаних джерел з 53 найменувань, реставраційний паспорт, додатків. Загальний обсяг дипломної роботи – 60 сторінок. Основний текст викладено на 55 сторінках.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ФОТОМИСТЕЦТВА

#### 1.1. Становлення фотосправи в Україні

Пітер Поллак зазначає, що хімічна передісторія фотографії почалася ще в глибоку давнину, а оптична передісторія налічує приблизно тисячу років. Арабський математик X ст. Алхазен з Басри винайшов камеру-обскуру. Йоган Цан створив у 1685 р. рефлекторний тип камери-обскури. Жозеф Нісефор Ньєпс перший у світі фотограф, який створив фотографію в камері-обскурі і винайшов діафрагму для виправлення дефектів, які він спостерігав при відкритих лінзах, зробив зображення тривким. Перша у світі фотографія датується 1826 р., на сплаві олова зі свинцем [17, с. 88].

Винахід фотографії датують 1839 р., коли Домінік Франсуа Араго доповів на засіданні Паризької Академії наук загальні принципи дагеротипії – спосіб отримання стійкого зображення в камері-обскурі, винайденій Луї Жак Манде Дагером 1835 р.. Д. Араго ознайомив членів Академії з першим фотографічним процесом і дав фізичне пояснення принципу утворення прихованого зображення. Після офіційного оприлюднення методу дагеротипії у серпні 1839 р. фотографія набула широкого розповсюдження в Європі [13, с. 286].

У 1841 р. англійський учений У. Тальбот винайшов калотипію – прообраз сучасної фотографії, це обумовило створення фотографічних матеріалів високої світлочутливості. У 1861 р. англійський фізик Дж. Максвелл запропонував принцип поділу кольору як основи для кольорової фотографії. До 30-х рр. ХХ ст. фотографія була майже виключно чорно-білою. З часом широкого розповсюдження набула кольорова фотографія. У 70-ті рр. ХХ ст. з'являються перші цифрові камери. Завдяки технічному прогресу можемо говорити не лише про фотографічне ремесло, а й про фотографічне мистецтво [17, с. 89].

В Україні фотографія з'явилася приблизно в 40-х рр. ХІХ ст. Відтворена історія фотографії як мистецької практики, визначені історичні етапи її

розвитку: становлення художньої фотографії (кінець XIX – початок XX ст.); її вихід на авангардні позиції (1920–1930-ті рр.); етапи стагнації (серед. 1930-х – 1950-ті рр.) та її подолання (1960-ті рр.); т. зв. «фотографічний період» у художній культурі міста (1970–1990-ті рр.) – піднесення і світового визнання світлопису країни [18].

На теренах України фотографія, як галузь науки, техніки і мистецтва, розвивалась різними шляхами, оскільки українські землі були розділені між двома імперіями: Австрійською та Російською. Це зумовило певну різницю в цілях фотографічних товариств, в технологіях, техніці та суспільній ролі. В Україну фотографію принесли в 1840-х рр. іноземні фотографи, учасники щорічних міжнародних київських ярмарків – «Контрактів», які часто залишалися в Україні. Першими фотографами-переселенцями були французи Жак і Поль Гербст. Упродовж 1840–1860-х рр. масово відкривалися фотостудії у великих містах: Львові (1839), Києві, Одесі (початок 1840-х рр.), Харкові (1858), Миколаєві (1868) До 1914 р. в Києві працювало близько 70 комерційних фотографів [12, с. 53-65].

Дослідник історії фотографії О. Трачун у науково-популярному виданні простежив розвиток української фотографії у прізвищах і жанрах від її зародження 1839 р. до початку 2000-х рр. Він спростував думку про відсутність фотографічної традиції і школи в Україні, стверджував, що «золотий вік» вітчизняної фотографії припав на 1887–1915 рр.: створено мережу професійних фотосалонів; засновано професійні об'єднання фотографів, започатковано дослідження в галузі наукової фотографії; перші кроки зробила вітчизняна фотопромисловість; відбулося розгортання виставкової діяльності тощо [3, с. 5].

Фотосправа в Львові розпочала свою діяльність одночасно з Одесою. Найперше фотоательє в Україні й Російській Імперії загалом з'явилося в Одесі на вул. Поліцейській (тепер вул. Буніна, будинок не зберігся). 1843 р. його відкрив художник Мюнхенської королівської академії живопису Філіпп Гаас.

Інтерес до фотографії виявляли й деякі художники, серед яких варто назвати А. Денъера, який здобув освіту в Академії мистецтв Санкт-Петербурга і відкрив

у 1843 р. ательє, яке користувалося популярністю. Саме в ньому були зняті перші портрети багатьох письменників і художників того часу (наприклад, відомий портрет Т. Шевченка, 1858 р.) [12, с. 53-65].

Відомим Львівським фотографом був професор фізики Львівського університету Ян Глойснер (1839), а першим професійним фотографом – офіцер австрійської армії та повстанець 1831 р. Августин Холонєвський (1843). Професор анатомії Львівського університету, чех за походженням, Й. Беррес (1796-1844) проводив численні дослідження з друком відбитків із дагеротипів за методикою офорту [13, с. 288]. У квітні 1840 р. він описав свій винахід у «Віденській газеті», а пізніше, в липні 1840 р., видав у Відні окрему брошуру. Беррес увів у німецьку мову термін «світлова картина» («Lichthild»). Ця техніка потребувала художніх навиків друкаря й тому фотограф співпрацював з відомим чеським графіком Йозефом Аксманом. Роботи Берреса зберігаються в колекції Моравської галереї у Брно [31, с. 374]. Також відомими діячами були: Р. Турин (експериментував з фотоколажем і фотомонтажем), Р. Сельський (більше 1000 знімків), О. Кшивоблоцький (творив авангардні експерименти), В. Діамант, Я. Межицька (найактивніша у міжвоєнний період), Ф. Путч, З. Розвадовський [31, с. 375].

Піонерами саме української фотографії на західноукраїнських землях у другій половині XIX ст. були: А. Карпюк, В.О. Шухевич – у Львові, С. Дмоховський, Є. Любович – у Перемишлі, Ф. Величко – у Станіславі (нині – м. Івано-Франківськ) [12, с. 53-65].

Справжній розвиток фотографії в Україні припадає на середину XIX – початок XX ст. (1850 – 1914 рр.). Першими українськими фотографами у 1850-х рр. у Києві були місцеві фотомитці: І. Чехович, І. Гудовський, Ф. Левдик, К. Воюцький (фотографував труну Т. Шевченка), М. Грос та ін. Завдяки стрімкому розвитку фотографії за чотирнадцять років (із 1864) свої фотостудії уже мали М. Бензедан, Франсуа де Мезер (Франц Мезер), автор красвидів Києва 1860–1880 рр., Й. Кордиш (1868), М. Пастернак (1869) та ін. У 1871 р. відкрив фотоательє В. Висоцький. Саме у цьому ательє з 1880 до 1886 р. працював



відомий український фотограф і кінооператор А. Федецький [8, с. 29]. Третина київських фотозакладів, у яких працювали провідні майстри, розміщувалася на Хрещатику й у прилеглих кварталах.

У 1860 – 1890-х рр. відкриваються професійні фотостудії в Одесі, Харкові, Полтаві та в інших великих містах [12, с. 53-65]. 15 листопада 1858 р. у Харкові відкривається перше фотоательє. Його засновником був купець 2 гільдії Василь Сергійович Досекін. Найбільш інтенсивного розвитку фотографія в місті набула в 80 – 90-х рр. ХІХ ст.. За даними Харківського історичного альманаху, у цей час тут відкрилося понад 30 нових фотоательє [13, с. 288].

З 1870-х років Харків славився фотографами О. Іваницьким, Є. Трофимовим, Р. Биковським. Від червня 1886 р. у місті також працював А. Федецький, зачинатель кіномистецтва в Україні і триколірової фотографії, якого неодноразово відзначали на закордонних виставках за мистецькі портрети і краєвиди [12, с. 53-65]. Не можна не згадати легендарного художника-авангардиста, одного з засновників кубофутуристів «Союз семи» Бориса Косарева. Його роботи представлені не безлічі виставок, а світлини представлені від виразних портретів до репортажних серій, що розповідали про події в житті українського народу [31, с. 371-377].

На Східному Поділлі традиції фотосправи набули активного розвитку в Вінниці та невеликих повітових містечках губернії (Летичів, Жмеринка, Зіньків, Хмільник, Літин, Немирів, Ярмолинці, Бар, Гайсин, Ладижин, інші) [12, с. 53-65].

На Галичині свою діяльність розгортає Генрік Міколяш (1872-1931) – фотограф-художник. 1902 р. брав участь у Першій польській фотовиставці в Кракові, 1903 р. – у міжнародній фотовиставці в Будапешті. З 1906 р. світлини митця регулярно публікувала віденська фотоперіодика. Він очолив Клуб шанувальників фотомистецтва, який пізніше перейменований на Товариство. За численні нагороди, за участь у виставках й наукову роботу 1909 р. Міколяшеві присвоїли титул почесного члена товариства. Пізніше він очолив кафедру

фотографії «Львівської політехніки». Це один з найвідоміших Львівських фотографів, його прозвали – «батьком Львівської фотографії» [31, с. 374].

Мистецтво фотографії потребувало художніх навиків тому не дивно, що фотографами ставали все частіше художники, які пройшли курси та входили в Товариство. Це поклало початок художній фотографії [12, с. 53-65].

З початку 1880-х був відомий в Україні й талановитий полтавський фотограф Й. Хмільевський, автор альбому фотографій про місця, пов'язані з життям М. Гоголя, фотографій із церемонії відкриття пам'ятника І. Котляревському (1903 р.) й великої серії фотографій будинку Полтавського Земства (1908–1909 рр.) У 1900 р. на Всесвітній паризькій виставці він теж був удостоєний великої золотої медалі і спеціальної відзнаки французького уряду.

Альфред Сількевич – відомий тернопільський фотограф, якому належить портрет Соломії Крушельницької. Під час Другої крайової етнографічної виставки митець представив 50 світлин селян у святковому одязі. Ще одним тернопільським фотографом був Брунон Калішевський. Він створював портрети й сімейні знімки, відома серія світлин костелів [31, с. 374].

Діяльність великої кількості фотомитців наприкінці XIX ст. сприяла створенню фотоорганізацій як відділів при філіях Імператорського Російського Технічного Товариства в Харкові (1891), Одесі (1897) та Києві (1899), а також товариства «Аматорів фотографії» мистецького і наукового характеру в Одесі, Харкові (1891), Сімферополі (1896), Єлисаветграді (нині – Кропивницький) (1901) [12, с. 53-65].

Найперше товариство фотографів-аматорів з'явилося у Одесі в 1891 р., яке проводило практичні курси з фотосправи, організовувало виставки, конкурси, складало каталоги історичних пам'яток. Згодом такі зібрання виникли в інших містах, до 1908 р. їх налічувалось близько 20.

У Єлисаветграді існувало близько 20 відомих великих фотосалонів і декілька невеличких. Один підприємець міг мати такі заклади в декількох містах. У Тернополі фотосалони з'явилися у другій половині XIX ст. – салони «фотографії кабінетної» [12, с. 58].

На заході у Львові існував Клуб любителів мистецтва фотографії (1891 р.), де митці організовували виставки. Ініціатором був скульптор Тадеуш Баронч. 1902 р. з ініціативи відомих польських художників Тадеуша Акцентовича і Яна Станіславського й при активній участі львівського Клубу в Кракові відбулася перша в Галичині виставка художньої фотографії [30, с. 42-50].

Створення всесвітньо-відомого товариства «Дагер» (1901-1917 рр.) (Київ) – було однією зі значимих подій, адже об'єднало аматорів з усієї України, що займались дослідженням мистецтва світлин – наприклад розділення жанровості фотографій: художня, побутова, наукова й технічна. Завдяки об'єднанню фотосправа набула професійного рівня, з М.О. Петровим, М.І. Бобиром, О.М. Губчевським, В.Л. Гудшоном та іншими [13, с. 288].

У західноукраїнському регіоні перші організації фотоаматорів були сформовані при Пресовій Квартирі УСС (Українського Січового Стрілецтва) наприкінці 1914 р. в Карпатах, у містечку Ворохта. Перші фотографії «в полі» робили І. Іванець, Ю. Буцманюк, Б. Гнатевич, В. Клим, Т. Мойсеович, М. Угрин-Безгрішний, Т. Яцура та інші (організували 1916 р. виставку у Відні, повторили її 1934 р. у Львові). 1915 р. при тій же Пресовій Квартирі УСС В. Бобинський та Л. Гец уклали перший збірник «Стрілецька Антологія», який містив 36 творів, проілюстрованих 144 роботами військових фотографів. Фотогуртки аматорів також діяли в таборах інтернованих у Чехо-Словаччині в Ліберці (1920), Йозефові (голова – О. Балицький, виставка 1923 р.) [12, с. 62].

У міжвоєнний період – від 1920 до 1939 рр. – у Львові постала фотографічна Секція при Соколі-Батьку (Ю.Вінцковський – голова, Ю. Бонковський, А. Цибульський, В. Савицький та В. Голян), а вже у 1926 р. вона представила на розгляд глядачів виставку українських краєвидів у Станіславі. Наступним об'єднанням фотографів стало «Субреферат світлин» при Економічному рефераті Верховної Пластової Ради (голова – Володимир Голян, Юліан Дорош, який у 1929 р. опрацював перший кінофільм з пластового табору) і Секція фотографії при Товаристві студентів-техніків «Основа». На початку 1930 р. з ініціативи професора О. Балицького й доктора С. Дмоховського було створене

Українське Фотографічне Товариство (УФОТО, або UFT) в Львові (з філіями в Станіславі, Тернополі і Рогатині). Товариство мало 216 членів (1936), власне приміщення, робітню й бібліотеку. У 1933–1939 рр. видавало журнал «Світло й Тінь», головними редакторами якого були Олександр Мох, Степан Щурат. Діяльність товариства організовувалася за низкою напрямів, у різних формах: УФОТО влаштовувало щомісячні внутрішні виставки й щорічні репрезентативи на Всеслов'янській мистецькій фотовиставці у 1935 р., брало участь у фотоконкурсах «Альфи», «Перуци», «Кодака», «Філіпса» та інших [12, с. 62].

Активно розвивалася й інфраструктура фотосправи: лише в Києві працювало шість крамниць з фотоприладдям; функціонували курси практичної фотографії Бернадського. З 1860 р. почали з'являтися перші типові меблі для фотоательє. На багатьох знімках, на фотографіях з різних фотосалонів зображені ширми і ширмочки, тумби, столи, крісла, балюстради з колонами однакових розмірів і форм. Тоді ж для заохочення населення з'являються різнопланові мальовані так звані «задники», що нагадували театральні декорації: із зображенням на полотняних гобеленах, на картоні старовинних замків, античних руїн, озер, рік, водоспадів тощо. Іноді фони – руїни з каміння, дерева з листям – виготовляли із пап'є-маше й розфарбовували. Зазвичай успішний фотограф мав з десяток таких фонів [12, с. 58].

Взагалі фотосалон певною мірою проектували під свої потреби. Тобто для кращої якості зображення, повинен бути великий потік світла, а для цього використовували приміщення з панорамними вікнами. Це все враховувалось під час оренди, купівлі майстерні. Наприкінці XIX – початку XX ст. панував стиль модерн і це не могло не позначитись на фотографіях. На прикладі ательє Москальова в Єлисаветграді можна побачити арфи і китайські парасольки, амури, які грають на ріжках, ангелів з крильцями, голубів і розани [31, с. 371-377].

В останні десятиліття XIX ст. завдяки розвитку фотомеханічних процесів друку (напівтонові процеси) перші фотографії вміщуються в газетах (зокрема «Життя та мистецтво», 1894). З цього часу дослідники вважають за можливе

говорити про початок української фотожурналістики, про збагачення системи її жанрових форм.

Радянська влада розпочинала рекрутування фоторепортерів для преси з учасників фотогуртків. З 1930-х рр. відомими були фотожурналісти К. Лішко, Г. Угринович; після війни популярними стають Б. Градов, Ф. Федоров, М. Козловський, Ю. Шевцов, Е. Анціс, В. Примаченко, І. Кропивницький, О. Стародуб, С. Александрович, В. Сметанич, В. Чупринин, А. Куцан, І. Хижняк, Я. Дацюк, І. Охріменко, Ю. Самеляк, Р. Якименко та інші. Завдяки українським майстрам з'являються перші (не лише в Україні, а й загалом у тодішній Російській імперії) навчальні посібники: одесита Й. Мигурського «Практичний підручник з фотосправи та новітніх удосконалень і застосувань» (1859 р.), харківського професора М. Бекетова «Розвиток та сучасний стан світлопису». Активна така діяльність викликала до життя й виникнення спеціалізованих періодичних видань. У 1920–30-х рр. до підготовки фототехніків-лаборантів і фотографів долучалися мистецько-промислові школи: Київський художній інститут та Київський інститут кінематографії. Після Другої світової війни фотографію було включено до навчальних планів підготовки кінооператорів Київського театрального інституту ім. Карпенка-Карого; техніку фотографії – у Львівському поліграфічному інституті. При Міністерстві культури в Києві створили експериментальну фотостудію [12, с. 63].

Зародження сучасної фотографії відбувалося упродовж 1960–1970-х рр., коли в усіх значних культурних центрах СРСР формувався рух контркультури, спрямований на звільнення мистецтва від ідеологічного диктату. Тепер в Україні діє «Національна спілка фотохудожників України» (НСФХУ) (грудень 1989 р. в м. Київ). Сьогодні, НСФХУ – велика й поважна організація фотомитців, що має свої творчі осередки в усіх обласних центрах України та АР Крим. У великих містах діють фотоклуби, основною метою яких є популяризація фотографії та фотомистецтва та сприяння творчому розвитку фотоаматорам.

Масовому розвитку художньої фотографії сприяє газета «День», яка протягом багатьох років проводить на державному рівні дорослі і дитячі конкурси фотографії, демонструє кращі твори на пересувній виставці в багатьох містах України [18].

Отже, на терени України фотомистецтво прийшло у 1840-рр., що спричинило створення ательє у провідних центрах та діяльність багатьох митців. Кінець XIX – початок XX ст. характеризується високим рівнем розвитку фотосправи. Вивченню фотомистецтву сприяли створення курсів, фотогуртків при різних навчальних закладах, об'єднань однодумців, що займались детальнішим його вивчення, а згодом – популяризація фотографії та її друк у періодичних виданнях. Дослідження мистецтва фотографії сприяло до становлення такого, в якому вона існує нині.

## 1.2. Фотомитці Поділля

Фотографічні знімки можуть дати надзвичайно важливу інформацію стосовно пам'яток архітектури, динаміки їх реставрації, реконструкції, перебудови, визначити етапи цих процесів. Населені пункти України, в яких створювалися численні фотозаклади, були, як правило, великими містами, центрами губерній та повітів. Тому й не дивно, що першим містом Поділля, у якому створено перший фотографічний заклад, був саме Кам'янець-Подільський [1, с. 11].

Інформаційні матеріали й поодинокі студії про фотосалони/заклади та відомих митців адміністративного центру Поділля друкували в пресі вже на початку 1900-х рр. Так, журнал «Искусство и печатное дело» докладав про фотографічний з'їзд 1909 р. [3, с. 5]. За дослідженнями М. Жура, в Подільській губернії на початок ХХ ст. працювало 50 фотографів, у Кам'янці-Подільському їх налічувалось 9 фотомитців: С. Гіллер, С. Голеневич, М. Грейм, А. Жилінський, Ф. Кодеш, Й. Кордиш, Г. Вассерман, К. Розенберг, А. Енгель. Крім того, фотографічні заклади функціонували у Вінниці, Жмеринці, Зінькові, Немирові, Проскурові, Ярмолинцях та інших міських поселеннях Поділля [5, с. 69-70].

Між сучасними науковцями точилися суперечки, хто ж першим відкрив фотографічну справу в місті. Достеменних фактів не знайдено. Проте досліджуючи ресурси кам'янецьких та київських періодичних видань, фігурують два прізвища – Й. Кордиш та М. Грейм. Звісно, що з біографії митців можна зробити висновки, що першим був Й. Кордиш, або вони працювали одночасно. Проте виникають суперечності з цим прізвищем, через те, що його діяльність охопила не лише Поділля, а й Київ та Одесу [3, с. 4-13].

Перші відомості про появу фотографії знаходимо в газеті за 16 травня 1859 р., де вказувалось, що до міста днями прибув з Парижу фотограф Маркевич, якому було замовлено два фотографічні знімки міських краєвидів. Тоді ж у місті розпочав діяльність інший фотограф Й. Кордиш, перше фото

якого датоване 20 травня 1859 р. Він був відомий громадськості як автор світлин із видами північно-західної частини Старого міста з боку Польських фільварків, Польських воріт і Старого міста з північно-західного боку, башти св. Ани і Старого міста з боку Старого замку, Карвасар і Старого міста з батареї Св. Урсули. Ймовірно, Й. Кордиш на той момент ще не міг виконувати панорамні фотографічні знімки, тому це завдання випало Маркевичу, який зробив два знімки видів міста від Гунських криниць та Польських фільварків. Дослідник Д. Бабюк переконаний, що Й. Кордиш був засновником місцевої школи фотографії, до якої входили В. Загоровський і П. Яворський, М. Грейм і його донька Модеста. Д. Яшний додає те, що митець був одним із трьох найвизначніших київських майстрів 70-х рр. XIX ст. Із появою фотографії у Кам'янці-Подільському місцеві майстри майже одночасно починають виконувати як портретні, так і панорамні фото міста [1, с. 12].

У грудні 1860 р. Й. Кордиш просив дозволу на встановлення нового пересувного фотографічного павільйону, на зразок того, що був там влаштований у орендованому приміщенні купчихи Зейдманової [2, с. 21]. Проте в Кам'янці, на той час діяло багато митців-аматорів, вочевидь масштабної необхідності в фотознімках не було. У 1868 р. Й. Кордиш перебрався до Києва, там працював у іншому ательє паралельно із Кам'янецькою філією, очоленою В. Загорським. Студія збанкрутувала й він вимушений продати нерентабельну філію в Кам'янці у 1871 р. [2, с. 21-22].

На особистому штампелі Й. Кордиша значилося, що він був фотографом Київського університету св. Володимира, а також членом Південно-західного відділу Імператорського географічного Товариства. Митець зображав сцени праці, картини домашнього побуту, численні народні типи, також конкретних осіб – відомого бандуриста Остапа Вересай. Його знімки увійшли в «Альбом костюмов Росии» – колективне зібрання майже ста фотографів зі світу. Однією з найвідоміших фотографій є зруйнований пізніше Кармелітанський храм й монастир на тлі дзвіниці Кафедрального костелу [30, с. 55].



Як зазначав дослідник, історичної топографії Кам'янця-Подільського Микола Петров, фотографії Кам'янця, зроблені Й. Кордишем в 1860-х рр., мають особливу цінність: «...Так, на одній з таких фотографій ми бачимо велику вежу Святої Анни на західному кінці Замкового мосту, з боку Старого замку. У 1876 р. для розширення дороги її розібрали, тому пізні фотографи, які охоче знімали міські пейзажі, вже не змогли її зафіксувати...». Й. Кордиш усвідомлював потенційні можливості використання фотографії як наукового інструмента, зокрема в етнографії. У створеному ним «Етнографічному альбомі Малоросії» були зафіксовані сцени праці, картини домашнього побуту, різні народні типи [2, с. 21].

Роботи Й. Кордиша, зроблені 1865 р. в Кам'янці-Подільському, зберігалися в О. Прусевича, який у 1907–1915 рр. працював головним хранителем Кам'янецького давньосховища (історичного музею). Олександр Миколайович використав їх при написанні історико-топографічного нарису «Кам'янець-Подільський», виданого в 1915 р. польською мовою [1, с. 15].

Дослідниця У. Красник визначила наявність у колекції Бібліотеки й Музею Народного Дому в Львові 30 авторських робіт Й. Кордиша із зображенням краєвидів, архітектурних ансамблів та історичних пам'яток Києва, в наявності також були фірмові бланки 1850-х – 1917 рр. фотографічних закладів губернського центру [3, с. 10].

Фотосалон Августа Енгеля розташовувався в Старому місті, на Центральній площі (нині майдан Польський ринок), у будинку Ласта. Дві фотографії А. Енгеля (вигляд Кам'янця з боку Польських фільварків і з південно-східного боку) використав Ю. Сіцінський для ілюстрування паперового носія «Місто Кам'янець-Подільський. Історичний опис» [32].

Ю. Гаштецький опублікував найповнішу на сьогодні біографію відомого фотографа і нумізмата Михайла Грейма – «Забутий маестро: Про Михайла Грейма з Кам'янця» [3, с. 11]. У ній вказано, що митець родом з Польщі розпочав трудову діяльність в одній із друкарень Варшави, а 1848 р. склав іспит та отримав диплом на звання складача й згодом працював в одній із друкарень

м. Любліна. 1852 р. він був запрошений подільським віце-губернатором В. Пфелером і призначений старшим складачем губернської друкарні, посаду наглядача (керівника) якої займав з 1856 – по 1872 рр. [28]. Цього ж р. фотограф приїхав до Кам'янця-Подільського на посаду старшого складача в губернську друкарню, за чотири роки роботи став її керівником. Важко визначити причину, але за 20 років, у 1872 р., він покинув таку роботу [29, 130-136].

У 1872 р. М. Грейм викупив заклад Й. Кордиша в Старому місті, відкрив власне фотоательє (фототипію і типографію), хоча його фотознімки вже згадуються, починаючи з 1864 р. [1, с. 10-18]. Можна стверджувати, що творчість і дружні відносини з Й. Кордишем позитивно вплинули на М. Грейма. Це переплелось у відображення послідовником етнографічних мотивів. Але територія діяльності М. Грейма дещо відрізнялась, включаючи Бессарабію. Митець ще більше поглибився в політичні події і на тлі цього в побут українців.

М. Грейм добудував до будівлі ще один павільйон з односкатним дахом, одна частина була під черепицею, інша – засклена [30, с. 57]. Також обладнав невелику друкарню, організував літографську майстерню, в якій і випускалися листівки. Згодом одна з великих вертикальних стін також була повністю засклена [28]. «Вже сам фотограф оздобив фасад другого поверху будинку трьома барельєфними копіями медалей з виставок, написом французькою мовою «PHOTOGRAPHIE» та прізвищем фотомайстра «Грейм» російською і польською мовами» [3, с. 4- 13]. Цей фотозаклад, що знаходився у Старому місті, був хоча не першим, але швидко став найкращим – чіткість та художній характер вирізняв його з-поміж конкурентів. Житлові будинки, що знаходилися по вулиці Татарській, 16-18, а саме на куті Гімназійного провулку і вулиці Татарської, були об'єднані в одну споруду пі час перебудови у першій половині XIX ст. [31, с. 371-377].

У фотографіях М. Грейма прослідковуються мальовані задники різного характеру – фони з зображенням гір, античних руїн, казкових доріжок тощо. Це було модним у 1860-их рр. і створювалось аби заохотити населення [31, с. 371-

377]. Приблизно в цей час М. Грейм активно займається збором етнографічних матеріалів та старожитностей Поділля [37].

І. Підгурний, дослідник творчості М. Грейма, виокремив з його світлин наступні групи: окремі пам'ятки архітектури, пейзажі, панорами міст і містечок, сюжетно-тематичні композиції, портретні зображення, етнографічні типи представників різних етносів Поділля у національному вбранні, соціальні групи населення, фотофіксація живописних і графічних творів, колажі. Він також зазначив, що досить представницькою виглядає категорія руїн – 22 фото, на яких представлені руїни споруд, що мали культурно-мистецьку цінність. М. Грейм – єдиний фотограф на Поділлі, який приділив їм увагу і зберіг для нащадків неіснуючі сьогодні об'єкти. Для нас найбільший інтерес мають фотографії двох перших груп, хоча основою виданих ним листівок були фотографії інших категорій [28]. Його заслуга полягала в тому, що фотографічне відтворення архітектурної забудови Кам'янця-Подільського здійснювалося на основі панорамно-композиційної фотографії міста з усіх чотирьох боків – півночі, півдня, заходу та сходу, а також окремих видів околиць, міських майданів, вулиць тощо. Автор підбирав для зйомок такі позиції, з яких досить вдало фіксувалася міська забудова, трасування вулиць, розташування храмів, майданів, адміністративних і оборонних споруд тощо.

Крім того, він додав до своїх фотосвітлин місячну тематику, обравши для цієї серії архітектурні об'єкти Поділля – здебільшого руїни замків. Так була створена досить містична та захоплююча серія фотографій, тиражована автором у серії поштових листівок «Місячне сяйво» з видами руїн фортець у населених пунктах Бар, Збриж, Зіньків, Жванець, Панівці, Пилява, Сатанів, Чернокозинці, Шарівка, Ямпіль Подільської губернії, у селі Кудринці та місті Скала на території Галицького Поділля, видами замку в Меджибожі, «фортець-замків» у селах Рихта та Отроків, «костелів-фортець» у місті Летичеві та містечку Смотрич, церкви-фортеці в селі Сутківці Подільської губернії [28, с. 50].

М. Грейм крім зображення пам'яток Подільської землі та її кордонів зображав бессарабські землі. 84% усіх робіт – старожитнє зодчество, панорамні

зображення міст і містечок, етнографічні типи і верстви населення регіону, руїни старовинної архітектури, сюжетно-тематичні композиції соціального характеру, події. фотомитець продемонстрував досконалу майстерність у трьох галузях ательєрної праці: регулюванні світла, підборі реквізитів, створенні поз для моделей [12, с. 164].

М. Грейм зробив найбільш вагомий внесок у відтворення панорамних композицій міста, більшість яких зберігаються в архівах Польської академії мистецтв у Кракові (117 фотографій), Польської академії Наук (83 фотографії) та університету в Лодзі (163 фотографії). Михайло Йосипович випустив альбом, до якого ввійшло 26 видів Кам'янець-Подільського, а 1901 р. – «Виды Каменца-Подольского» з 24-х світлин. Загалом ним було видано 23 альбоми, а ще – комплекти фотолистівок пам'яток історії, архітектури й мистецтва Поділля, які сьогодні мають важливу історичну та мистецьку цінність. За високу художню майстерність світлини удостоєні срібних медалей на виставках у Нюрнберзі (1885), Львові (1895) і Варшаві (1900). Ці знімки несуть неабияку цінність, адже зобразили будівлі Старого міста до перебудови царською владою у 70-х рр. XIX ст., також зруйновані за радянської влади 20-30-х рр. XX ст. [37]. На фотографіях М. Грейма зафіксовано місто дореволюційних часів. У фондах КПМЗ зберігаються, окрім згаданого альбому, 15 унікальних портретів, виконаних на фірмових картках; ці фотографії не повторюються в жодній з колекцій інших музеїв та архівів.

У Національному Історико-архітектурному заповіднику (НІАЗ) «Кам'янець» також знаходиться примірник фотоальбому з видами Кам'янець-Подільського 1901 р. видання М. Грейма, чимала кількість його фотографій, а також фотографій, що можуть бути Греймівськими, але їх важко ідентифікувати, бо більшість знімків – фотокопії, без підписів та ін. позначок. Ще частина знімків зберігається у вигляді фотонегативів, які теж не містять позначок приналежності до будь-якого автора. Значні колекції фотографій Грейма збігаються у польських архівах Кракова, Лодзі. У Кракові збірки знімків Грейма зосереджено у 3-х архівах [29, с. 130-136].

М. Грейм був членом антропологічної комісії Польської Академії майстерності. У річниках закладу Академії майстерності нами знайдено відомості про переслані ним знімки. У 1874 р. він надіслав 39 фотографій етнографічних типів, у 1875 – 68 знімків етнографічних типів Поділля й околиць Кам'янця, у 1876 – 19 світлин етнографічних типів, у 1877 – 21 таблицю панорам Кам'янець-Подільського і етнографічних типів; у 1878 – 27 знімків розмаїтих куточків міста Кам'янець-Подільського й Поділля. В архіві Польської Академії майстерності зберігається збірка фотографій; майже всі вони відмічені відбитками сухої тисненої печатки Грейма і власноручними підписами з поясненнями

У польських архівах зберігається ще одна велика колекція автентичних фотографій М. Грейма, – це дар Елізі Ожешковій на 25-річчя її письменницької діяльності. Збірка знаходиться в Науковій бібліотеці університету в Лодзі (BUL) і складається з 8 груп знімків (Кам'янець-Подільський, Поділля, Бесарабія, Шляхта, Селяни, Євреї, Жебраки, Михайло Грейм). Одна з груп фотографій містить портрети самого Грейма, а також його родини. Загалом колекція налічує 165 фотографій на 116 картках [29, с. 130-136].

Інтерес до ролі фотографів поляків у становленні й розвитку фотографічної справи в адміністративному центрі Подільської губернії виявили польські дослідники. К. Ролле наприкінці 1950-х рр. опублікував в академічному виданні статтю про М. Грейма, якого знав і пам'ятав як друга свого батька (доктора Юзефа Ролле) у роки життя в Кам'янці-Подільському. У 1965 р. Ю. Бартиш у двох статтях описав колекцію з 163 фотографій із зображеннями краєвидів Кам'янця-Подільського, Голоскова, Жванця, Кривче, Панівців, Поріччя, Хотина, жанрових сцен і типів Поділля і Бессарабії, яку М. Грейм подарував письменниці Е. Ожешко (зберігається в бібліотеці Університету в Лодзі) [3, с. 4-13].

Жослідник І. Паур у своїй статті дійшла висновків, що М. Грейм разом зі своєю фотодрукарнею відіграв значну роль у популяризації історичних пам'яток архітектури стародавнього Кам'янця-Подільського, які він розпочав

фотографувати 1865 р., до того, як їх було перебудовано в 1874–1876 рр. Саме в цьому полягає цінність його світлин. Вони також використовувалися В. Варгафтіном та Д. Лахмановичем при виданні документальних листівок з видами міста Кам'янця-Подільського [28].

Дослідник історії Кам'янця-Подільського раннього нового часу М. Петров у монографіях та працях меншого формату з історичної топографії і археології міста середини XV–XVIII ст. для підтвердження наявності в планувальній структурі та забудові оборонних, житлових і культових споруд активно використовував фотографічні знімки М. Грейма, А. Енгеля, Й. Кордиша. Аналізуючи різні візуальні джерела, він стверджував, що світлини цих фотомайстрів, малюнки та літографії інших митців із зображенням краєвидів міста і його передмість стали цінними пам'ятками іконографічного мистецтва для ґрунтовного вивчення архітектурного ансамблю міста-музею як безцінної пам'ятки культури України нових часів [3, с. 4-13].

Фотохудожники Поділля у той час мали тісні зв'язки не лише з професійними митцями, а й допоміжними закладами, зокрема Російської імперії в Москві й Санкт-Петербурзі. Найвпливовішими для подільських фотографів були дотичні осередки Варшави, Кракова; Праги, Мюнхена, Берліна; Парижа, Ліона та ін., що позначилося на виборі сюжетів для світлин.

Отже, із середини XIX ст. Кам'янець-Подільський став провідним осередком розвитку фотомистецтва на Поділлі, характеризувався найбільше діяльністю двох фотомитців Й. Кордишем, який започаткував вперше ательє на Поділлі та М. Греймом. Вони принесли у мистецтво панорамні види старої фортеці та інших архітектурних пам'яток, що нині вважається не лише культурною, а й історичною цінністю.

## РОЗДІЛ 2

# ФОТОАЛЬБОМ ЯК ПАМ'ЯТКА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ

### 2.1 Генеза фотоальбому як соціокультурного явища

З кінця XIX ст. фотоальбом як спосіб організації фотографій, збереження інформації, демонстрації та інтерпретації фотознімків стає важливим атрибутом аристократичних віталень і салонів, обов'язковим предметом демонстрації [21, с.174].

На думку сучасного американського фотографа, колекціонера і творця альбомів, Джона Госседжа – чудовий альбом [...] по-перше, він має містити чудові твори, по-друге, він має зробити так, щоб ці твори функціонували як окремий світ у ньому. Слова голландського критика фотографії Ральфа Прінса, який вказує на те, що:[...] фотоальбом є автономною формою мистецтва, порівнянною зі скульптурою, виставою чи фільмом, у якому знімки втрачають власний характер і стають частиною драматичної події, що називається книгою, перекладеною на роздруківку чорнилом» [50, с. 40].

Види фотоальбомів, представлених на світовому та українському ринку поліграфічної продукції різноманітний – починаючи зі звичайного восьмисторінкового зошита скріпленого на скобу (обкладинка типу 1), закінчуючи виданнями з шкіряними палітурками (тип 6–8), оздобленими тисненням, різними видами лакування [4, с. 76].

Американські дослідники А. Волкер та К. Р. виділяють: 1) родинний альбом; 2) альбом, що розповідає про подію; 3) біографічний альбом; 4) альбом про хобі укладача. О. Ю. Бойцова, зазначає, що типологія фотоальбомів налічує велику кількість гібридних видів, наприклад: сімейно-біографічний чи біографічно-сімейний фотоальбом [20, с. 152].

Науковець І. Заяць, вивчаючи спадщину Заходу виділила чотири категорії родинних фотоальбомів: класичні, нетипові, авторські, аматорські [50, с. 8].

Дослідники фонду фотографій України ім. Г.С. Пшеничного виділяють наступні види фотоальбомів:

I. За сферою створення та функціонування:

1. Приватний фотоальбом (створений окремою фізичною особою (особами), яка керується приватними особистими інтересами, побутує в особистому приватному просторі);

2. Офіційний фотоальбом (створений юридичною особою, упорядковується від імені органів державного управління, державних установ, організацій, військових підрозділів, різних суспільно-громадських, культурно-освітніх, військових, територіальних об'єднань для виконання певних завдань. Побутує у державно-управлінській, суспільно-громадській сферах).

II. За автором-упорядником:

1. Персональний фотоальбом (творцем-укладачем фотоальбому є окрема особа);

2. Колективний фотоальбом (творцем-укладачем фотоальбому є (в широкому розумінні) певна спільнота, колектив (процесуально-технологічно це може робити і якась одна визначена особа, але лише від імені спільноти та при узгодженні матеріалу з іншими членами колективу).

III. За сюжетом: біографічний; родинний; подієвий; альбом про хобі; видовий [20, с. 152-153].

Перший у світі фотоальбом з'явився 1840 р. Його автор – англійський вчений, винахідник негативно-позитивного способу створення фотознімків Вільям Генрі Фокс Тальбот (William Henry Fox Talbot). Він також першим у 1846 р. видав книгу з фотоілюстраціями – «The Pencil of Nature» («Пензель природи»). Видання містило 24 фото (калотипій) і розповідало про тонкощі процесу фотографування та специфіку фотодруку.

Спочатку фотоальбоми мали вигляд невеличких книжечок, в які вкладалися фотознімки. З часом урізноманітнювалися їхній формат (9x13, 10x15, 13x18, 15x20), кількість вміщених фотографій (10, 36, 64, 100, 120, 160, 200, 300, 400, 500, 600 тощо), кількість аркушів (10, 20, 30, 40, 50, 100), матеріал аркушів



(папір, картон, пластик), спосіб кріплення аркушів (клейовий, книжний, за допомогою кілець, пружин, болтів тощо), матеріал обкладинки (дерево, картон, тканина, шкіра, пластик, синтетичні шкірозамінники) [21, с. 175].

У ХІХ ст. на ринку з'явився ще один вид альбомів – блокноти з чистими сторінками, які використовувалися для наклеювання вирізок з преси, силуетів, листів, візиток, поштових марок, звідси їх французький термін «bétisier» і англійський «scrapbook» [50, с. 19]. Слід зауважити, що скрапбукінг не обмежується створеннями класичних альбомів – в колекціях майстрів скрапбукінгу зустрічаються також альбоми-акордеони (Лепорелло), альбоми у вигляді будиночків, альбоми у вигляді коробочок чи кошечок, і навіть окремі листівки (так званий кардмейкінг). Існує і так званий «цифровий скрапбукінг», що використовує для оформлення та прикраси фотографій різні комп'ютерні застосунки. Справжній фурор викликав паперовий носій Джона Пула (англ. «John Poole») під назвою «Manuscript Gleanings and Literary Scrapbook», в якій описували різні способи творчо оформити вірші, записи та інші вирізки [16].

Класичний вид родинного фотоальбому зі зміненою структурою виявився одним із найкращих нововведень у сфері карт-де-візитного зберігання. Візит-карта була найпопулярнішим форматом, мала вигляд фотозображення на тонкому папері, наклеєного на цупкий картон, розмір 5,5x9 см, а картонна основа – 6,5x10 см., на жаль не виправдала своїх очікувань через накопичення бруду, спотворення карток внаслідок вклеювання їх на твердий картон без подальшої заміни) і тому потрібно було шукати шляхи збереження цих карток [34].

Конструктивні зміни обкладинок і блоку були здійснені таким чином, щоб родинні альбоми набули виняткових естетичних і корисних цінностей. Перші альбоми такого роду з'явилися в Парижі близько 1858 р. у вигляді багато прикрашених паперових носіїв з чистими сторінками, на яких були підготовлені окремі місця для фотографій. Альбоми можна придбати у фотомагазині, а потім самостійно заповнити світлинами або навіть переставляти або замінювати кілька разів [50, с.65].

Близько 1830 р. стала популярною модель палітурки, так звана неорганічна палітурка – «м'яка» обкладинка, конструкція якої характеризувалася вільним простором між блоком і корінцем паперового носія. У 1830-х рр. для декорування паперових листівок і шпалер почали застосовувати техніку тиснення, яка набула великої популярності, започаткував Вільям Фредерік Рок. Обидва нововведення сприяли поширенню футлярної палітурки, в якій обкладинки виготовляли окремо й поєднували з основою лише після повного завершення виготовлення середньої частини [50, с. 20]. До 1864 р. обкладинки створювалися за зразком романських, готичних чи ренесансних паперових носіїв [50, с. 93].

У сучасній продукції, палітурки оздоблені тисненням, різними видами лакування. Для їх виготовлення поліграфічні підприємства звертаються за допомогою до підрядних організацій, виконуючи основну роботу, а саме друкування блоку, самостійно. Зазвичай для більшості українських поліграфічних підприємств є регулярними замовлення фото альбомів в обкладинці та палітурці з незшивним клейовим скріпленням (НКС) блоку, в обкладинці із скріпленням на скобу, в палітурці з механічним скріпленням накладних корінця і сторінок [4].

Зростаюча кількість маленьких фотографій почала збільшувати розмір родинних альбомів, які представляли портрети предків, як-от аристократичні, магнатські чи шляхетські картинні галереї, що документували генеалогію родини [50, с.65]. Зокрема, «Королівський альбом», опублікований у серпні 1860 р. Джоном Джейбезом Едвіном Мейоллом, вважається першим редакторським альбомом для фотографій великого розміру, з ним оформилась мода на колекціонування фотографій із зображеннями членів королівських сімей, політиків та інших особистостей [50, с. 93].

28 травня 1861 р. Френк Фебус і Генрі Т. Ентоні запатентували (патент «E. & H.T. Anthony») новий спосіб вставки фотографій, який не вимагав вставлення зображень під маскувальний папір. Залишали прорізи під віконця паспарту, через які фотографія вставлялася на сторінку альбому. Це впровадження

виключило використання описаних раніше напівпрозорих допоміжних кутів з іншої сторони аркуша [50, с. 91]

У 1864 р. в Англії з'явився ще один вид картонної фотографії – кабінетний формат, розмір якого майже вдвічі перевищував попередні. Це також призвело до зміни форматів родинних альбомів. Їх найпопулярніші розміри почали коливатися під номером вісім (8°) і номером чотири (4°). Були створені однорідні альбоми, призначені як для ділових, так і для офісних фотографій, хоча в більшості примірників було місце для обох форматів. На той час пропорції альбомної палітурки залежали від способу композиції та розміру віконця на листівках, тому у форматі вісімки (8°) вони були приблизно: 23 x 18 x 7 см або 24 см. x 21 x 5 см або 24 x 31 x 7 см; і з чотирма (4°): 28 x 23 x 6 см або 30 x 25 x 7 см [50, с.96].

Попит на альбоми старого зразка для формату візит-кард став падати, в моду стали входити маленькі підставки для розміщення фотографій на столі і рамки. Виробники альбомів відреагували на зменшення попиту випуском альбомів з кріпленнями для кабінетних портретів, залишаючи в кінці альбому трохи сторінок для розміщення фотографій старого візитною формату [47].

У 1873 р. на Всесвітній виставці у Відні вперше була представлена система виготовлення класичних родинних альбомів. Шоу підготувала одна з компаній, що займається виробництвом альбомів. Вона представила деякі з найважливіших етапів промислового виробництва блоку та обкладинки альбому [50, с. 111].

У липні 1887 р. у Тернополі відбулася Друга крайова етнографічна виставка під час якої А. Сількевич представив альбом із 50 світлин селян у святковому одязі із різних регіонів Галичини і Буковини. Частина світлин знаходиться на даний момент у фондах Тернопільського краєзнавчого музею. Вони високоякісні і добре збережені [31, с. 371-377].

Початок ХХ ст. характеризувався побутуванням стилю модерн. Модерн підняв альбомне мистецтво на якісно новий рівень. Основою дизайну стала єдність всіх елементів, вдалося досягти гармонії трьох складових: літературного

твору, художнього оформлення та поліграфічного виконання [23, с. 580]. Успіх напряду відобразився на Паризькій всесвітній виставці 1900 р. з появою класичних родинних фотоальбомів на арені. Дизайнери надихались альбомним мистецтвом з 1890 р. [50, с.117].

Наприкінці XIX – початку XX ст. фотоальбоми стали більш доступними та поширеними, виготовлялися масово за допомогою машинного виробництва і стали не тільки практичними, але й статусними предметами, для демонстрації своєї соціальної позиції та багатства. Вони стали важливим атрибутом аристократичних віталень і салонів, обов'язковим предметом демонстрації. У цей час з'являються альбоми-«підношення»: наприклад, до ювілею якось навчального закладу чи військової частини, здебільшого полку, його попечителю, почесному шефу (інколи робилося «підношення» командирю) дарувався фотоальбом зі світлинами буднів і свят, якихось пам'ятних моментів, фото офіцерів, викладачів, учнів чи студентів тощо.

Попри формальні зовнішні зміни упродовж багатьох десятиліть фотоальбом продовжує виконувати дві основні функції: зберігати інформацію і бути засобом комунікації [21, с.174]. Проте з часом, суто утилітарна функція альбому як паперового носія перейшла в естетичну, завдяки декоративним мотивам на сторінках і палітурці. Прикладом утилітарної функції можуть слугувати поодинокі екземпляри 1839 р., які ілюструють конкретну подію. Вони були оформлені палітурником на замовлення власника: фотографа, дослідника, художника чи колекціонера. Декорування альбому зведено до мінімуму, використання техніки золочення або сліпого тиснення. Іноді на лицьовій стороні обкладинки ставився знак про походження: герб власника, знак власності бібліотеки чи колекції [50, с. 49].

Частина альбомів використовувалася для запису особливих моментів. Вони містили рукописні коментарі власників про покійного автора, форма яких нагадувала некрологи відомих особистостей. Вони давали відомості про вік померлого, дату смерті, її причину, місце смерті чи поховання, а також про функції, які він виконував за життя. Такі коментарі розміщувалися поруч із

присвятами, заснованими переважно на класичній літературі, тобто цитатах із Цицерона, Сенеки, Горація [16].

Альбоми частково стали конкурентами розмальованих родоводів або навіть почали їх замінювати, що породило суспільний феномен, який презирливо називають «крамарськими генеалогіями». Подібну роль відігравали фотопортрети предків і близьких родичів у міщанському салоні. Спочатку на стінах розвішували фотографії більшого розміру, а згодом менші, але більш численні, розміщували в хронологічному порядку в родинних фотоальбомах, що формувало індивідуальне покоління літопис.

З поширенням фотосправи, появою любительської фотографії у 20–30-х рр. ХХ ст. фотоальбом входить у побут широких кіл міського населення і частково сільського (тут переважають настінні фотоколажі), проте подекуди кінофільми та фотоносії замінили паперові альбоми світлин. Цифрова ера витіснила виробництво таких фотоальбомів. Краща якісь, і більш механізовані способи пришвидшили виконання примірників, що в якійсь мірі зменшило попит.

Отже, перші фотоальбоми з'явилися в 40-х рр. ХІХ ст., вони пройшли шлях розвитку від скрапбукінгу до класичних родинних альбомів з вкладенням. Побутування модерну вплинуло на структуру альбомів світлин, їх виготовляли як твір мистецтва, беручи до уваги лінеаризм, звивисті орнаменти тощо. У зв'язку з машинним виробництвом виготовлення альбомів стало вторинним.

## 2.2 Характеристика родинного фотоальбому початку ХХ ст.

«Родинний фотоальбом зазвичай присвячений великій сім'ї, і дуже часто це – єдине, що від неї залишилось», – писала американська письменниця Сьюзен Зонтаг у книзі «Про фотографію» [19]. Родинні фотоальбоми присвячені соціальному та емоційному спілкуванню, їх можна інтерпретувати як способи розуміння та примирення з життям, і водночас вони документують більш соціологічні аспекти повсякденного життя, до яких ми не маємо доступу з інших історичних джерел.

Поява родинного фотоальбому пов'язана з альбомом для листівок. Спочатку класичні, незвичайні та оригінальні родинні альбоми готувалися виключно для виїзних фотографій [34]. Родинний альбом представляє образ сім'ї, який конструюється за допомогою світлин. Розповідає про представників різних поколінь, сімейні справи і події [21, с. 186-187]. Він стає засобом родинної ідентифікації та збереження родової пам'яті. Виявляє рівень згуртованості членів сім'ї (наявність чи відсутність групових родинних світлин, фото окремих представників родини (близьких, далеких, їхню частотність і т. п.), родинне коло спілкування (друзі родини), рівень родинних стосунків (через дарчі написи, підписи до фото, розміщення осіб на знімках і т. п.) [20, с 150-155].

Родинний альбом був не лише реліквією цілої родини, а ще й надавав статусність особі-власнику. Звісно, людський фактор ніхто не відміняв, людина потребує прихильності «високого» суспільства. До прикладу, королева Вікторія володіла колекцією з понад ста альбомів з портретами представників європейських королівських родин і відомих особистостей. І тут основним було те, що вміст альбому необов'язково повинен стосуватись власної династії [50, с. 62].

Повсюдне бажання зберегти спогади стало певним чином прискорювачем динамічного розвитку класичних родинних альбомів, які розвивалися відповідно до панівної моди та в симбіозі з подальшими фотографіями на

картоні, наприклад, офісного, вікторійного чи променадного форматів [50, с. 68].

Традиція лицарського турніру породила рукописи з намальованими гербами та підписом власника. У XV ст. через зникнення таких лицарських заходів, документи готувалися з нагоди інших зустрічей і передавалися людям різного стану. Велика кількість документів-подарунків, що склалися здебільшого з поодиноких листівок, спонукала власника створювати з них такі паперові носії. Вони були прототипом пізніших альбомів друзів із характерною манерою komponування запису, яка полягала в переважанні візуальних елементів (спочатку геральдичних) над текстовими (невеликі фрагменти, речення та побажанням) [50, с. 17].

Ймовірно, перші альбоми створювалися за індивідуальними замовленнями від фотоательє та приватних колекціонерів. В залежності якого ст. фотоальбом, можна стверджувати про притаманні риси, особливості в структурі. Наприкінці XIX ст. все мало значення: пропорції аркуша, принципи золотого перетину, співвідношення берегів, декорування паперового носія в певному художньому стилі, чи в модній течії [4], однак альбоми 1900-1920 рр. набули більш спрощеного вигляду. Характерними рисами стали: асиметрія та лінеаризм, використання звивистих рослинних мотивів і захоплення японськими гравюрами по дереву [50, с. 118].

Незважаючи на деякі відмінності, базова структура класичних родинних альбомів аналогічна побудові рукописів і книг на основі структури кодексу. Складається з таких частин: палітурка, блок (форзаци, картки, застібки, фурнітура та кнопки). Палітурка складається з декорованих обкладинок (лицьової та тильної), з дошок, картону або обох матеріалів одночасно, а також корінця, не з'єданого з блоком (Рис. А. 1) [50, с. 74].

Класичний сімейний фотоальбом цього періоду був зазвичай виготовлений з паперу, мав тверду обкладинку і містив сторінки, переважно з картону, на яких можна було розмістити фотографії. На кожній сторінці – місце для надписування назви фотографії та дати її зйомки. Оздоблення характеризуються

пристрастю до асиметрії та лінеаризму, серед іншого, у зверненні до меандрових рослинних мотивів, захопленні японською гравюрою на дереві. Новинкою стали імітації екзотичної зміїної та крокодилячої шкіри. Для їх виготовлення використовувалися правильно видавлені, просочені та заґрунтовані полотна, рідше – синтетичні матеріали. Палітурку виготовляли з дерев'яним каркасом м'якого типу та шаром лаку по всій поверхні або з його імітацією, що відносилося до відомих з минулого лакових палітурок книг і рукописів. На обкладинках альбомів переважав чорний колір, який був фоном для характерних прикрас у вигляді вставок з кістки, перламутру та ряду прикрас методами точіння та золочення. Що доводить теорію про можливе азіатське походження альбомів світлин [50, с. 75].

Основне призначення палітурок та обкладинок книжкових видань – забезпечити міцність та збереженість товару. Тому основними вимогами до покривних матеріалів є: висока міцність на розрив, надрив та стирання; здатність витримувати багаторазові згини; достатня щільність; висока світло та водостійкість; привабливий зовнішній вигляд [4].

Виробники продовжували попередні рішення. Спочатку сімейні альбоми такого типу були розширені, набули характерної довгастої форми, висота палітурок перевищувала загальні параметри в два (2°), розміри об'єктів змінювалися. приблизно від 34 x 20 x 5 см до 23 x 6 см [50, с. 118].

До прикладу один із дійсних фотоальбомів вікторіанського періоду у шкіряній палітурці можна побачити в магазині раритетних речей. Видніється латунна скоба, проте як в більшості таких пам'яток збереглась лише її частина. Сторінки оздоблені позолоченням, рівні лінії навкруг фотовіконець. Альбом складається з 7 сторінок, прикрашених квітковим орнаментом на білому крейдованому папері, 15 односторінкових і 8 чотирьох простих сторінок з місцями для понад 60 фотокарток. Кожна сторінка з товстого картону аби можна було вставляти свої фото [42].

Палітурки родинних альбомів характеризуються єдиною технікою і технологією виготовлення. Усі вони були зроблені як неорганічні палітурки з



обкладинками з кілька міліметрового картону, тому готувалися окремо. Спочатку картон покривали відповідним матеріалом, а потім декорували [50, с. 78]

Найпопулярнішими матеріалами для палітурок альбомів були різні види палітурної шкіри: теляча, яловича, рідше козяча, кольори яких коливалися навколо природних відтінків коричневого, червоного та зеленого, синього та багатьох відтінків жовтого, оздоблення характеризувались економною формою добірних візерунків [4]. Також покривали палітурку оксамитом, папером чи полотном. З економічних міркувань чисельну перевагу отримали текстильні підкладки. Просте композиційне розташування, а геометричний поділ підкреслював форму прямокутних обкладинок, що нагадує палітурки в стилі ампір, іноді малюнок рівномірно покривав всю поверхню палітурки, усуваючи гостроту цього поділу. Новинкою стали імітації екзотичної зміїної та крокодилячої шкіри. Найчастіше їх виготовляли з використанням правильно тиснених, просочених і ґрунтованих полотен, рідше синтетичних матеріалів – пластмас. Найчастіше візерунки на обкладинках вибивали сліпим способом із застосуванням штампів. Тоді весь дизайн гнутих форм був створений лише на фасадній обшивці. Типові візерунки – мотиви звивистих рослин і квітів, натхненні роботами та дизайнами Густава Клімта, Йозефа Гофмана, Коломана Мозера та багатьох інших представників віденської сецесії, які надавали перевагу оздобленням чистих геометричних і лінійних форм.

Тильна сторона обкладинки, як і в альбомах кінця XIX ст., була суцільно вкрита килимовим геометричним орнаментом. Рідко нижня підкладка не була прикрашена. Іноді рельєфні глухі візерунки фасадів додатково фарбували шляхом нанесення фарби вручну або машинним способом під час пресування. Подібним чином декорувалися суконні палітурки. Наприклад, на них малювали або фарбово тиснули бутони хризантем чи букети польових квітів. Дуже цікавим видом оздоблення було поєднання рельєфного лінійного орнаменту з репрезентативними ілюстраціями живописного характеру. Вони нагадують про діяльність найвідомішої асоціації того періоду, Еколь де Нансі. Ми знаходимо

тут її характерне захоплення взаємопроникними далекосхідними орнаментами та живописом. Ймовірно, проекти та реалізації Рене Вінера та Віктора Пруве, а також Анрі де Тулуз-Лотрека [50, с. 119].

Прикладом традиційного фотоальбому може слугувати вінтажний фотоальбом приблизно з 1910 р., що складається з 20 сторінок для кабінетних фото, і 12 – для менших. За традицією, альбом оздоблений орнаментами навколо світлин [48]. Як і раніше, краї обкладинок, корінець і малі капітелі були прикрашені золотом. Вони тиснулися одиночними лініями або суцільними рамками навколо наклеєних аркушів, для цього також часто використовували різні види імітацій золота у вигляді бронзових порошоків або фольги шлакового металу. Важливими деталями, як і раніше, залишалися нанесені металеві елементи, особливо таблички, які виготовляли з латунного лиття, потім золотили, а частіше – посріблювали або покривали порошковими фарбами, моделюючи світлотінь їх орнаменту. Їхня форма змінилася на користь подовженої та асиметричної форми, яка, як джгутик, спадала по краю ості до низу передньої кришки. Близько 1900 р. вже широко використовувалися кріплення зі змінним діапазоном ширини. Застібки з олова надавали дешевизну альбому. Важкі литі елементи поступово замінювалися орнаментами, впресованими з тонкої латуні або олов'яного листа. Зокрема, це стосувалося фурнітури, розміщеної в чотирьох кутах, і центральних дошок, виконаних у вигляді металевих накладок (Рис. Б. 2, Б. 3, Б. 4).

Деякі альбоми мали прості шарнірні застібки, вирізані з латунного листа. Напівмашинна техніка оздоблення полегшувала штампування оздоб завдяки заміні окремих штампів палітурними пластинами. Більший розмір альбомів дозволяв тиснути весь великий декоративний мотив у центрі чи відразу на всій поверхні палітурок. Це дало змогу швидшого виготовлення, а отже, економніше використовувати більш трудомісткі візерунки. Іноді важко визначити, чи орнамент створений вручну чи машинним способом.

Вирізані на аркушах фотовіконці підкреслювалися прямокутними паперовими рамками із заокругленими кутами. Такі рами в певному сенсі

виконували функцію паспарту, кольори яких змінилися на пастельні, а монотонність одноколірної поверхні збагатили сліпий рельєфний візерунок, виконаний каландруванням. Навколо прорізаних ділянок для фото з'явилися сецесійні візерунки й орнаменти з характерними квітковими мотивами [50, с. 121].

Нижній або верхній край рамки не приклеювався до основи, утворюючи щілину для вставки фотографій. Іноді для цього знизу паспарту робили горизонтальні надрізи. Короткочасно використовувалась і французька конструкція, тобто фотографія подавалась з прямої сторони у вирізаному на карті віконці, але закріплювалася зі зворотного боку кутами [50, с. 81].

Залежно від розміру альбому на одній сторінці можна розмістити різну кількість фотографій. В альбомах формату шістнадцять виготовлявся один кадр, у поздовжньому форматі – дві рамки одна біля одної, а у альбомі формату восьми – відповідно чотири кадри в симетричному розташуванні.

Палітурку та альбомний блок з'єднували форзацами з паперу, часто використовували одноколірні аркуші світлих пастельних тонів. Орнаменти в стилі модерн на них робили рідше, і тоді вони залишалися білими або кремовими [50, с. 120].

Як і в попередній період, конструкція альбомного блоку базувалася переважно на конструкції з патентними смугами. Самі аркуші з віконцями подовжили, адаптувавши їх до розміру та форми обкладинок. У більшості альбомів спосіб представлення та вставки фотографій залишився незмінним.

Вони мають незаперечний інформаційний потенціал у дослідженні та репрезентації різних подій та явищ кінця XIX–XX ст. як у глобальному, так і локальному, приватному вимірі [21, 174-190].

Отже, альбоми початку XX ст. були оздоблені сецесійним орнаментом. Це були однотиражні видання, що виготовлялись на замовлення з більш стійких до розривів матеріалів. Місця для вкладення фото набули естетичного вигляду, адже підкреслювались паспарту.

## РОЗДІЛ 3

### РЕСТАВРАЦІЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ФОТОАЛЬБОМІВ НА ПАПЕРОВІЙ ОСНОВІ

#### 3.1 Загальні методичні рекомендації з реставрації паперових носіїв інформації

Відновлення твору – це всі консерваційні й реставраційні процеси, що допомагають зберегти предмет від минулих і подальших руйнувань. Цей клопіткий процес потребує витрат часу й ресурсів. Аби відновити певну річ, зважати лише на побутові засоби не є актуальним. Необхідні спеціальні розчини, які підбираються індивідуально до кожного предмету й інструменти.

Завдання реставрації – відновлення експлуатаційних властивостей, форм і зовнішнього вигляду історичної пам'ятки.

Основними причинами пошкодження творів на паперовій основі можна назвати: механічні ушкодження людиною – такі як розриви, вирвані аркуші, плями різного походження; втрати, завдані гризунами, комахами. Також мають місце хімічні та мікробіологічні руйнування. В процесі користування відбувається поступова руйнація паперу, з часом матеріал стає крихким та ламким. Неправильні умови зберігання призводять до ураження паперу мікроорганізмами. Таким чином папір потребує реставраційного втручання – з метою підвищення довговічності та по можливості, повернення паперу первісного вигляду [ 24, 135-136].

Створені спеціально-обладнані реставраційні майстерні. Фахівці працюють з одним предметом подекуди 3-5 років, проводять дослідження, пізніше документують це в наукових зібраннях. В залежності з якого матеріалу реставраційний предмет, підбирається певна методика, з якою надалі розбирається фахівець.

До того як ми опрацюємо твір мистецтва, потрібно провести його опис, можливе проведення додаткових лабораторних досліджень: хіманаліз, або

рентгенографія, що досліджується в процесі, а в завершенні документується реставраційним паспортом.

Визначальним у проведенні реставрації є складання завдання до відновлення у ході досліджень. Спочатку необхідно в реставраційному паспорті описати стан пам'ятки в час надходження. Обов'язково перевірити й записати інвентарні номери експоната. Зробити фотофіксацію пам'ятки: до, в процесі і після реставрації [5, с. 53-57].

Проблема збереження фондів – комплексна й перетинається з проблемами довговічності паперу. Нестача фінансів і фахівців у даній сфері сприяє втратам величезної кількості документальних пам'яток, що в майбутньому негативно вплине на трактування історії загалом. Справі збереження фондів зарадив хоча б своєчасний дрібний ремонт – щось на кшталт випереджаючої реставрації – дешевше спинити процес руйнації, ніж проводити складну, дорогу реставрацію [41, с. 40].

Розділення реставрації на музейну і комерційну є необхідною умовою. Адже в подальшому матимемо справу зі складанням етапності роботи щодо пам'ятки. До прикладу – замовнику-музею необхідно виконати консерваційні заходи для зупинення руйнування, збереження самотності пам'ятки. А головне правило реставрації – не нашкодити. Щодо комерційного (приватного) замовлення можливі свої допрацювання задля естетичності вигляду.

У стосунку до реставрації, цей аспект повинен бути поштовхом до віднайдення такої реставраційної методології, яка б передбачала повну недоторканність мистецького документа за межами необхідних для нього консерваційних мір. Традиції епохи, її культура відображаються як в духовних, так і в матеріальних структурах твору. Характер реставраційних дій відносно до сумарної автентики історично складеної форми повинен бути значно диференційованим. Він повинен залежати і від значень, котрі надаються привнесеним матеріалам та образам. Вони класифікуються на основі двох основних точок зору, згідно з якими проводиться оцінка «від автора» та «від реципієнта». Для цього необхідно виокремлення з суми «автентичностей» саме

базисної, першоджерельної самобутності оригіналу, тобто збереженої матерії та форми твору [36].

Слід пам'ятати, що завданням реставрації є не створення нових культурних об'єктів, а збереження паперових носіїв як пам'яток мистецтва минулих епох, яким зараз загрожує часткове чи повне знищення внаслідок впливу довкілля. Реставруючи стару палітурку, а не просто замінюючи її новою, ми тим самим зберігаємо автентичність. Це досить вагомий чинник, що впливає на цінність

Нами було проаналізовано кілька прикладів практичної реставрації паперу, зокрема, при реставрації альбому гелеотипів «*la décoration et l'ameublement à l'exposition de 1900: serie 2*» були проведені фотографування, копіювання і травлення. Гелеотипи із збірки друковані на папері у складі якого присутня деревна целюлоза, що негативно вплинуло на міцність основи і тривалість її збереження. На аркушах були значні поверхневі забруднення. Природне старіння паперу викликало підвищення кислотності, що також негативно вплинуло на міцність структури та зовнішній вигляд аркушів. Для кожного гелеотипу, крім механічного очищення, проводилось водне очищення паперу та нейтралізація кислотності.

Збільшення довговічності паперу у разі обробки її розчинами, які нейтралізують кислотність, вже давно відзначили дослідники, починаючи з 30-х рр. ХХ ст. після робіт У. Барроу. Нейтралізація кислотності міцно увійшла в арсенал методів, що застосовують реставратори для стабілізації паперу. Було запропоновано для цих цілей багато реактивів і методів. У вітчизняних і зарубіжних реставраційних центрах переважно використовують один з трьох способів:

1. Буфер Барроу.
2. Боратний буфер.
3. Водна крейдяна суспензія [5].

Для надання об'єкту цілісного та естетичного вигляду втрачені ділянки основи були дорощені відповідним реставраційним папером. Усунуті розриви та заломы аркушів [35, с. 234-238].

Реставрація розривів документів здійснюється таким чином: для з'єднання розриву потрібно підібрати папір відповідний до структури, товщини та кольору паперу. Розриви паперу скріплюють клеєм ПВА і тонким реставраційним папером. Частини аркуша, що відсутні у документі, відтворюють цільним папером або паперовими вставками [27], наносився спеціальний зміцнюючий розчин для укріплення ослабленої структури гелеотипів [35, с. 234-238].

Рестауратори В.О. Педченко і М.О. Борисенко визначили чітку послідовність технологічних операцій реставрації архітектурної графіки для консервації та збереження експоната: кожний сантиметр проекту в місцях, вільних від зображення, промивали за допомогою тампонів, змочених дистильованою водою і віджатих до напівсухого стану, що виконували багаторазово. Такий важливий процес, як промивку, проводили разом з іншим реставраційними заходами, а саме: видаленням водорозчинних плям різноманітного характеру, усуненням залишків старих паперових наклеюк. Неводорозчинні плями видалили спеціально підібраними реактивами. Місця обробок було локально і ретельно промито водою на вакуумному столі [6, с. 190-192].

Варто брати до уваги, що очищення – клопіткий процес, який потребує певного часу в підборі реактивів, не все успішно з першого разу. При очищенні гравюри Образу Пресвятої Богородиці «Достойно Є» із зібрання Ізмаїльського історико-краєзнавчого музею Придунав'я від забруднень здійснювали в декілька етапів: спочатку за допомогою гумової крихти, гум різної жорсткості, пензлів (№3, № 16 й ін.), а подекуди й скальпеля, було видалено бруд, численні залишки життєдіяльності комах та пилові забруднення. Обробка численних плям засаленості за допомогою ватних тампонів, змочених у розчині 3% перекису водню з 1% водним розчином аміаку, виявилася неефективною. Друга спроба видалення плям за допомогою 3% розчину хлораміну Б з додаванням 1% розчину оцтової кислоти виявилася більш вдалою, плями стали набагато світлішими та практично непомітними. При проведенні обробок аркуш ретельно промивали в проточній воді, для пом'якшення основи під час останньої

промивки до дистильованої води додавали декілька крапель гліцерину [26, с. 200].

Якщо щодо хімічного очищення, то воно передбачає вибілювання паперової основи та видалення плям. Вибілювання може пошкодити паперову основу документа, тому його слід застосовувати у разі крайньої необхідності. Вибілювання архівних документів проводять хлораміном, перекисом водню та гідросульфідом натрію [17, с. 88].

Зведено розриви, закріплено зі звороту міцним папером. Доповнено втрати заздалегідь підібраним реставраційним папером за товщиною, фактурою та іншими якостями, аналогічними авторській основі. Враховуючи ветхий стан паперу, з метою його стабілізації, роботу дубльовано. Тоновано акварельними фарбами місця втрат основи, потертостей, подряпин фарбового шару [6, с. 190-192]

Важливою частиною паперового носія є його палітурка. Вона несе інформацію про видання, історичний ракурс – пройшла як в технічному так і художньому відношенні декілька стадій розвитку і є матеріальними носіями мистецького та історичного спадку минулих часів. Втрата її несе за собою ряд негативних чинників для самого стародруку, адже скріплюється з блоком листів і несе функцію оберігання від пошкоджень.

На прикладі культурно-наукового альманаху «Вінок русинам на обжинки» (1847) у Львівському національному університеті імені Івана Франка розробили хід дій з відновлення, який включає в себе наступні процеси:

1. Першим кроком є демонтаж та сухе очищення.
2. Другим кроком є нейтралізація кислотності та подальше очищення.

Це виконано наступним чином: у кювети набрали воду, і туди на волокнах занурили все, що потребує знекислення і очищення. Воду змінювали декілька разів, аж поки вся жовтизна відійшла і вода перестала забарвлюватись (жовтіти). Для виведення фоксингів (лисячих плям) використовувався розчин водню 3 %.



3. Насичення обгорткового паперу метилцелюлозою для зміцнення структури й дублювання на спеціальний реставраційний папір [10, с. 63-64].

Як приклад інших реставраторів з Одеського центру – укріплення можна проводити також пластифікацією за допомогою розчину гліцерину (5 крапель на 1 л води) [26, с. 200].

Паралельно відреставровано корінець: доростили паперовою масою. Відреставровані частини палітурки накладаються під гвинтовий прес до повного висихання.

4. Книжковий блок зшивається на шнури і проклеюється . Старий картон замінюється новим. Сторони картону з'єднали з корінцем і обклеїли верхнім папером. Домоміжними засобами, якими користувались в ході відновлення - натуральні клеї (борошняний) та матеріали.

5. Зшитий та проклеєний книжковий блок з'єднано з відреставрованою палітуркою за допомогою форзаців [10, с. 63-64].

В серпні 2016 р. для проведення наукової реставрації до Одеської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України з Ізмаїльського історико-краєзнавчого музею Придунав'я враховуючи стан пам'ятки гравюри Образу Пресвятої Богородиці «Достойно Є» було складено план консерваційно-реставраційних заходів, який налічував 11 пунктів:

1) очистити тильний та лицьовий боки твору, а також зігнуті краї від пилових забруднень;

2) промити пам'ятку від жовтизни; під час промивки розгорнути краї та визначити справжній розмір твору;

3) хімічно обробити плями;

4) хімічно обробити весь аркуш;

5) промити від реагентів;

6) пластифікувати;

7) підготувати дублювальний аркуш;

8) розправити злами, заповнити втрати;

9) дублювати пам'ятку на нову основу;

10) відпресувати;

11) за допомогою акварельних фарб тонувати поверхню твору в місцях потертостей фарбового шару.

З проробленою складною роботою, на багатьох етапах якої виникали труднощі, але все ж завдяки праці фахівців, пам'ятка набула свого первинного вигляду [26 с., 198-199].

Інші підходи до відновлення паперових носіїв ґрунтуються майже на однаковій схемі. Все залежить все від реставраційного предмету, його віку, стану. Взагалі всіх їх можна поділити на мистецькі й історичні пам'ятки. Їхній підхід різниться. Відновлення документів – відповідальніша робота. Але деколи не відрізняється від паперового носія з ілюструванням. Адже зовнішні чинники однаково впливають на паперові вироби.

Основні види робіт з ремонту поділяють на три ступеня складності:

1. Документи мають значні механічні пошкодження, потребують очищення від бруду і клею, усунення попередніх підклеюк та доповнень, закріплення тріщин, розривів з підбором тексту, доповнень втрачених частин аркуша, ремонту сургучевих печаток.

2. Документи мають незначні механічні пошкодження, потребують очищення від бруду, закріплення тріщин, розривів, перфорацій, ремонту сургучевих печаток [33].

Документи потребують незначних закріплень. Оправленням документів називається процес обробки блоків, виготовлення палітурок та вставки в них блоків. Для цього необхідно виконати такі окремі операції:

- розбір книжкового блоку;
- перегляд аркушів і зошитів та їх реставрацію;
- комплектування книжкового блока;
- зшиття книжкового блока;
- встановлення форзаців і проклейку корінця блока;
- часткову обрізку книжкового блоку;

- нарізку і примірку картонних сторінок;
- виготовлення палітурки;
- встановлення книжкового блока в палітурку;
- виконання необхідних обробних робіт [27].

Розгляд паперових носіїв підводить до рідко розглядуваної теми – реставрації альбому світлин. По типу це ті самі предмети, проте подекуди з іншим типом презентування. Між 1985 і 2000 рр. було проведено чотири великі зустрічі і десятки статей опублікували про збереження альбомів і фотоілюстрованих паперових носіїв. Зменшення кількості опублікованих статей і презентацій, яке можна спостерігати за останні роки, може навести на думку, що питання щодо збереження фотоальбомів вирішено і до нього нема чого додати [47]. Проте методи змінюються, реставраційні процеси потребують новітніх змін. Музейні працівники та реставратори мають поєднувати дві різні дисципліни: мистецтвознавство і технічну експертизу аби з точністю дослідити предмет і вирішити актуальні питання.

Поки що фотоальбоми перебувають на периферії інтересу істориків фотографії та реставраторів, які у своїх дослідженнях зосереджуються насамперед на ідентифікації фотографій та питаннях їх зберігання, захисту та консервації. Альбоми були предметом лише двох консерваційно-реставраційних сесій: у 1998 р. в Парижі та в 1999 р. в Санкт-Петербурзі Луї (США). Основним натхненням для їх організації став дефіцит різного роду інформації про фотоальбоми. Зустрічі були спрямовані на обмін досвідом та спостереженнями. Публікації, які кульмінують ці кількадевні дискусії, мають форму звітів і документів, що описують стан збереження вибраних об'єктів [50, с. 8-10].

Неможливо призначити остаточних рішень для проблеми збереження альбомів і фотоілюстрованих паперових носіїв, і тим більше в час, коли усталені парадигми постійно змінюються та переосмислюються, але щось, що є можливим і, сподіваюся, корисним для спільноти збереження, це спробувати визначити та сформулювати складне середовище, в яке ця проблема включена, і ресурси та інструменти, які є в нашому розпорядженні, щоб протидіяти їй. У

наш час сфера збереження, і особливо збереження фотографій, відійшла від інтелектуального підходу ранніх років, і в наш час перевага надається більш обережному ставленню з акцентом на превентивній консервації [47].

Це являє собою збереження пам'ятки в первинному вигляді, використання природніх матеріалів, обережне поводження з предметом. Проте такий підхід в майбутньому потребує певних умов зберігання. Після пророблених етапів укріплення і оброблення альбому від мікологічних чинників, не дозволяє помістити предмет у те саме середовище. Необхідне дотримання вологісно-температурного й світлового режиму, умов транспортування – це найкраще забезпечує – вакуумна шафа. Такі дії унеможливають швидку вторинну руйнацію твору.

Отже, реставрація паперових носіїв потребує аналізу пам'ятки, а далі творення конкретної схеми відновлення. Руйнування предмета спричиняють низка чинників: механічні й недотримання умов зберігання. Аби в подальшому реставрований предмет на довго мав задовільний вигляд потрібно уважно слідкувати за температурно-вологісним режимом, або зберігати предмет в спеціальній шафі.

### 3.2. Етапи реставрації родинного фотоальбому Колтановських

Першим етапом відновлення отриманого альбому було його дослідження, зокрема встановлення дати створення, ознайомлення з технікою виготовлення та побутування. У процесі проведення досліджень класичного альбому початку ХХ ст., ми зробили ряд висновків щодо його особливостей та характеристик. Зокрема, щодо ілюстрацій, які містяться, було виявлено чотири зображення в стилі пір р., одне з яких потребує повної реконструкції. В цілому можна стверджувати, що ці ілюстрації характеризуються впливом вікторіанського періоду, а саме друк на крейдованому папері.

Необхідно було дослідити конструкцію такого альбому світлин, аби в майбутньому з точністю знати, що і де є пошкодженим. Виявлено, що подібні альбоми виготовляли на замовлення у єдиному екземплярі як колекційні видання, про що свідчить тираж. Аналізуючи дані, з'ясовано, що розглянутий фотоальбом відноситься до модернового стилю, що підтверджується наявністю сецесійних орнаментів на палітурках. Окрім того, виявлено, що вікна для розміщення фотографій підкреслюються золотим обрамленням.

Зрозуміло, що виготовлення такого примірника потребувало багатьох ресурсів, а надходження до нас в такому стані під впливом вікових, механічних, мікробіологічних чинників спровокувало втрату первинного вигляду, що необхідно удосконалити.

Щодо втрат, то характерними є різного роду заломы, а в крайньому випадку – розриви. Пошкодження зазвичай виникали на краях, сліди пошкоджень паспарту розташовані в районі щілин і вікон.

Реставрація фотоальбомів вимагає спеціальних знань і обладнання, щоб зберегти пам'ятку та запобігти подальшому пошкодженню. В ході реставрації були проведені ті самі заходи, що й для книги: розбір на палітурки та блок листів, зчищення від бруду, укріплення, заповнення втрат, тонування.

Необхідно оцінити пошкодження: перед початком будь-яких реставраційних робіт уважно вивчити свій фотоальбом, аби визначити ступінь пошкодження.

Придивитись до розривів, пошкодження водою, наявність грибка, зміну кольору та інші ознаки псування. Аналізують за трьома критеріями: оцінка палітурок, блоку листів, та окремо якості паперу

Важливо поводитись обережно: під час роботи з фотоальбомом завжди надягати чисті білі бавовняні рукавички, щоб запобігти пошкодженню олією з рук. Крім цього варто переконатись, що середовище чисте й сухе, дотримано температурний режим.

Проаналізувавши напрацювання фахівців щодо реставрації альбомів світлин, було з'ясовано, що процес реставрації складається з таких етапів:

1. Фотофіксація.
2. Опис.
3. Розбирання на палітурки та блок листів (блоки).
4. Зміцнення палітурок та відновлення їх орнаменту.
5. Очищування.
6. Доповнення втрачених фрагментів, ремонт механічних пошкоджень.
7. Обтинання лишніх частин з доповнених фрагментів.
8. Підведення ґрунта на місцях втрат.
9. Вирівнювання ґрунта.
10. Покриття лаком.
11. Фотофіксація.
12. Тонування.
13. Покриття лаком.
14. Проклеювання корінців, вставка блоку в палітурки.
15. Фотофіксація.
16. Перевірка якості виконаної роботи.

Розбір паперового носія розпочинається з відділення блоку та палітурок. Так як стан пам'ятки – ветхий, а корінець відстає, відділення не потребує збереження допоміжної марлі, ми лише обрізаєм частини. Проте відокремлюємо деталі обережно, не пошкоджуючи їх.

Далі розбираємо палітурки на деталі і змінюємо частково їхню каркасну структуру в зв'язку з застарілим методом. Вони дійшли до нас з механічними пошкодженнями: повністю ветхою основою, що потребує заміни.

Для початку віділяємо форзац вологим методом і за допомогою скальпеля. Прослідковуємо внутрішнє наповнення, трохи змінюємо структуру м'якої палітурки. Розбираєм її, далі скріплюємо клеєм допоміжні планки і за допомогою струбцини залишаєм на певний проміжок часу, для вирівнювання. Тішить той факт, що дерево не пошкоджено жуком-точильником і не потребує нової основи. Далі – доклеюємо картон до підкладного матеріалу і скріплюємо форзац водно-дисперсійним клеєм, після чого кладемо під гніт.

Досліджуючи стан палітурок, які зі значними осипами верхнього шару, помічаєм той факт: значно пошкоджена лицева палітурка, орнамент втрачений, що допускає недотримання умов зберігання, а саме – вплив сонячних променів, який спричинив світлішання матеріалу, пересушення пластику, його значні осипи. Щоб хоч якось унеможливити подальше осипання, місця значного відшарування ми скріпили за допомогою водно-дисперсійного клею і прогладили каутером через пторопласт до повного просушення.

Також ми провели ряд укріплювальних шарів основи розчином Polaroid змішаним на ацетоні 10%, що зробило його пластичним. Таких шарів нанесено величезну кількість, з початку лише в місцях значних втрат, далі нанесені цільні шари задля рівномірності матеріалу. Проте втрачений орнамент це не відновило. Що потребувало ряд нових досліджень, пошуків. Робились зліпки орнаменту, проби з шпаклівкою. Експерименти з епоксидною смолою не дали втішних результатів. Спробували зробити зліпок за допомогою синтетичного силікону, далі зробили гіпсову форму для точності рисунка, що послідувало надалі кращому виливу гіпсового орнаменту. Проте такі дії потребували значного очищення за допомогою шліфувального паперу і бор машинки фрагментів орнаменту і його гіпсового нарощення. Зміни надали кращого результату. Такі дії проробили з чотирма фрагментами лицевої обкладинки та одного іншої палітурки. Далі провели процес тонування. Допоміжним матеріалом була

акрилова фарба з фарборозпилювачем. Нанесено рівномірний тон за допомогою декількох шарів. На початку роботи провели пробне фарбування, що дало втішні результати і далі вже цільні шари. Фінальним моментом з палітурками є покриття акриловим лаком на відстані пів метра задля отримання матового ефекту.

Наступним етапом є очищення. Воно проводилось із корінцем, спочатку відділенням старого картону й марлі, також з палітурками, в місцях значних затікань клею та шпаклівки. Виконували це сухим способом за допомогою скальпеля, обережно не пошкоджуючи при цьому папір. Також очищення проводилось щіткою з м'якою щетиною, спонжами щоб видалити залишки бруду та пилу. Головне правило – уникати використання води або миючих розчинів без крайньої необхідності.

Проте були присутні ділянки, де необхідне промивання методом тампонування. Воно передбачало поміщення під фільтрувальний папір аркуша альбому забрудненою стороною вниз на 3-4 аркуші фільтрувального паперу, під це все ще накладалась поліетиленова плівка. Зверху також накрили фільтрувальним папером в один шар. Вологий ватно-марлевий тампон сильно притиснули до місця забруднення (через фільтрувальний папір) і тримали 30-40 секунд. Забруднений фільтрувальний папір замінюють, тампонування продовжували ще декілька раз, в залежності прогресу очищення плям. Тампонування можна проводити дитячим нейтральним милом.

Очищення ілюстрацій передбачало хімічне вибілення розчином перекис водню: проводилось тампоном обережними рухами, при цьому не пошкоджуючи крейдяний шар. Спочатку проведенні первинні проби, що показали успішний результат. Ідентичні дії виконано стосовно всіх ілюстрацій. І в результаті – вони набули світлішого вигляду. На місцях сильної кіптяви можна очистити гострим скальпелем або дрібнозернистим наждачним папером, а місце видалення зачистити м'якою світлою гумкою.

Очищення кольорового паперу здійснювали після перевірки стійкості барвників до розчину перекису водню, що дало позитивний результат



Після оброблення розчинниками, задля уникнення утворення лугу, що в майбутньому може призвести до значних руйнувань, аркуші акуратно прочистили від залишків розчинника чистими вологими тампонами.

Механічне очищення всіх аркушів від поверхневих нашарувань (нашарування грибниці, плісневих грибів, слідів життєдіяльності комах) проводиться в сухому стані після дезінфекції за допомогою скальпеля і м'якої гумки.

Наступним процесом роботи з паперовим носієм було саме відновлення паперової основи в місцях значних втрат. Цей процес ділився на декілька підвидів – цільне дублювання, доклеювання аркушів та ремонт частин. Ремонт аркушів виконують з урахуванням характеру та ступеня ушкоджень, умов подальшого користування, із збереженням цілісності.

Вивчивши методи наших колег ми обрали необхідну схему відновлення конкретного альбому світлин.

Для доповнення втрат підбирають папір, який за розміром, кольором, фактурою відповідатиме авторському. Ширина накладки не може перевищувати 2 мм, адже буде присутня нерівність, або зображений малюнок не підходитиме, чого потрібно уникати. Ще важлива річ з волокнистістю паперу. Необхідно уважно слідкувати, щоб волокна авторського листа співпадали з накладним, це можна спостерігати зі зволженим папером: хвилястість вказує на поперечний напрям волокон, в повздовжнього – майже не помітно. Підбравши чітко реставраційний папір, його монтують методом «встик» (край в край), розпушуючи краї для щільного примикання, без різкого переходу. Зміцнення і відновлення втрат в деяких місцях проводять з тильної сторони аркуша. Обрати необхідний метод можна лише уважно проаналізувавши якого роду дана втрата: латка, прорив, чи повністю втрачений фрагмент. Траплялись місця де частинки аркушів суміщені не на тих місцях, і ми як пазли збирали їх воєдино, при чому укріплення подвійне – зі зворотньої й лицевої сторони.

Частини аркуша, що відсутні на папері, відтворюють цільним папером або паперовими вставками.

Для точності, з тильної сторони накладаються латки задля припинення руйнування, і побічного розклеювання, це виконуємо таким методом: проклеюємо місце шва обережно, не заходячи на чисті місця клеєм, далі беремо реставраційний папір потрібного розміру, трохи більшого за втрату, теж проклеюємо й накладаємо зі зворотної сторони. Прогладжуємо каутером через фторопласт до повного висушування.

В місцях значної втрати частин, доклеюємо методом латки з тильної сторони один шар реставраційного паперу розміру трохи більшого за втрату, і далі чітко вирізаємо необхідний формат для наклеювання ще одного шару паперу методом край в край. Прикладним моментом є одна з ілюстрацій даного альбому. Вона потребує повного заміщення фрагмента. Для початку ми знаходимо такий самий тип паперу. Далі за допомогою прозорого файлика і маркера розмічуємо приблизний формат рамки під фото на прикладі попередніх трьох в альбомі. Вирізаємо коригуючи залишені частини і вклеюємо методом край в край. Далі висушуємо каутером. Місця втрат доклеюємо латками.

У місцях, де частини втрат відклеєні та є в наявності, ми доповнюємо місця втрат перший шар латкою потрібного розміру, а далі методом встик даний фрагмент. Далі підрізаємо реставраційний та доповнювальний папір, що виходить за межі реставрованої основи.

З речовин, які використовують в реставрації найбільш доступний синтетичний клей – ПВА, і краще водно-дисперсійний, застосовується при всіх процесах, характеризується високим прилипанням, доброю еластичністю клеєної плівки, прозорістю, високою стабільністю розчину. Клей не піддається бактеріальному розкладанню і не руйнує матеріал.

Розчин перекис водню і хлоргексидин зарекомендували себе як вибілювальні суміші для чищення найбільш тьмяних об'єктів. При чому хлоргексидин також діє як сильний антисептик.

Після скріплення розривів в місцях з'єднання авторського й реставраційного листів необхідно підвести ґрунт. Для цього використовуємо мастихін і дубову шпаклівку. Наносимо тонкий шар. І після просихання зчищаємо найтоншою

наждачним папером лишні нашарування задля вирівнювання паперу. Так повторюємо з кожним розривом.

З ілюстрацією працюємо тим самим способом. Проте використовуємо білу шпаклівку. Цей процес потребував декілька шарів ґрунта, адже значний об'єм листа. З кожним шаром ми зачищали наждачною бумагою до вирівнювання.

Проробивши такі дії ми повинні закріпити підведений ґрунт лаком. Цей процес виконуємо поступово, по одній сторінці на відстані 15-20 см розпилити аерозольно акриловий лак. Цей процес виконуємо в декілька шарів задля укріплення ґрунту і вставок реставраційних листів, а також, задля утворення прозорої синтетичної плівки, що убезпечить в подальшому листи від просихання і лущення, а також потемніння та пилових нашарувань. Користь використання акрилового лаку в тому, що цей продукт гарантує на довгий час залишатись прозорим.

Одним із завершальних етапів реставрації блоку листів є тонування. Це вже відхід від консервації і надання альбому естетичного вигляду. Тонуємо лише місця підведеного ґрунту за допомогою тонкого пензля пуантельно. Підбираєм колір трохи світліший від авторського листа. Пропрацюємо такі дії з кожною сторінкою, на місцях ілюстрації, тонуємо власне тим самим методом, що й картини. Після просихання необхідно навести чіткі модернові лінії рамки навкруг віконцець для фото. Виконуємо золотистим акрилом з кожним втраченим фрагментом до завершення.

Проте є зовсім втрачена ілюстрація, що потребує реконструкції. Вивчивши подані в альбомі картинки, та кращим опануванням історії фотоальбомів ми створюємо спочатку ескіз за знайденим матеріалом. А далі переносим на сторінку.

На етапі завершення тонування ми знов покриваєм плівкою лаку кожную сторінку, проте аерозольно розпиляєм на більшій відстані для матовості ефекту.

Завершивши відновлення окремо палітурок і блоку листів їх необхідно з'єднати. Допоміжним матеріалом для фальцу є синтетична тканина, схожа волокнами до альбомної. Проте вона потребує устарення. Для цього підходить

залишити тканину в чорному вистояному чаї на декілька годин. Після просушення можна продовжувати роботу.

На заключному етапі оформлення альбома блок розміщують у палітурку або обкладинку. При вставленні блоку з простим форзацом, палітурку розклали зовнішньою стороною на стіл, на ліву боковину палітурки поклали блок, ретельно вирівнявши краї зверху і знизу. Під верхній край фальцю підклали папір, змастили фальц клеєм, видалили забруднені аркуші і замінили їх на чисті. Праву боковину палітурки опустили на блок і натягнули її так, щоб вона міцно прилягла до корінцевої частини блоку. Потім блок обернули і аналогічно приклеїли ліву боковину палітурки. Обрізки паперу видалили з-під фальців, а видалили сліди клею на фальцах. Оформлений блок залишили просихати. Переглянувши чи блок має форзац, згорнутий в один згин або складений, такий блок розташували на праву боковину палітурки. Між аркушами верхнього форзацу вклали частини паперу, форзац змастили клеєм, опустили на блок палітурку і натягнули її так, щоб підстава щільно прилягала до корінцевої частини, а палітурка була розміщена рівномірно. Потім блок обернули і аналогічно приклали ліву сторону. Після цього розгорнутий блок обережно притиснули до палітурки за допомогою марлевого тампону, перевіряючи приклеювання. Оправлений блок помістили під гніт.

Важливим етапом на кожному етапі реставрування є фотографування і документування пророблених дій, що має наукове значення в рамках реставраційного паспорту. Фотографування, документування та збереження мають велике значення для забезпечення точності та наукової обґрунтованості дослідження. З метою виконання цього завдання ми застосовуємо метод фіксації на знімках окремих сторінок альбому або їх фрагментів. Цей підхід дає нам змогу детально відстежувати прогрес у відновленні альбому, а також оцінювати відсоткове співвідношення виконаної роботи і прогресу у процесі відновлення.

Крім того, після завершення відновлення альбому необхідно приділити увагу його збереженню від негативного впливу підвищеної вологості, світла і пилу. Ці фактори можуть стати причиною подальшого пошкодження альбому і негативно

вплинути на збереження його змісту. Тому ми рекомендуємо застосовувати заходи запобігання, такі як зберігання альбому в сухому середовищі з контрольованою вологістю, униканням прямого сонячного світла і забезпечення захисту від пилу. Особливо важливою є збереження паперових виробів у спеціальних скляних шафах з вакуумним середовищем, що запобігає швидкому пошкодженню.

Отже, складання нами методики реставрації конкретного предмету вкладалось на дослідження практики відомих фахівців даної сфери. Вона передбачає детальне вивчення реставраційного предмету, причинно-наслідкових зв'язків руйнувань та в подальшому проби з різними матеріалами, устаткуванням всього в реставраційний паспорт. Найскладнішим було відновлення основи, адже потребувало різних методів доклеювання паперової маси. Реставрація альбому потребувала консервації, а також реставрації – поновлення вигляду – що передбачало тонування. Дана методика надала можливість відновити предмет.

## ВИСНОВКИ

В результаті виконання поставленого завдання було здійснено узагальнення результатів, які дозволяють з впевненістю стверджувати, що фотомистецтво є невід'ємною складовою частиною соціокультурного середовища людського суспільства. Воно супроводжує людей на всіх етапах їх суспільного буття, починаючи з найдавніших часів й адаптуючись до сучасних умов. Фотомистецтво продовжує розвиватися в часі та відповідає тенденціям і потребам певних історичних періодів. Воно фіксує події, емоції, культурні аспекти та відображає їх через образи та композицію фотографій, надаючи можливість зберігати та передавати цінну інформацію про минуле для майбутніх поколінь. Таким чином, фотомистецтво виступає як важливий культурний феномен, який має великий історичний і соціокультурний вплив на людство. Фотомистецтво розвивалось з австро-угорського і російського напрямів. З'явилося в Україні 1839 р.. Найбільшого розвитку зазнало в середині XIX – початку XX ст.

Діяльність митців потребувала фотоорганізацій, які масово з'являлись у великих містах наприкінці XIX ст. Найвизначніше товариство «Дагер» в Києві надало фотосправі професійного рівня. Зацікавлення фотомистецтвом породжувало активну діяльність митців, на початку XX ст. з'являються посібники. Трохи згодом в інститутах викладають фотомистецтво, а також організовували навчальні курси.

Було проаналізовано зародження та витоки фотосправи на території Поділля, а також розглянуто внесок фотомитців в розвиток фотомистецтва кінця XIX – початку XX ст. Встановлено, що територія Поділля – одне із основних місць розвитку фотомистецтва. Кам'янець-Подільський – був значним осередком розвитку українського фотомистецтва. Зокрема, Й. Кордиш, М. Грейм, А. Енгель відкрили фотоательє, експериментували зі світлом, позами моделей, задніми фонами.

Встановлено, що цікавими та інформативними пам'ятками історико-

культурної спадщини є родинні фотоальбоми. У дослідженні особливу увагу звернено на тип класичних альбомів 1900-1920 рр., що відповідає тому який надійшов на реставрацію. Вивчення структури, кріплень, історичних нюансів виготовлення буде важливим у практичній частині.

В останньому розділі дипломної роботи аналізуються методи відновлення паперу провідними реставраторами. Вивчення матеріалу їхніх робіт, надали можливість підібрати для себе потрібну систему відновлення альбому. Узагальнюючи дослідження реставрації документів, було обрано методи для альбому світлин, оскільки руйнування паперу відбувається однаково. Загалом відновлення відбувається у зв'язку дії тих самих чинників, навіть з іншою основою. Значні заломы, забруднення, грибкові нашарування – все це знищує естетику твору, потребує якнайшвидшій ліквідації. Реставрація альбомів і документів може різнитись лише на фінальному етапі. Якщо документи як історична пам'ятка історії потребує лише консерваційних укріплювальних дій, то альбом – тонування і надання предмету точного вигляду як і раніше.

Отже, у результаті проведеного дослідження можна зробити висновок, що сімейні фотоальбоми є важливим елементом культурної спадщини, який необхідно зберігати та реставрувати для майбутніх поколінь. Розуміння історії та значення фотомистецтва в Україні є важливим для збереження та популяризації культурної спадщини країни.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабюк Д. С. До проблеми датування фотографічних знімків Кам'янець-Подільського замку з другої половини ХІХ ст. До 1917 р. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 47. С. 10-18.
2. Бабюк Д. С. Перше фотоательє у Кам'янці-Подільському в другій половині ХІХ ст. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. 2019. № 10. С. 21-22.
3. Бабюк Д. С. Фотографія у соціокультурному житті Кам'янця Подільського (середина ХІХ – початок ХХ ст.): історіографічний аспект. *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип. 54, том 1. С. 4-13.
4. Базілевська А. Г., Зоренко О. В. Технологічні аспекти виготовлення персоналізованої подарункової продукції типу фотоальбом. *Технологія і техніка друкарства*. 2010. С. 75-87.
5. Борисенко М. Визначення кислотності паперу і способи її нейтралізації в реставрації архітектурної графіки. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*: матеріали ІV Міжнар. наук.-практ. конф., (м. Київ, 06–07 червня 2019 р.) / ред. кол.: О. В. Рудник (голова). Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Асоціація реставраторів України, 2019. С. 53-57.
6. Борисенко М., Педченко В. Основні принципи реставрації архітектурної графіки. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*: матеріали ІV Міжнар. наук.-практ. конф., (м. Київ, 06–07 червня 2019 р.) / ред. кол.: О. В. Рудник (голова). Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Асоціація реставраторів України, 2019. С. 190-194.
7. Борисенко М., Педченко В. Проблеми реставрації великоформатних графічних проектів урядового центру Києва. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. Матеріали



Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 07-08 червня 2018 р. / редкол. : В. Чернець (голова) та ін. Київ, НАКККиМ, 2018. С. 205-211.

8. Василенко О. В. Дослідження функціональних можливостей без дзеркальних фотокамер : дис... канд. електронних та інформаційних технологій кінематографії та аудіовізуальних систем : 10.12.2018 р. Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського. Київ, 2018. 115 с.

9. Відновлення механічної цінності. Методи реставрації раритетних документів : веб-сайт. URL: <https://sites.google.com/site/petrashkoman2016/vidnovlenna-mehanicnoie-cinnosti> (дата звернення: 24.01.2023).

10. Галабурда О. Реставрація м'яких і твердих обкладинок (на прикладі видань XIX ст.). Вісник Львівського університету. Серія : Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології. 2014. Вип. 9. С. 59-65.

11. Герчук Ю. Фотографія як світло сприйняття. *Світло й тінь*. 1991. № 3.

12. Горевалов С. І., Зикун Н. І. Фотографія й становлення фотосправи в Україні: історія та сучасність (до 180-річчя фотографії). *Наукові записки Інституту журналістики*. Київ. 2020 С. 53-65.

13. Грушицька І. Б. Розвиток фотографії в Україні (1839 – і пол. XX ст.). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2014. Вип. 41. С. 285-291.

14. Дзендзелюк Л.С. Методичні рекомендації до проведення практичних занять з дисципліни «Реставрація, консервація та збереження стародруків і рукописів». С. 6-111.

15. Дзендзелюк Л., Льода Л. Документи на пергаменті: способи дослідження, реставрації, збереження. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника* : зб. наук. пр. Львів. 2013. Вип. 5 (21). С. 279-297.

16. Довговічність і зберігання фотографій: веб-сайт. URL: <https://photoboom.ua/ua/stati/fotobumaga-i-fotopечат/dolgovechnost-i-hranenie-fotografii> (дата звернення: 05.03.2023).

17. Ільницька А. Фонд фотографій: загальна характеристика і принципи

систематизації. Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. 2010. № 2. С. 86-106.

18. Історія розвитку українського фотомистецтва: веб-сайт. URL: <http://referat-ok.com.ua/work/istorija-rozvitku-ukrainskogo-fotomistectva/> (дата звернення: 26.01.2023).

19. Історія у фотографіях. [https://medialab.online/news/photo\\_history/](https://medialab.online/news/photo_history/) (дата звернення: 05.03.2023).

20. Касян Л.Г. Фотоальбом як скарбниця пам'яті та засіб презентації інформації. *Сіверянський літопис*. 2016. С. 150-155.

21. Касян Л.Г. Фотоальбом як спосіб збереження і презентації інформації, архівний документ, історичне джерело: тематико-типологічний аналіз (за документами ЦДКФФА України ім. Г.С. Пшеничного). *Огляди джерел та документальні нариси*. 2016. С. 174-190.

22. Кисельова Л.А. ІХ Міжнародна науково-практична конференція «Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку». 2013. С. 246-252. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ay\\_2013\\_4\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ay_2013_4_19) (дата звернення: 05.03.2023).

23. Ковальчук Г. І. Книжкові пам'ятки (рідкісні та цінні книжки) в бібліотечних фондах. НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Ін-т укр. кн. Київ : НБУВ, 2004. 643 с.

24. Коломієць О, Носачова О. «Страсті Христові»: рукописна пам'ятка XVIII ст. в колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. Матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф. 2021. С. 150-155.

25. Коренюк Ю. Реставраційна концепція відтворення пам'ятки в первинному вигляді: історичні приклади практичного втілення. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. (м. Київ, 06–07 червня 2019 р.) / ред. кол.: О.В. Рудник (голова). Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Асоціація реставраторів України, 2019. С. 105-110.

26. Мацкевич А.В., Коритнянська В.Г., Боровська Ж.М. Дослідження, атрибуція та реставрація друкованої ікони «Богоматір з немовлям» із зібрання Ізмаїльського історико-краєзнавчого музею Придунав'я. *Історія релігій в Україні*. 2017. Вип. 27(2). С. 192-206.
27. Палітурні та реставраційні роботи в дитячій бібліотеці»: з досвіду роботи фахівців – реставраторів архівних та бібліотечних документів відділу зберігання, гігієни та реставрації документів Кіровоградської обласної бібліотеки для дітей ім. А.П. Гайдара. Кіровоградська обласна бібліотека для дітей ім. Т. Г. Шевченка : веб-сайт. URL: <http://librarychl.kr.ua/index.php> (дата звернення: 26.01.2023).
28. Паур І. В. Документальні листівки Михайла Грейма з видами Кам'янець-Подільського. *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії і методики*. Київ, 2013. Ч. 22-23. С. 305-314.
29. Підгурний І. С. Архівна база культурно-мистецької спадщини фотомитця з Кам'янець-Подільського Михайла Грейма. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. №2. 2010. С. 130-136.
30. Підгурний І. С., Урсу Н. О. Культурно-мистецька спадщина Поділля у художніх фотографіях Михайла Грейма (др. пол. XIX – поч. XX ст.) : монографія. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2012. 232 с.
31. Підгурний І. С., Урсу Н.О. Фотохудожник Михайло Грейм і його родина. *Педагогічна освіта: теорія і практика: збірник наукових праць*. № 8. 2011. С. 371-377.
32. Піонери кам'янецької фотографії. Подолянин : веб-сайт. URL: <https://podolyanin.com.ua/history/7696/> (дата звернення: 28.03.2023).
33. Реставрація, ремонт, брошурування та опрацювання документів з паперовими носіями : метод. рекомендації / Укрдержархів, УНДІАСД; уклад.: О.П. Володіна, М.В. Горбатюк, А.Ю. Слизький. К., 2012. 44 с.
34. Ретровина: етикет і фотографії : Західний кур'єр. URL: <https://kuryer.if.ua/retronovyna-etyket-i-fotografiyi> (дата звернення: 13.05.2023).
35. Садикходжаєва А. О. Репродукція фотографії: фототипія та гелеотипія. Реставрація альбому гелеотипів «la décoration et l'ameublement à l'exposition de

1900: serie 2» International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects», Venice, 2020. Pp. 234-238.

36. Сімферовська А. Реставрація та естетичні трансформації в творі мистецтва. *Народознавчі зошити*. 2012. № 3. С. 563-570.

37. Старенький І.О. Пам'яткоохоронна діяльність Михайла Йосиповича Грейма. *Освіта, наука і культура на Поділлі*. №18. 2011. С. 177-182.

38. Форзац. Українська бібліотечна енциклопедія : веб-сайт. URL: <https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%A4%D0%BE%D1%80%D0%B7%D0%B0%D1%86> (дата звернення: 26.01.2023).

39. Формати старовинних фотографій. URL: <https://ua.waykun.com/articles/formati-starovinnih-fotografij.php> (дата звернення: 13.05.2023).

40. Фотографії Йосипа Кордиша (оновлено). Livejournal : веб-сайт. URL: <https://dmytro-babyuk.livejournal.com/664.html> (дата звернення: 28.03.2023).

41. Юхимець Г. М. Вчасна реставрація або...небуття. *Бібліотечний вісник*. 1993. № 1-2. С. 39-42.

42. Antique Photo Album : Etsy. URL: [https://www.etsy.com/market/antique\\_photo\\_album?ref=pagination&page=13](https://www.etsy.com/market/antique_photo_album?ref=pagination&page=13) (дата звернення: 13.05.2023).

43. Antique/Rare Book Restoration. Leonards Books : веб-сайт. URL: <https://www.leonardsbooks.com/what-we-can-do/antiquerare-book-restoration/> (дата звернення: 26.01.2023).

44. *Badania historycznych portretów oraz ich nietypowych deformacji*. Warszawa, 2017. 80 p.

45. Book Restoration and Bible Repair. Sussex Book Restoration 2023 : веб-сайт. URL: <https://sussexbookrestoration.co.uk/> (дата звернення: 26.01.2023).

46. Clara C. von Waldthausen. Exhibition of photographic materials in library and archive collections. Exhibiting Archival and Library Material and Works of Art on Paper. *Fotorestauratie Atelier*. Netherlands. 2004. Pp. 175-179.

47. Gustavo Lozano. History and Conservation of Albums and Photographically

Illustrated Books. 2007. URL: [https://www.academia.edu/17368690/History\\_and\\_Conservation\\_of\\_Albums\\_and\\_Photo graphically\\_Illustrated\\_Books?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/17368690/History_and_Conservation_of_Albums_and_Photo graphically_Illustrated_Books?email_work_card=view-paper) (дата звернення: 13.05.2023).

48. Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why. URL: [https://www.etsy.com/listing/870793064/antique-photo-album-19th-leather-photo?ga\\_order=most\\_relevant&ga\\_search\\_type=all&ga\\_view\\_type=gallery&ga\\_search\\_query=antique+photo+album&ref=sr\\_gallery-7-36&organic\\_search\\_click=1](https://www.etsy.com/listing/870793064/antique-photo-album-19th-leather-photo?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_search_query=antique+photo+album&ref=sr_gallery-7-36&organic_search_click=1) (дата звернення: 13.05.2023).

49. Shelley Marjorie. The Care and Handling of Art Objects: Practices in The Metropolitan Museum of Art. New York. 1945. 114 p.

50. Zajac I. Historia zabytkowych albumów do przechowywania fotografii. Warszawie : Wydawnictwo Academia Sztuk Pięknych, 2017. 271 p.

## ДОДАТКИ