

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

Дипломна робота
бакалавра
з теми **«РЕСТАВРАЦІЯ ТВОРУ НА ЗШИТІЙ ПОЛОТНЯНІЙ ОСНОВІ
(НА ПРИКЛАДІ КАРТИНИ О. Л. ГРЕНА «ПРАЦЯ»)»**

Виконала:

здобувачка освіти групи ODR1-B19
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
освітньо-професійної програми Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
Тахтєєва Маргарита Володимирівна

Науковий керівник:

Підгурний Іван Станіславович
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
образотворчого і декоративно-прикладного
мистецтва та реставрації творів мистецтва

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	6
Традиції та інновації у техніці олійного живопису.....	6
1. 2. Особливості живописних полотен Олександра Грена	16
Висновки до розділу 1.....	22
РОЗДІЛ 2. РЕСТАВРАЦІЯ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ НА ЗШИТІЙ ПОЛОТНЯНІЙ ОСНОВІ У РЕСТАВРАЦІЙНІЙ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ.....	23
2. 1. Полотно як основа творів олійного живопису: характеристика, види пошкоджень.....	23
2. 2. Технології реставрації творів живопису на полотняній основі.....	31
2. 3. Етапи реставрації живописного полотна О. Грена «Праця».....	34
Висновки до розділу 2.....	39
РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ	40
ВИСНОВКИ	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	43

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Збереженню та відновленню безцінних експонатів творчих здобутків митців минулого слугує реставрація, яка найбільш узагальнено визначається як сукупність рятувальних, відновлювальних і консервативних засобів відносно творів мистецтва. Реставрація є складовою частиною охорони творів мистецтв і має важливе значення для загальної історії та історії мистецтва. Науково обґрунтована сучасна реставрація розвивається на основі вивчення матеріалів і технології створення авторського об'єкта, причин і видів його руйнувань. Реставрація творів олійного живопису в мистецькій спадщині займає значне місце і потребує окремої уваги. Способи, техніка і рецептура матеріалів, методи зміцнення і відновлення пам'яток мистецтва склалися століттями. Цій проблемі присвячено низку праць відомих українських науковців та практиків І. Я. Марченко, Т. Р. Тимченко, Б. Сланського, О. М. Титова, а також подільських фахівців у галузі реставрації В. Ф. Віштаченка, О. В. Бучачого, Н. І. Кучми, Т. Н. Такірова, О. П. Якубовської та ін. Основну увагу вони приділяли методикам мистецтвознавчих, техніко-технологічних та атрибуційних досліджень творів образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва.

Подільський край прославили своїм талантом чимало митців. Тут жили і творили відомі діячі науки, освіти та культури: письменники, поети, художники. Одним із таких митців був представник авангардного живопису Олександр Львович Грен (1898-1983). Його творча спадщина всебічно досліджена у працях О. В. Будзея, В. А. Віштаченка, В. Волкової, І. А. Гуцула, Н. О. Урсу та ін. З плином часу роботи художника піддаються частковій руйнації, й потребують невідкладної реставрації. Нагальною є реставрація його твору «Праця», що має пошкодження полотняної основи. Реставраційна теорія і практика має значні напрацювання в галузі реставрації живописних творів олійного живопису на зшитій полотняній основі, однак у кожному випадку виникають свої труднощі, які має подолати художник-реставратор.

Актуальність дослідження визначається необхідністю пошуків шляхів усунення пошкоджень й надання картині експозиційного вигляду.

Метою дипломної роботи є дослідження процесу усунення пошкоджень твору живопису на зшитій полотняній основі на прикладі полотна О. Грена «Праця».

Для досягнення поставленої мети поставлено такі **завдання**:

- проаналізувати технології створення живописних полотен;
- вивчити особливості творчості О Грена;
- дослідити специфіку реставрації творів на зшитих полотняних основах;
- виготовити реставраційну документацію (реставраційний паспорт);
- провести реставрацію полотна О. Грена «Праця».

Об'єктом дослідження є процес та особливості реставрації творів живопису на зшитій полотняній основі.

Предметом дослідження є актуальні реставраційні заходи з відновлення полотна О. Грена «Праця».

Наукова новизна дослідження У роботі узагальнені і структуровані матеріали з технології реставрації твору живопису на зшитій полотняній основі, зокрема картини О. Грена, що складає наукову цінність даної роботи. Практична цінність полягає у можливості використання напрацьованої методики у діяльності реставраторів.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані:

1. Для поглибленого вивчення та розвитку вітчизняної реставраційної справи.
2. Для популяризації творчості О. Грена.
3. Для подальшого дослідження цієї теми та суміжних з нею тем.
4. У пам'яткоохоронній справі з метою збереження автентичного твору мистецтва.

Методи дослідження. Для виконання завдань дослідження використано метод роботи з першоджерелами, зокрема мистецтвознавчими, краєзнавчими, а також фактологічний, що полягав у виявленні і вивченні візуального матеріалу; аналітичний, – аналіз різних методів усунення проривів з частковою втратою полотняної основи.

Структура роботи: дипломна робота бакалавра складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (48 найменувань). Основний текст роботи викладений на 42 сторінках.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Традиції та інновації у техніці олійного живопису

Живопис у найбільш загальному й поширеному визначенні – вид образотворчого мистецтва, пов'язаний з подачею візуальних образів, шляхом нанесення фарб на тверду або гнучку основу; створенням зображень за допомогою цифрових технологій; а також твори мистецтва, виконані такими способами. Живопис важливий засіб художнього відображення і тлумачення дійсності, впливу на думки і почуття глядачів.

Олійний живопис – різновид художньої техніки з використанням фарб на органічній олії, яка здатна добре сохнути і утворювати тривалі плівки на поверхні. Техніки живопису – визначені системи прийомів роботи, які напрацьовані різними національними художніми школами, групами або майстернями художників, окремими видатним майстрами. У таких випадках ми говоримо: техніка живопису італійської школи, школи Рубенса, техніка живопису Рембрандта.

Властивості олійного живопису досліджували Ж. Г. Вібер, О. В. Віннер, Ю. І. Гренберг, Д. І. Кіплік, О. Я. Музика, Б. М. Негода, М. В. Одноралов, Ф. Ф. Петрушевський, Б. Сланський, В. В. Тютюнник та ін.

Вичерпну інформацію про технічні прийоми, що використовують художники для нанесення фарби на полотно, знаходимо в праці українського дослідника Солодовнікова І. В [32]. Автор узагальнив сучасні уявлення про технічні прийоми олійного живопису, систематизував ознаки техніки олійного живопису, оскільки без знання технології олійного живопису експерту складно провести повноцінне дослідження та сформулювати висновки, адже кожен живописець має свої характерні ті чи інші прийоми письма, і саме вони визначають стиль митця, а то й живописну школу, до якої він належить.

Техніка олійного живопису бере свій початок від епохи Відродження, коли гармонійно поєднувалися художні тенденції того часу з технічними прийомами олійного живопису [19, с. 61]. Популярність цієї техніки серед

майстрів-живописців зумовлена певними її перевагами, а саме можливістю робити суттєві зміни на полотні (видаляти, додавати, вносити виправлення) завдяки повільному висиханню олійних фарб. Крім того, картина, виконана олійними фарбами, відносно стійка до впливу атмосферних чинників середовища, довговічна, згодом мало змінюється, хоча й потребує певних умов для кращого збереження [13].

За покривною здатністю художні олійні фарби поділяються на лесувальні та покривні. Вирізняють в олійному живописі дві основні техніки: одношарову і багатошарову. За одношарової (*a la prima*) досвідчений живописець може закінчити роботу упродовж одного сеансу (в один прийом), перш ніж фарби встигнуть висохнути; за багатошарової (або класичної) використовують усі можливості олійного живопису. При цьому художник працює впродовж кількох сеансів, кожний з яких вирішує певні завдання.

Перший шар живопису – підмальовок. Виконують його за допомогою пензля олійними фарбами, розведеними скипидаром, «упритул», без використання білил. У класичному живописі підмальовком називають підготовчу чорнову роботу, коли вся увага майстра зосереджується на побудові і закріпленні рисунка, моделюванні форм, визначенні деталей композиції. Після повного висихання підмальовка тонким шаром корпусних мазків виконують прописування. Свіжості і мальовничості твору при цьому досягають застосуванням техніки *a la prima*. Прописування виконують рідкими фарбами, з більшим вмістом зв'язувальних речовин, ніж у підмальовку. Застосовують також лаки для живопису та згущені олії. Під час прописування вирішується завдання зіставлення кількості світлого і темного, матеріального і нематеріального, пропорції, форми плям світлого і темного [25,с. 43].

Для досягнення максимальної яскравості, глибини та прозорості твору використовують технічний прийом лесування (від нім. *lasieren* – покривати глазур'ю) – нанесення тонкого шару прозорої або напівпрозорої фарби на ґрунт або інші, як правило, уже просохлі шари фарб, що створює ефект просвічування нижніх шарів [25,с. 44]. Фарби розріджують олією у звичайному і згущеному

вигляді, лаками для живопису, а також за потреби піненом. Ефект лесування зумовлюється відбиванням ґрунтом чи нижніми шарами фарби променів, які приєднуються до променів прозорої фарби. Так, результатом лесування по червоному кадмію ультрамарином є насичений фіолетовий тон, білого ґрунту синім кобальтом – блакитний колір. Найкращі для лесування синій кобальт, краплак, сієна натуральна, смарагдова зелень, менш придатні кадмій, кіновар, неаполітанська жовта, англійська червона, капут-мортуум, чорні пробкова та персикова тощо [13, с. 461]. Для лесування готують спеціальний ґрунт, який має властивості незначного всмоктування фарби. Найвищих результатів досягають на спеціально підготовленому для цієї мети підмальовку. Лесуванням можна доповнити або завершити процес живопису. Цим технічним прийомом часто послуговувалися художники культурної доби Відродження. Лесування у старих майстрів мало чи не основне значення. Використовували його Леонардо да Вінчі, Рембрандт ван Рейн, Тіціан Вечелліо, Дієго Веласкес та ін. Популярність лесувань у минулі епохи засвідчує те, що вони найкраще відповідали вимогам класичного живопису. Наступні покоління художників відійшли від широкого застосування цього прийому, менше його застосовують і в сучасному живописі. Близьке до лесування напівлесування або «каламутне» лесування – технічний прийом, за якого відносно прозорий за всією товщиною фарбовий шар наносять із метою висвітлення на більш темну підкладку. Частина променів відбивається від пігменту, а частина від ґрунту чи світловідбивальної підкладки і, повертаючись крізь пігмент, дає складний, трохи каламутний ефект. Напівлесування виконують за допомогою пензля, напівпрозорої фарби (до таких належать покривні фарби) і суміші на основі олії. Тони, прокладені напівлесуванням, вирізняються своєрідністю завдяки поєднанню напівпрозорих властивостей із прозорими. Так, працюючи напівпрозорими світлими фарбами поверх коричневого темного ґрунту, відомі майстри пензля отримували складні півтони в зображенні тіла. Досягти таких ефектів змішуванням фарб на палітрі неможливо.

Прийом сухої чистки становить складову техніки «сфумато», застосовувану в класичному живописі. Сфумато (від італ. sfumato – затушований, буквально – той, що зникає, як дим) – пом'якшення, розмитість контурів фігур і предметів, яке дає змогу відтворити повітря, що огортає зображення. Спосіб роботи за допомогою сфумато в теорії і художній практиці опрацював Леонардо да Вінчі. Суху чистку проводять на великих площинах картини. Потьмянілі темні чи бліді відтінки фарби створюють ефекти, подібні до тих, що на рисунках, виконаних м'яким вугіллям (контури приховані, а глибина тону підсилена). Кожний шар фарби, колір і текстура набувають ваги. Для ефекту сфумато застосовують якнайменше штрихів, тому останній мазок має бути згладжений. У кінці сеансу суху суміш фарби наносять навколо найважливіших рис обличчя чи деталей об'єкта, а після висихання зчищають. Зачищення створює ефект затемнення. Потім, поверх глазури (тонких прозорих шарів фарби) та очищеної ділянки, наносять олійну фарбу, яка за тональністю зливається з кольоровою основою обраної ділянки, створюючи м'які ефекти тональних переходів. Для застосування цього технічного прийому використовують пензлі, мастихін, сухий пігмент, розріджену олійну фарбу [36].

Найпоширеніший серед технічних прийомів живопису – пастозний мазок, заснований на поверхневому відбитті світла фарбами. Застосовуючи його, використовують пензлі, розчинник.

Технічний прийом імпастро передбачає використання густішої фарби, ніж за звичайного письма. Головною його ознакою є густо покладена на полотно фарба, яка утворює різноманітні текстури поверхні. Поєднання прийомів лесування, напівлесування та імпастро дає змогу досягати неймовірних ефектів реалістичності зображення, фактури, виділення колірних і світлових акцентів. Окреслені технічні прийоми вміло поєднували видатні художники Рембрандт ван Рейн, Вільям Тернер й ін.

Техніка імпастро потребує великої кількості фарби, тому використовується вибірково, для виділення ділянок картини, застосовується, коли завершують

роботу, для фінальних мазків і створення яскравих світлих місць у зображенні. Одним із перших цей технічний прийом як основний застосував Вінсент Ван Гог, який малював, послуговуючись технікою *a la prima* та різними технічними прийомами пастозного письма. Згодом багато художників використовували властивості густої фарби, іноді витискаючи її з туби і моделюючи пензлем, мастихіном, а то й пальцями рук, додаючи експресивності своїм творам. Застосовують цей прийом як основний сучасні українські художники Михайло Демцю та Ігор Мельничук. Для досягнення ефекту пастозності з фарби, що використовують як матеріал для ліплення зображень, попередньо роблять витяжки олії. При цьому кладуть її на поглинальну поверхню – газету, картон тощо [32].

Техніка живопису сграфіто (від італ. *sgraffiate* – шкрябати) уособлює різного роду шкрябання, продряпування, черкання або створення зарубок, рівчаків. Художник прошкрябує верхній шар фарби твердим інструментом (зворотним кінцем пензля, мастихіном, загостреними паличками, олівцями тощо), у результаті чого шар фарби піднімається, створюючи борозни. Сграфіто використовують для передання текстури і надання фактури поверхні полотна. Зокрема, цим прийомом послуговуються, коли необхідно передати важковиконувані пензлем тонкі лінії, наприклад, гілочок дерев, стеблин трав тощо. Також його вдало застосовують у декоративних цілях, скажімо для створення візерунків. Техніка переривання кольору, або сухий пензель дозволяє будувати дрібними і великими мазками окремі ділянки картини, виявляти та створювати живий ефект на полотні. У роботі художник використовує сухий пензель, у міру густу фарбу і текстуровану поверхню, найкраще полотно, дошку, текстурований картон. Під час контакту пензля з полотном фарбу наносять лише на виступні частини або на верхні «зубчики» полотна, перериваючи мазок і залишаючи видимим нижній, раніше накладений шар фарби. Цей технічний прийом з одночасним використанням техніки *a la prima* і різних технічних прийомів пастозного письма в розквіт своєї творчості вміло застосовував майстер живопису Микола Іванович Фешин. Майже кожна його

робота виконана з використанням техніки сухого пензля. Створюючи портрети, він досяг неймовірних ефектів переривання кольору, що дало змогу передати відчуття плинності та рухливості повітря.

Коли через надмірну кількість фарби доводиться припинити роботу, застосовують тонкінг. При цьому художник, аби уникнути бруду, знімає верхній шар фарби, наклавши на нього лист паперу, притискаючи його і протираючи так, щоб фарба перейшла на папір. Складається враження пом'якшеного зображення, яке може стати основою для подальшої роботи. Цей коригувальний технічний прийом олійного живопису започаткував професор художньої школи в Лондоні Генрі Тонкс [36].

Для змішування олійних фарб, зачистки невдалих місць, нанесення фарби на полотно, створення потрібної фактури, зрізання фарби тощо застосовують мастихін. Мастихіни (від італ. *mestichino* – шпатель) – художні шпателі різних форм і розмірів із тонкою довгою сталевую площиною [25, с. 28]. Фарби змішують на палітрі, накладають мастихіном на поверхню, потім за його допомогою утворюють нові цікаві ефекти. Також густу фарбу можна наносити пензлем (при цьому слід наголосити, що техніка роботи мастихіном і пензлем суттєво розрізняється), а вже далі працювати мастихіном. Текстуру створюють натисканням пласким лезом безпосередньо на фарбу. Інструмент розплющує її на поверхні, від чого утворюється гладка площина, що уможливорює застосування техніки в роботі з великими полотнами. Послугуються мастихіном і в техніці імпасто, застосовуючи при цьому густу олійну фарбу. Раніше майстри використовували мастихін лише на невеликих ділянках картин, щоб підсилити сприйняття, створити яскраві плями світла, оживити передній план чи додати акцентів. Сучасні художники незрідка застосовують цю техніку як основну. Працюють усією площиною мастихіна, кінчиком лопатки, боковою частиною, досягаючи потрібних ефектів. Цікаво використав техніку роботи мастихіном та поєднав її з класичним живописом, застосовуючи лесування, напівлесування та пастозне письмо, у своєму творі «Демон, що сидить» Михайло Олександрович Врубель.

Технічний прийом натиск, що використовують для створення необхідної фактури, передбачає застосування густої фарби, структурних паст, гелів і сухих пігментів, які притискають пензлем, мастихіном тощо до поверхні полотна. Густими, пастозними матеріалами, що створюють ефект об'єму на площині, послуговуються, щоб досягати ефектів фактури поверхні. Ці матеріали дають змогу моделювати, ліпити форму за допомогою мастихіну, стеків чи інших інструментів. Умовою використання цього технічного прийому є наявність міцної основи для живопису (дерево, оргаліт, картон, щільне полотно). Суміш для створення фактури, щоб забезпечити міцне зчеплення з поверхнею, накладають на чисте полотно. Коли застосовують сухий пігмент, то його висипають на сирі промальовані площини полотна, укриваючи відповідну ділянку. Далі з натиском проводять по ньому сухим пензлем (мастихіном, стеками). У результаті створюється фактура та цікаві колірні ефекти. Застосовуючи цей прийом, послуговуються також густою фарбою, структурною пастою, гелем [32].

Для створення рівномірної фактури на великих площинах, зображення непомітного переходу одного кольору в інший на значній ділянці полотна чи створення колірних градацій від світлих до темних кольорів застосовують техніку набивки пензлем. При цьому використовують широкий пензель чи флейц і густу фарбу (для досягнення ефекту пастозності деякі художники попередньо роблять витяжки олії з фарби). За допомогою пензля чи мастихіна готують пастозну суміш фарби, а потім наносять її на полотно площиною без моделювань (в основі цього прийому лежить властивість фарби одночасно взаємодіяти з двома поверхнями: пензля та полотна). Художник набирає густу фарбу на пензель і послідовно вдарає ним по полотну, ніби набиває фарбу. Рівномірно покладена на поверхню фарба створює ефекти світлотіні завдяки своїй фактурі.

Для створення ніжного, тонкого світлоколірного ефекту застосовують (як на великих, так і на малих площинах) розтирки. За допомогою ганчірки, паперу та інших предметів розтирають фарбу, покладену на полотно. Розтирку сухою

ганчіркою використовують за багат шарового живопису: на площину полотна накладають шар фарби, після висихання якого наносять інший шар фарби, не даючи йому повністю висохнути, ганчіркою в деяких місцях розтирають фарбу так, що стає помітний нижній її шар. Технічний прийом розбрикування використовують здебільшого в декоративному мистецтві: за допомогою широкого щетинного пензля, щітки чи флейца. Фарбу розбрикують на полотні, створюючи специфічно вкриту великою кількістю маленьких цяток поверхню.

Для створення декоративних робіт також послуговуються технічним прийомом нанесення фарби губкою. Фарбу наносять на полотні чи розтирають уже покладену фарбу губкою, створюючи при цьому своєрідну текстуру поверхні. Зазвичай прийом застосовують для нанесення фарби на великі площини [36].

Описані вище прийоми є класикою олійного живопису. Однак інноваційні процеси, які розглядаються насамперед у сфері економічного розвитку та якісного поліпшення стану виробничих сил, в останні десятиліття стали й категорією мистецтвознавства. Як вважають дослідники Бистрякова О. А., Осадча А., Пільчук О. інновацію у мистецтві можна розглядати як результат творчого процесу та як процес впровадження нововведень. Водночас розгляд інновації як процесу впровадження нововведення дозволяє за інновацію видавати й чужу ідею, але вперше впроваджену в тому або іншому художньому творі. Розгляд же інновації як результату творчої діяльності безпосередньо пов'язує інноваційну діяльність із мистецтвом [7, с. 193].

Як відомо, кожний акт мистецької творчості проходить шлях від ідеї до втілення. Перший етап втілення вимагає створення або добору спеціальних технологій, нових прийомів, інструментів, засобів або механізмів. Наукова розробленість питання визначення художньої творчості знімає проблему розмежування цих понять. При цьому можна стверджувати, що новий, інноваційний художньо-творчий продукт – це і є нововведення у мистецтві.

Класифікувати інновації в мистецтві можна:

- за причиною появи (авторська, внутрішня потреба митця у змінах, реакція на культурні, політичні, соціально-економічні зміни в суспільстві; замовлені інновації);
- за масштабом новизни (індивідуальні, групові, елітарні, загальнозначущі);
- за потенціалом у мистецтві (радикальні, комбінаторні, модифіковані);
- за типами (зображувально-виражальні, техніко-технологічні, образно-тематичні);
- за принципом ставлення до своїх попередників («заміщальні», «скасовальні», «поворотні») [23, с. 39].

Інновації у розвитку мистецтва становлять процес перетворення творчого методу, зумовлений зміною художньої картини світу, що сприяє формуванню особливостей художньої мови. Джерелом новаторства виступають не тільки зміни соціокультурних умов життя суспільства, але й індивідуальна творча діяльність митця, його неповторний внутрішній світ .

З урахуванням вказаного, можна виділити, зокрема, такі інноваційні технології у живописі – використання нових матеріалів, нових технологічних прийомів, нових комп'ютерних технологій. При цьому живопис найчастіше поєднується з графікою, поліграфією, комп'ютерним дизайном, світлиною. Як уже згадувалося, ще одним типом нововведення в образотворчому мистецтві може стати звертання до нових або повернення забутих образів і тем [7, с. 195].

Інновацією у живописі можна вважати техніку письма олійною пастеллю яку використовував заслужений художник України, подолянин Борис Негода. Ця техніка дозволяє створювати надзвичайні за колоритом аркуші, тонкі градації забарвлення, тонові розтяжки [45, с. 84]. Техніка олійною пастеллю схожа на мільйони-вкручень-краплинок На відміну від сухої пастелі, де можна якийсь контур розтерти пальцем, з олійною так не поведешся, - ділився досвідом митець. На кожную таку картину йде часу до місяця, буває, навіть аж до року [45, с. 87]. У цій техніці виконана серія робіт про Тараса Шевченка, низка пейзажів а також серії «Ангели» та «Скіфи».

Інноваційною можна також вважати творчість відомого подільського художника ХХ століття Олександра Грена, який демонструє унікальну неповторну манеру митця, випрацьовану на переосмисленні досягнень авангардного образотворчого мистецтва і традицій народної творчості. Характеристиці його творчого доробку присвячені наступні сторінки дипломної роботи.

1. 2. Особливості живописних полотен Олександра Грена

Творчість О. Грена – це унікальні живописні композиції, в яких втілюється ґрунтовний багаж знань художника з етнографії, культури та історії Поділля, а також сучасних напрямів європейського авангардного мистецтва. Найбільшою мірою мистецька спадщина художника досліджена у працях та дисертаційному дослідженні В. А. Віштаченко. Також вивченню особистості талановитого подільця присвячені публікації О. В. Будзея, О. В. Бучачого, В. Волкової, І. А. Гуцула, Н. О. Урсу та ін.

Олександр Львович Грен народився 1898 року у Пскові в родині офіцера. Чоловіки в родині Гренів традиційно ставали військовими, тому Олександра віддали в кадетський корпус. Однак військова справа мало приваблювала хлопця: найбільше він любив малювати. Викладачем малювання в кадетському корпусі був Іван Мозолевський – художник-графік, учень Іллі Рєпіна та Івана Білібіна. 1917 року Грен мав закінчувати військове навчання, його чекала блискуча офіцерська кар'єра. Проте російська революція 1917 року поділила життя Гренів на дві частини: «до» 1917 року і «після»...

У 1916-1917 рр. Грен перебував у Криму, Севастополі та Євпаторії, де служили його брати Євген та Микола. З Кам'янцем-Подільським доля пов'язала Грена з 1918. Грени втекли з революційної голодної Москви й опинилися в Кам'янці-Подільському [44, с. 79]. Через рік помер від тифу Лев Вікторович Грен – єдиний годувальник родини. Діти залишилися без засобів існування. Щоб вижити, брати Грени почали виготовляти на продаж механічні іграшки – солдатиків зі зброєю, зайців, що грають на барабанах. Але ці іграшки ніхто не купував. Потім помер від сухот брат Олександра, а сестра, плекана генеральська дочка, відправилася вчителювати в глухе подільське село. Олександр Грен залишився один. Почуття самотності не покидало його до кінця життя [15].

У листопаді 1920 року в Кам'янці-Подільському була знову встановлена, але цього разу на довгі роки, радянська влада. Щоб малювати пропагандистські плакати і лозунги, більшовикам були потрібні художники. Після закінчення спеціальних художніх курсів Грен отримав дозвіл на

малювання портретів вождів пролетарської революції: Володимира Леніна, Льва Троцького, Йосипа Сталіна. Незабаром йому запропонували викладати історію мистецтв у Кам'янець-Подільському інституті народної освіти (ІНО), пізніше він викладав малювання в різних міських школах. Його ученицею була Тетяна Яблонська – в майбутньому відома українська художниця, народний художник СРСР, Герой України (вона навчалася в п'ятій трудовій школі). На той час Кам'янець-Подільський був прикордонним містом: через Дністер пролягав кордон із Румунією, через Збруч – із Польщею. Чимало кам'янчан і мешканців навколишніх сіл заробляли на хліб контрабандою та переправою через кордон утікачів із Радянського Союзу. Спроба родини Яблонських перетнути кордон не вдалася, тому вони переїхали до Києва, однак Тетяна Яблонська ніколи не забувала про свого першого вчителя малювання – Олександра Львовича Грена.

У 1921-1923 рр. О. Л. Грен обіймає посаду завідувача художньої студії-майстерні Політосвіти. З 1924 року переходить на педагогічну роботу: викладає у школах, педагогічному інституті, художній школі. Організував майстерню з виготовлення дитячих іграшок, яка проіснувала два-три роки. Брав участь у діяльності Кам'янецького товариства «Просвіта», та комітету охорони пам'яток старовини, мистецтва і природи, був діяльним учасником Кам'янець-Подільського наукового товариства Всеукраїнської академії наук. Колекціонував і реставрував предмети давнього подільського побуту, які згодом ставали родзинкою його творчих композицій [44, с. 79]. Кам'янець-Подільський завжди славився базарами, яких на той час було шість. Грен був їх постійним відвідувачем, вишукуючи художнім оком старовинний одяг, рушники, хустки, килими. Щоб реставрувати старовину, навчився шити та навіть вишивати.

1926 року Грен написав портрет молодої жінки із села Крушанівка, де вчителювала його сестра Серафима. Вважають, що зображена на портреті молода жінка була єдиним Греновим коханням [15].

Після визволення Кам'янця-Подільського від гітлерівських загарбників, працював художником у політвідділі штабу польового коменданта міста

полковника Белова. 1944 р. ініціював створення міської художньої майстерні. Через рік організував художню майстерню при обласному управлінні в справах мистецтва і був її першим керівником.

Наприкінці 1950 рр. з розвитком «хрущовської відлиги» розпочався новий етап у творчості О. Грена з відомими сьогодні картинами, в яких втілюється величезний багаж знань з етнографії, культури та історії Поділля, а також сучасних напрямів європейського авангардного мистецтва. Творчі роботи майстра експонувалися на виставках у Чернівцях, Львові, Кам'янці-Подільському. 1978 р. відбулася персональна виставка художника в Києві, у республіканському Будинку письменника. Виставка мала значний резонанс у київському культурно-мистецькому середовищі. 1982 року в Кам'янці-Подільському відкрито картинну галерею, в якій ціла зала була представлена роботами О. Грена, презентованими музею самим майстром. 1983 р. художник помер і похований у Кам'янці-Подільському [44, с. 79]. Найбільш відомі картини О. Грена: «Подільянка», Натюрморт з гутами», «Летять голуби», «Старе місто на Поділлі», «Праця» та ін.

Глибокий науковий аналіз творчої спадщини О. Л. Грена зроблено подільською дослідницею В. А. Віштаченко. Вона доводить, що О. Грену, як і кожному самотньому художнику, властивий свій шлях становлення та формування індивідуальних методів образотворення для прояву власного своєрідного художньо-естетичного світосприйняття. Розпочавши художню діяльність у руслі прищепленого академічного натуралізму, він досить швидко та успішно стає на шлях живописних відкриттів. На зміну буквальної правдоподібності, що перестала задовольняти майстра, в його творчості народжується нова система, в якій оповідальна манера поступається місцем декоративній монументальності, академічне бачення підкоряється конструктивним основам, а домінантою визначаються невмирущі життєдайні джерела українського, особливо подільського народного мистецтва [14, с. 32].

Творчі композиції митця мають багато спільного із вищезазначеними авангардними напрямками щодо засобів побудови композиції, формотворення,

колірного вирішення та тематичного наповнення полотен. Композиція більшості творів художника вирізняється динамічністю та яскраво вираженими пластичними засобами, що відтворюють рух (кольорові контрасти, ритмічне чергування елементів та інтервалів між ними тощо). У підкресленій динаміці втілений світогляд стрімкого ХХ століття, для якого рух відкривав нові форми реальності. Сюжетно-тематичним полотнам митця притаманні підкреслено-геометризовані контури, сміливий перетин різних просторових планів, а також напруга діагонального руху вглибину – усі ці засоби формального вислову перегукуються із пластичною мовою кубофутуризму. Окрім того, Грен у своїх роботах реалізував головну концепцію кубофутуризму: поєднання динамічного і статичного (динамічне тло картини при статичному зображенні образу). Динаміку роботам майстра надавало також активне застосування діагоналі, яку можна вважати відмінною особливістю його живопису. Діагональ простежується майже у всіх полотнах Грена, інколи вона проявляється у побудові діагональної композиції, а часом – безпосередньо у застосуванні діагональних ліній у зображенні пагорбів, килимів, скатертин, орнаменту [14, с. 33].

Грен йшов шляхом поєднання змісту й форми, композиції й кольору, що узгоджувалося зі світовими мистецькими здобутками і традиціями народної творчості. Його композиції за колористичною гамою відзначаються вродливим мажорним ладом. Контрастні, яскраві кольорові сполучення виступає як засіб, притаманний народному мистецтву. Українські художники прагнули наситити монохромність європейського кубізму яскравістю, барвистістю, почерпнутою з народної творчості – кераміки, лубків, ікон, вишиванок, ляльок, килимів, писанок, де зберігалася близькість до таємничих стихій життя. Тут немає прямих стилізацій, проте є зрозуміла, ритмічна мова кольорів, які звучать дзвінко, локально, наділені силою, але зберігають при цьому вишукану палітру. Саме яскраві, веселі кольори відображали енергію оновлених слов'янських народів. Колір у творах митця може бути певною мірою абстрагованим, вжитим умовно, лише як засіб, що працює на одну або кілька ідей. Подекуди він перетворюється у самостійний конструктивний елемент і

вже не виступає допоміжним засобом для виявлення форми, а сам стає формотворчим. Даний метод застосовували художники-авангардисти для вираження динаміки, шляхом протиставлення жорстких графічних форм м'яким плямам, позначеним кольором.

Колорит декоративних композицій О. Грена зазвичай загострений активним використанням чорної фарби у контурах, що цікаво поєднується з етнічними барвами Подільського краю.

Зазначені вище типові авангардні риси творчого доробку Олександра Грена не виключають його етнічної унікальності, своєрідності творчого самовиразу. Індивідуальні особливості мистецького стилю О. Грена за В. А. Віштаченко, полягають у наступних аспектах:

- унікальність Грена-авангардиста як яскравого представника подільського художнього простору полягає у синтезі новітніх мистецьких течій і традицій народного мистецтва Поділля;

- всі роботи митця містять у собі інспірації народного мистецтва, проникнуті відчуттям подільського регіонального колориту;

- незважаючи на камерний формат, роботи позначені монументальним узагальненням форми, своєрідністю побудови композицій;

- яскравою особливістю живопису О. Грена є діагональна композиція; – декоративні риси сюжетно-тематичних творів митця співзвучні з традиційними особливостями подільських килимів, зокрема ритмікою орнаменту, простотою та лаконізмом композиційного вирішення, площинним зображенням, колористичною гармонією, виразною красою локальних кольорових площин;

- образ подолянки, що є знаковим у мистецькій спадщині О. Грена, – узагальнений, величний, відсторонений від часу; водночас, у даному образі акумульовані регіональні ознаки подільського народного одягу, підкреслюючи його своєрідність і мистецьку цінність. Головна героїня творчості Грена – подільська жінка: висока, струнка, з темними сумними очима та чітко окресленими бровами. Одягнена в традиційний подільський стрій: вишиту сорочку, горбатку (спідницю), на голові – убір з 4-5 хусток бурячкового кольору, одна з яких, мов чадра, закриває її обличчя. Оскільки грошей на

натурниць у нього не було, кажуть, що цих жінок він малював із себе. Художник згадував, що, побачивши вперше жінок-подолянок у народному одязі, він був приголомшений красою та цілісністю ансамблю жіночих постатей на тлі кольорових пагорбів;

– головним принципом у творчості майстра є дотримання естетики гармонії та краси, притаманних народному мистецтву. Отже, констатує В. А. Віштаченко, в своїх роботах митець застосовував основні положення авангардного мистецтва ХХ століття, поєднуючи їх з традиціями українського, зокрема подільського народного мистецтва. Унікальні краєвиди, яскраві узагальнені образи подільських жінок, авангардні натюрморти і пейзажі – це переосмислення навколишньої дійсності на новому ментально-художньому рівні, здійснене подільським художником Олександром Греном. Все це дозволяє розглядати творчий доробок художника серед набутків вітчизняного мистецтва ХХ ст. [14, с. 33].

Дослідження мистецької спадщини О. Грена дають підстави для повнішого усвідомлення і визначення шляхів подальшого поступу сучасної української художньої культури в контексті світового мистецького процесу, нинішніх надбань і майбутніх перспектив.

Висновки до розділу 1.

У першому розділі дипломної роботи охарактеризовано техніки олійного живопису. З'ясовано, що сукупність технічних прийомів дає змогу під час мистецтвознавчих досліджень встановлювати стилістичні ознаки творів певної художньої школи або майстра, уможливаючи атрибуцію зразків живопису. Описано традиційні технічні прийоми олійного живопису, їх особливості, що полягають у різноманітних способах нанесення олійної фарби на поверхню з метою утворення живописного шару. Головні з них такі: підмальовок, прописування, лесування, суха чистка, покривне пастозне письмо, імпасто, сграфіто, тонкінг, нанесення фарби мастихіном, набивка кистю, розтирка, розбризкування, нанесення фарби губкою.

Визначено сутність інновацій у образотворчому мистецтві, зроблено спробу розкрити унікальність художника О. Грена-авангардиста як яскравого представника подільського художнього простору, що полягає у синтезі новітніх мистецьких течій. Відзначено знаковий у мистецькій спадщині О. Грена образ жінки-подолянки, він є центральним у багатьох його творах.

РОЗДІЛ 2. РЕСТАВРАЦІЯ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ НА ЗШИТІЙ ПОЛОТНЯНІЙ ОСНОВІ У РЕСТАВРАЦІЙНІЙ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ

2. 1. Полотно як основа творів олійного живопису: характеристика, види пошкоджень.

Увага суспільства до охорони та реставрації пам'яток, що становлять культурну спадщину, постійно зростає. Реставрація, подібно до будь-якого іншого виду людської діяльності, не є незмінною системою принципів і методів, але має свій історичний розвиток. Методи реставрації принципово залежать від того, для чого зберігається і реставрується пам'ятка. Способи, техніка і рецептура матеріалів, зміцнення та відновлення старовинного живопису склалися століттями. З середини ХІХ століття в реставраційній практиці починають з'являтися більш сучасні та ефективні методи збереження твору мистецтва. Технологічна історія реставрації другої половини ХХ століття увібрала емпіричний досвід першої половини ХХ століття і розвинула його на іншому рівні матеріальної культури, використовуючи швидко прогресуючі досягнення науки і техніки.

Одним з головних завдань сучасної реставрації стає вдосконалення найбільш ефективних реставраційних методик. Пам'ятка мистецтва, що надходить на реставрацію, вимагає особливого підходу. Тому перед початком реставраційних робіт завжди проводяться дослідження, за допомогою яких визначають ступінь забруднення та пошкодження матеріалів, з яких предмет створений, розглядаються сліди попередніх реставраційних робіт. При цьому потрібно обійтися найменшим втручанням у матеріальну структуру твору та, за можливості, використати в процесі лабораторних досліджень неруйнівні методи [21, с. 850].

З погляду технологічності твір живопису є складним комплексом різних матеріалів, пошкодження кожного з яких призводить до їх руйнування. Під впливом найрізноманітніших факторів – вікових змін матеріалів картини, порушення режиму зберігання, недотримання технологічних правил

художником чи реставратором – можуть бути пошкодженими основа, ґрунт, фарбовий шар чи лакове покриття. Реставратор зобов'язаний знати види руйнувань кожного [29, с. 43].

Згідно з темою дипломного дослідження, основою роботи, яка реставрується, є полотно. Інформація про цей вид основи є цікавою для художника-реставратора й допоможе краще визначити особливості його пошкодження.

Полотно – це загальна назва тканинного матеріалу, що має різну фактуру та щільність, який використовують для живопису. Полотна являють собою основу для акрилового та олійного живопису, а також для кольорового сольвентного друку з метою роздруківки постерів, фотографій і копій картин. Полотна можна розділити за видами тканини, з яких вони виробляються (лляні, бавовняні, джутові, сурові, джутові (конопляні), синтетичні та комбіновані), за видами ґрунту, яким вони проґрунтовані (Gesso, акриловий, масляний, емульсійний, клейовий і левкас), за структурою (дрібнозернисті, середньозернисті і крупнозернисті) та за щільністю.

Лляне полотно виготовляють із волокна стебла льону. Має сірий або жовтий відтінок, високу міцність та стійкість до впливу вологи і температури. Волокно льону практично не змінюється під впливом зовнішніх факторів, тому воно зберігає первісну структуру – це є перевагою даного волокна, серед інших, які використовують для живопису. Лляні полотна відрізняються якістю ниток і плетінням. Рівну та більш гладку поверхню забезпечують полотна нитки, що вироблені з довгого волокна, а «неправильну» і нерівномірну поверхню, що має вузлики та шорсткості, утворює пряжа з відходів первинної обробки – очосів та короткого волокна. Ще однією характеристикою льняного полотна є його переплетіння – одиночне (SW) і подвійне (DW). Для великих живописних робіт рекомендують використовувати полотно подвійного переплетіння, тому що воно значно міцніше і краще тримає форму при натяжці, ніж полотно одиночного переплетіння.

Бавовняне полотно виготовляється з пряжі, яку отримують із насіння бавовнику. Має кремово-білий колір. Полотно досить міцне, але не таке як лляне. Волокно бавовняного полотна значно тонше та гладше, за лляне, завдяки чому формується більш рівна фактура полотна. Полотно складається з ниток (одна, дві, три і т. д.), його розрізняють за щільністю (грам на метр квадратний). Бавовняне полотно – при правильній обробці (проклеєне та прогрунтоване) – відмінна основа для живопису олією та акрилом. Високо цінується полотно, що має щільність вище 300 г/м².

Джутове полотно виготовляється з пряжі, що отримується зі стеблів джуту. Має сильний блиск, жовто-коричневий колір. Міцність джутової пряжі нижча, ніж у пряжі з льону і конопель, вона досить тендітна. Це полотно дуже щільне, ідеально підходить для робіт на підрамниках великих розмірів.

Сурове полотно виготовляють з очосів і короткого волокна, призначене для побутового та технічного використання. Сурове полотно має підвищену кислотність – це робить його маломіцним і схильним до деформації. Волокна цього полотна після проклейки необхідно зачищати, ця процедура сприяє появу напруги основи проклейки та ґрунту. У напружених ділянках найближчим часом виникають тріщини і ґрунт не перешкоджає проході біндеру фарби на зворотний бік полотна. Цей вид полотна не рекомендовано для використання в живописі.

Пенькове полотно виготовляють з пряжі, що отримують із волокон коноплі. Якісне пенькове полотно має сіро-білий або зелений відтінок, а полотно ледь жовтого або коричневого кольору має більш низькі характеристики. За міцністю можна порівняти з лляним полотном. Останнім часом вживають тільки для технічних потреб.

Синтетичне полотно виробляють з нафтоперегінних відходів. З основних його характеристик варто відзначити, що воно дуже міцне та не схильне до гниття, стійке до впливу вологи та температури. З часом полотно, натягнуте на підрамник, розтягується та провисає, тому експерти не рекомендують застосовувати це полотно в живописі.

Комбіноване полотно виробляють з волокон льону або бавовни та синтетичних ниток. Такі полотна мають світлий відтінок, тому що синтетичні нитки основи (поліестер або лавсан) – білі та блискучі, а лляні – сірого кольору. Цей вид полотен має різну еластичність та через різний склад реагує на вплив вологи, що призводить до неоднакової адгезії ґрунту з полотном та стає причиною швидкого руйнування фарбового покриття. Однозначних рекомендацій по використанню комбінованих полотен для живопису також немає. [48].

З пошкоджень полотна слід насамперед відзначити втрату його пружності й міцності, що є результатом низки вікових змін у хімічному складі волокон. Цей процес пришвидшується при просякненні полотна олією або скипидаром. Серед дуже старих картин трапляються полотна, що втратили міцність і еластичність, стали крихкими в результаті поступового перетворення целюлози волокна в оксигелюлозу. Таке полотно неможливо перетягнути на новий підрамник, крайки його розриваються і ламаються.

Фізико-хімічні процеси руйнації і старіння полотна пришвидшуються, якщо не дотримуються вимоги до його зберігання (порушується температурно-вологісний режим). Найбільшої шкоди полотнам завдають висока вологість або сухість, потрапляння прямих сонячних променів, незахищеність від ультрафіолетових променів, пил, який, осідаючи на полотно, зумовлює утворення бактерій та впливає на фізико-хімічні процеси, які відбуваються у волокнах полотна. Загазоване повітря за умови високої вологості може хімічно утворювати пари кислоти, яка негативно впливає на полотно. В таких умовах полотно швидко старіє. Загальновідомими вимогами зберігання творів живопису є ідеальна температура $-18-22^{\circ}\text{C}$ з допустимою вологістю 40-70%. Джерела світла, такі як лампи розжарювання, і люмінесцентні прилади, повинні бути розташовані до поверхні картин не ближче 1-2 метрів.

Перепади вологісного-температурного режиму спричинюють натягування або провисання полотна, що теж негативно впливає на пружність волокон полотна й викликає відшарування від основи фарбового шару разом з ґрунтом,

утворенню потертостей по краю підрамника. Тому при натягуванні полотна на підрамник необхідно завалювати краї підрамника, якщо не механічним способом, то за допомогою наждачного паперу.

Полотно володіє гігроскопічними властивостями, вбираючи вологу з повітря. В результаті цього можливо провисання полотна і його нове довільне натягування, що може привести до появи характерних «хвиль» на лицьовій поверхні, а при подальшому нерівномірному натягуванні до розривів полотна.

У реставраційній практиці нерідко трапляється робота з відновлення картин зі слідами замокання полотна, найчастіше в нижній їх частині. Замокання спричинює зміну кольору полотна, плісняву і його провисання.

Найчастіше реставратори стикаються з деформаціями полотна. Вони бувають загальні (деформоване все полотно твору), та місцеві, часткові (локальні). Рівень деформованості зумовлюється пружністю полотна, давністю, еластичністю живопису, рівномірністю натягування полотна на підрамник, різного виду механічними ушкодженнями, яких зазнала картина. Загальні деформації відзначаються провисанням полотна фалдами (хвилями) або вигнутістю на лицьову чи зворотну сторону на всій площині живописного твору. При тривалому зберіганні картини на музейному валу, особливо великого розміру, або кількох картин на одному валу – утворюються стійкі деформації полотна [29, с. 44].

Деформації всієї поверхні полотна характерні для панорам, діарам, де по периметру жорсткого кріплення полотно незмінне, а в центрі воно прогинається у бік живопису, однак на відстані кількох метрів від зображення дефект стає непомітним і не впливає на сприйняття.

Часткові коробленості охоплюють тільки окремі ділянки полотна, вони помітні у хвилях по краю полотна або стріловидних хвилях у деяких кутах картини, насамперед внизу через провисання полотна.

Серед деформацій спостерігаються вигнутості полотна різної форми і заглибини на лицьову чи зворотну сторону. Вони спричинені механічними натисканнями на полотно гострим предметом, який рухався: рамою, підрамником. У цьому випадку на картині помітний злам полотна відповідно напрямку руху предмета.

Трапляються й такі пошкодження полотна, як прориви різної форми, порізи, проколи й втрати полотна. Краї можуть бути без розходження полотна, однак у більшості випадків вони розходяться під впливом натяжки, нитки на краях прориву кудлатяться й обсипаються. Є випадки, коли краї картини зрізані або загнуті з метою підлаштування до відподності раминоді в раму вставляють тільки фрагмент картини [29, с. 44]. .

Якщо підрамок без скосів або картина провисає через слабе натягування полотна, то на полотні виникають стійкі відбитки по внутрішньому периметру підрамника. Пом'ятості і злами полотна можуть виникати при недбалому зберіганні полотна без підрамника.

Трапляються лінійні деформації полотна, які нагадують злами у вигляді сітки, що утворилися від розтріскування ґрунту і фарбового шару. Ці тріщини ніби втягують у себе полотно на лицьову сторону, рисунок цих зламів точно відповідає формі тріщин. Картинам великого формату, написаним на тонкому полотні з тонким шаром ґрунту і в деяких місцях з товстим фарбовим шаром, оскільки полотно не спроможне витримати навантаження фарбового шару

У процесі огляду стану збереженості полотна фахівці радять звертати увагу на дефекти, зумовлені неправильною натяжкою полотна, на перекіс ниток, нерівність натягу, відтяжку кромки. На зшитих полотнах часом деформується шов. Він або дає усадку (зсідання), й тоді вздовж нього полотно коробиться, або ж починає проступати крізь живопис у вигляді рубців, насамкінець може розходитись.

Т. Р. Тимченко зазначає, що одним із процесів етапу розкриття є очищення лицьового та зворотного боків творів станкового живопису від

різноманітних нашарувань: поверхневих пилових забруднень, плям фарби чи набілу, кіптяви, воску, клею, екскрементів комах та інших. Цей процес відноситься водночас до етапів розкриття і консервації, оскільки завдяки усуненню шкідливих біоагентів сприяє стабілізації стану творів живопису. Отже, розчистка від нашарувань проводиться не лише з естетичних міркувань. Звичайний побутовий пил, що міститься у повітрі, має здатність налипати на поверхню картин, а під дією тепла ставати клейким. Пил проникає у тріщини (кракелюри) та дрібні отвори у живописі, а його великі частинки викликають подряпини на поверхні. Вважається, що значні скупчення пилу зі зворотного боку навіть при нормальній вологості повітря сприяють розвитку спор пліснявих грибів. Водні пари, що містяться у повітрі, також сприяють налипанню пилу на картину і у поєднанні з сірчистим газом утворюють кислоти. Крім того, у повітрі міститься аміак, що у поєднанні з сірчистою кислотою утворює сульфат амонію. Ця речовина сприяє посинінню лаків на картинах, руйнує картон. Сірчисті гази шкідливі для полотна з льону та бавовни. Сірчистий водень викликає руйнацію срібних шат, потемніння міді й свинцю (зокрема, свинцевих білил та інших фарб). Існує ще багато хімічних речовин, які виділяються підприємствами та двигунами внутрішнього згорання у повітря і є шкідливими для творів мистецтва.

Значну шкоду живопису наносять також екскременти комах, які роз'їдають не лише лакові плівки, а й тонкі шари живопису й навіть ґрунту. Під час видалення старих дублюючих полотен доводиться також видаляти реставраційний адгезив, на якому твір було дубльовано.

Непоправної шкоди творам живопису на полотні завдає силікатний клей, що повністю руйнує ґрунт і живопис, а також знебарвлює оточуючі ділянки. На жаль, на цьому клеї у деяких провінційних музеях у 1950-1970-х роках на зворотний бік полотен наклеювали етикетки, що викликало згодом значні за площею втрати живопису. Однак разом із поверхневими забрудненнями, зі зворотного боку зазвичай видаляють також покривні шари, нанесені під час

виготовлення основи для живопису або пізніше, у процесі реставрації чи поновлення [28, с. 49].

Поданий опис пошкоджень полотна не є вичерпним. Реставраційно-консерваційна практика свідчить, що трапляються й непередбачені, рідкісні випадки деформації. Реставратор на основі фахових знань самостійно знайти правильне рішення й тати друге життя художньому твору.

2. 2. Техногогії реставрації творів живопису на полотняній основі

У сучасній реставрації розрізняють три основних етапи реставраційного втручання у пам'ятку: консервацію, розкриття та естетичну реінтеграцію. Консервація покликана призупинити руйнівні процеси, стабілізувати стан пам'ятки та забезпечити збереженість на якомога довший термін. Завданням розкриття є видалення пізніших нашарувань. Естетична реінтеграція, пов'язана із живописним доповненням втрат, покликана в міру можливості надати твору, що зберігся фрагментарно, певну цілісність образу для кращого сприйняття глядачем [28, с. 48].

У світовій та вітчизняній теорії і практиці реставрації розроблений певний арсенал прийомів, сумішей розчинників та методик видалення різних видів пошкоджень полотняної основи творів олійного живопису (М. Алексєєва, Є Іванова, Є. Кудрявцев, О. Малачевська, К. Ніколаус, Л. Яшкіна, О. Постернак, Б. Сланський, Титов та ін.). Досвід відомих реставраторів та кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА сконцентрувала у своєму навчальному посібнику Т. Р. Тимченко [28]. Вартими уваги є її поради щодо очищення зворотного боку творів станкового живопису: після заклеювання лицевого боку картини покласти її лицем донизу на поверхню і жорстким пензлем або пілососом зібрати пил, причому що очистка відбувається лише сухим способом, оскільки під дією вологи бруд проникає вглиб полотна. Перед дублюванням слід зрізувати нерівності (вузлики, потовщення), а у разі втрати міцності полотна або його просочування оліями – потоншувати (якщо воно достатньо щільне), зрізаючи рівномірно верхній шар полотна на чверть, третину або й половину товщини.

Критично Т. Р. Тимченко оцінює досить агресивні способи очищення полотен, які використовуються як етап підготовки для дублювання (сюди включено методи вирівнювання полотна). Серед них, крім розчистки скальпелем, - бормашина з карборундовою фрезою, наждаковий папір. Як способи видалення жорстких і твердих нашарувань (олійної фарби, шпаклівки,

інших реставраційних затвердливих сумішей) допускається механічний та за допомогою компресів з водою, піненом, бензином, а також способи нейтралізації полотна у разі відхилення від нейтрального середовища.

Старі реставраційні матеріали та суміші, які проникли з лицевого на тильний бік, нерідко заважають вкладанню кракелюру та склеюванню полотен під час дублювання. Пропонується вживати метод механічної розчистки скальпелем, у окремих випадках - ватні тампони, змочені у воді (коли потрібно видалити стару дублюючу масу, зволожують ділянку й дають набухнути клею, потім зчищають скальпелем), однак відразу вмішувати ці ділянки під прес із фільтрувальним папером.

Обережно авторка радить використовувати сучасні способи очищення тильного боку основи від забруднень – ластиком, незаточеним скальпелем, м'якими металевими щітками; тампонами, змоченими бензином або ізопропіловим спиртом, усі ці методи, не можна назвати цілком безпечними. При застосуванні ластика його частинки залишаються між нитками полотна; скальпель та щітка порушують цілісність волокон тканини. Натомість доцільно використовувати полімерний тампон з висушеної водної акрилової дисперсії марки АК-215 або її модифікації – марки АК-408. Забруднення видаляються шляхом налипання їх на плівку висушеного клею (яку використовують до повного її забруднення). Цей полімерний тампон не травмує поверхню полотна і не залишає своїх частинок поміж нитками.

У світовій практиці для процесів очищення тильного боку застосовують також 1-2% водний розчин Tween 60, а також «синтетичну слину» (Saliva sintetika) [28, с. 51].

У практиці кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА прийнято два основних методи очищення зворотного боку творів на полотняній основі. Якщо йдеться про підготовку полотна до дублювання, його очищують скальпелем уздовж напрямку ниток, ретельно вичищаючи забруднення; при цьому нерідко верхня частина волокон зрізується. У окремих випадках для пом'якшення і водночас збільшення інтенсивності очищення вживають слиз із

насіння льону, приготований холодним способом (метод, запропонований М. Алексеевою для очищення фактурного живопису) або густий (10-12%) крохмальний клейстер. Якщо дублювання не планується, зворотний бік очищується набагато м'якшими способами: щетинними щітками, гумкою, викочуванням злегка зволженими ватними тампонами.

Якщо твір не планується дублювати, його тильний бік бажано вкрити захисним покриттям. Наведено відомості про застосування таких синтетичних речовин: Lascaux Hidrogrund 750(розведений 4-ма частинами води); paraloid В 72 у толуолі; Plexisol Р 500 (100-140) 10-50% розчин у лаковому бензині високої якості; Plextol Э D 550 з метилцелюлозою МН 300 25%.

Литовські реставратори використовують для просочування тильного боку полотна ключель.

Вченими-реставраторами у 1980-1985 рр. експериментальним шляхом було розроблено спеціальний препарат для гідрофобізації тильного боку полотен – 5% розчин у бензині або етиловому спирті продукту 141-50 К (силазану). Продукт використовується як шар, що заважає проникненню вологи усередину полотна, при цьому не надає жорсткості полотну, що лишається еластичним. Завдяки нанесенню такого шару можна уникнути небажаних дублювань. При потребі ж такі полотна можна у подальшому дублювати – силазан не заважає проникненню дублюючого адгезиву у полотно.

Варіантом методу є гідрофобізація не авторського, а дублювального полотна (при сухому дублюванні). Тривалий час на кафедрі реставрації НАОМА користуються методом нанесення на зворотний бік розтягнутого на робочому підрамку полотна за допомогою щітки теплої розчину 5-7% крохмального клейстеру з антисептиком. Перед цим виконується легке очищення лише від поверхневих пилових забруднень. Таке покриття є еластичним, створює незначний полиск поверхні й під час реставрації не дає проникати клеям та лакам з лицевого боку на зворотний [28].

Напрацьовані кафедрою реставрації НАОМА методики є досить популярними серед українських та зарубіжних реставраторів.

2. 3. Етапи реставрації живописного полотна О. Грена «Праця»

В основі сучасної наукової реставрації лежать дві конструктивні ідеї: відновлення в первісному вигляді зруйнованих творів мистецтва, створених у минулому, надання їм експозиційного вигляду та їх збереження для майбутніх поколінь. . У цьому контексті, аналізуючи стан реставраційної справи у світовій практиці, І. Я. Марченко слушно зазначає, що у вітчизняному музейному середовищі ми здебільшого оперуємо терміном «реставратор живопису» або «художник-реставратор» і значно рідше – поняттями «консерватор» та «консерватор-реставратор». Такий стан речей обумовлений традицією і відображає еволюцію професії [24]. Ідея відновлення визначила початковий етап реставраційного процесу, яким є мистецтвознавча експертиза як це процес дослідження наявності або відсутності можливості віднесення твору до спадщини того чи іншого автора, визначення ступеня збереження об'єкта, наявності або відсутності реставраційних робіт, визначення художнього рівня, належності до певного проміжку часу й вартості та іншого, тобто визначає ознаки, за якими можна відповісти на питання: чи належить досліджуваний об'єкт до культурних цінностей, що мають історичне, художнє, наукове або етнографічне значення. Потім на підставі отриманих даних з урахуванням стану збереження твору реставратор приступає до розробки проекту практичних дій.

Реставраційна експертиза включає загальні мистецтвознавчі цілі, однак має і специфічні завдання і здійснюється за етапами. За її висновками обирається реставраційна технологія.

1. Визначення ступеня збереження твору живопису.
2. Виявлення наявності пізніших втручань.
3. Встановлення техніки письма кожного живописного шару.
4. Визначення слідів старіння матеріалів (зондування не більше 2-3 мм на творах іконопису)

5. Здійснення хіміко-біологічного аналізу окремих фрагментів фарб, ґрунту та ін.

6. Встановлення автентичності даного твору, відповідність його заявленому часу і конкретному автору, визначення мистецького спрямування, школи, можливого кола виконавців, місця походження.

Кожна картина перед реставрацією і в процесі її піддається фізико-технічному обстеженню, що забезпечує наукову обґрунтованість методів реставрації зумовлює контроль за виконанням реставраційних операцій. Реставрація здійснюється й з дотриманням таких основних принципів реставрації.

Будь-який твір олійного живопису визнається індивідуальним.

Він має певну притаманну йому конкретну структуру, кожен елемент якої: основа, ґрунт, барвистий шар, захисний шар – вимагають індивідуального підходу. Тому реставраційні процеси повинні бути диференційовані, а реставраційні дії строго визначатися матеріалами структурних елементів і їх можливими поєднаннями.

Кожна картина, що є предметом реставрації, потребує індивідуального підходу, що спирається на попередні реставрації, багатоетапні історичні, фізико-хімічні, рентгенологічні та інші дослідження.

Вибір технологій процесу реставрації здійснюється за принципом найменшого втручання в матеріал картини.

Цих вимог ми дотримувалися в процесі реставрації картини О. Л. Грена «Праця» (1978 р.). У практиці подільських реставраторів уже є досвід відновлення полотна цього художника. У статті О. В. Бучачого [11] описана робота над картиною «Летять голуби», однак кожен твір, як зазначалося, є індивідуальним і потребує своїх методів реставрації, вибір яких зумовлюється характером пошкоджень.

Підставою для реставрації картини О. Л. Грена «Праця» став незадовільний стан пам'ятки. Найвне здуття фарбового шару та рецедив у вигляді розшарування між основою та паволокою.

Також помітні численні порушення в наявності ґрунту і фарбового шару. На полотні постерігається шов, який деформує поверхню живопису. Присутні пізніші записи. Виразні помутніння і розкладання лакового покриття.

Живописне полотно зберігається в картиній галереї Кам'янця-Подільського

Стан пам'ятки в час надходження на реставрацію за візуальним спостереженням, засвідчив, що картина у авторському підрамнику, виконана на полотні, яке натягнуте на підрамник та зафіксоване цвяхами. Помітна деформація полотна, зумовлена швом.

Ґрунт імовірно клеє-крейдяний, білого кольору, авторський. Для достовірного підтвердження складу ґрунту потрібний його хімічний аналіз. Шар рівномірний, тонкий, рихлий. Спостерігається відставання від основи, кракелюр середньої щільності, в більшості по заломках де знаходиться шов, та по краях підрамника. Наявні відшарування із загрозою осипання У втратах фарбового шару проглядається ґрунт білого кольору, нееластичний, матовий. Помічені дрібні втрати ґрунту з живописним шаром, які розташовані на поверхні живопису, а також підведений ґрунт та тонування із колишньої реставрації. Зв'язок ґрунту з основою незадовільний.

Фарбовий шар тонкий, олійний. Живопис багатошаровий, досить рівномірний, місцями фактурний, із застосуванням лесувального письма. Втрати фарбового шару розташовані у місцях втрат ґрунту. Осідання від пересихання та деформування полотна, відшарування з загрозою осипання, роздуття, лущення, кракелюр. Кракелюр ґрунтового походження з піднятими краями, усадка полотна. Зв'язок фарбового шару з левкасом і левкасу з основою порушена.

Поверхня картини має нерівномірний блиск по всій площині. Помітні сліди колишньої реставрації: на лицьовій стороні видно підведення ґрунту та тонування фону (темно-бордовим кольором).

Наявний підпис художника, інвентарний номер.

З лицьової сторони картина запилена, забруднена. З тильної сторони полотно також запилене.

За даними лабораторних досліджень при огляді роботи в УФ люмінісценції було виявлено пізніші записи на фоні.

Загальний висновок про стан пам'ятки: незадовільний стан картини. потребує перенатяжки полотна. Спостерігаються дрібні втрати ґрунту з живописним шаром, осипання та здуття фарбового шару. Наявний кракелюр по заламах полотна та на місці шва, також підведений ґрунт із колишньої реставрації. Робота підлягає комплексу реставраційно-консерваційних робіт.

На основі виявлених пошкоджень складено програму, яка визначає і послідовність реставраційних заходів:

1. Зняття полотна з підрамника.
2. Розглажування кромки.
3. Приклеювання полотна до крафту.
4. Натягування крафту на реставраційний підрамник.
5. Укріплення фарбового шару желатином та заклейка цигарковим папером.
6. Косметична чистка тильної сторони полотна.
7. Зрізання та запаювання шва на тильній стороні полотна.
8. Зняття цигаркового паперу з лицьового боку за допомогою води та губки.
9. Укріплення лицьового боку за допомогою клею Plextol .
10. Розчистка полотна від олійної фарби колишньої реставрації.
11. Підведення ґрунту в місцях втрат.
12. Згладжування ґрунту.
13. Розчистка фарбового шару за допомогою води.
14. Покриття твору лаком.
15. Тонування
16. Нанесення захисного шару дамарним лаком.
17. Забиття цвяхів у підрамник через шкіру.

Усі роботи виконувалися в умовах реставраційних майстерень Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Процес виконання кожного пункту програми детально описаний у реставраційному паспорті.

У результаті проведених реставраційно-консерваційних заходів творові повернено експозиційний стан.

Висновки до розділу 2.

У другому розділі роботи відповідно до теми дипломної роботи досліджено види полотен, які використовуються як основа в олійному живописі, описано їх переваги й недоліки. Проаналізовано описані в реставраційній практиці види пошкоджень полотняної основи живописного твору причини їх виникнення. Охарактеризовано відомі традиційні та інноваційні у світовій та українській практиці технології усунення пошкоджень полотняної основи, зокрема досвід кафедри реставрації НАОМА і її керівника Тимченко Т. Р.

Також у розділі описано етапи і особливості реставрації живописного полотна О. Грена «Праця». У результаті виконання програми реставрації твір набув експозиційного вигляду.

РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ

ВИСНОВКИ

У результаті виконання дипломної роботи відповідно до сформульованих у ній завдань зроблено такі висновки.

1. Проаналізовано технології створення живописних полотен, зокрема охарактеризовано техніки олійного живопису. З'ясовано, що сукупність технічних прийомів дає змогу під час мистецтвознавчих досліджень встановлювати стилістичні ознаки творів певної художньої школи або майстра, уможливаючи атрибуцію зразків живопису. Описано традиційні технічні прийоми олійного живопису, їх особливості, що полягають у різноманітних способах нанесення олійної фарби на поверхню з метою утворення живописного шару. Головні з них такі: підмальовок, прописування, лесування, суха чистка, покривне пастозне письмо, імпасто, сграфіто, тонкінг, нанесення фарби мастихіном, набивка пензлем, розтирка, розбризкування, нанесення фарби губкою.

2. Вивчено особливості творчості О Грена як представника інновацій у образотворчому мистецтві, зроблено спробу розкрити унікальність художника О. Грена-авангардиста як яскравого представника подільського художнього простору, що полягає у синтезі новітніх мистецьких течій. Відзначено знаковий у живописній спадщині О. Грена образ жінки-подолянки, він є центральним у багатьох його творах, серед яких і картина «Праця».

3. Досліджено специфіку реставрації творів на зшитих полотняних основах; з цією метою вивчено види полотен, які використовуються як основа в олійному живописі, описано їх переваги й недоліки. Проаналізовано описані в реставраційній практиці види пошкоджень полотняної основи живописного твору, причини їх виникнення. Охарактеризовано відомі традиційні та інноваційні у світовій та українській практиці технології усунення пошкоджень полотняної основи, зокрема досвід кафедри реставрації НАОМА і її керівника Тимченко Т. Р.

4. Виготовлено реставраційну документацію (реставраційний паспорт).

5. Описано етапи і особливості реставрації живописного полотна О. Грена «Праця». У результаті проведених реставраційно-консерваційних заходів було знятий і запаяний шов на тильній стороні полотна, відновлений зв'язок ґрунтового та живописного шару з полотном, зв'язок ґрунту у місцях втрат з основою, усунутий рецидив здуття, видалено з лицьового та тильного боку забруднення, підведено ґрунт у місцях втрат, усунені записи, тонування виконано у втратах фарбового шару, нанесене захисне лакове покриття. Твір набув експозиційного стану.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аггеев П. Возобновление масляных картин. Санкт-Петербург: Вестник изящных искусств, 1886. 446 с.
2. Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Москва : Художник РСФСР, 1989. 160 с.
3. Аплаксин А. П. Реставрация памятников искусства и старины и методы их охраны. Санкт-Петербург, 1914. 347 с.
4. Архипов М. В. Цена и ценности современного искусства. Москва, 2004. 456 с.
5. Беднар В. А. Художня стилістика творчого доробку Олександра Грена. Збірник матеріалів всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 120-й річниці заснування Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. Кам'янець-Подільський, 2010. С. 125–128.
6. Бергер Э. История развития техники масляной живописи. Москва : Пер. с немецкого, 1961. 245 с.
7. Бистрякова О. А., Осадча А., Пільчук О. Інновації та технології в сучасному мистецтві. Вісник львівської національної академії мистецтв. Львів, 2017. https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/32_new/17.pdf
8. Білокінь С. Проблеми реставрації пам'яток. Кам'янець-Подільський, 1989. 358 с.
9. Білокінь С. Реставрація, консервація, атрибуція пам'яток мистецтва на Україні – Кам'янець-Подільський, 1989. 96 с.
10. Будзей О. В. Самобутній Олександр Грен. Подолянин. 2018. URL: <http://podolyanin.com.ua/history/12968/>
11. Бучачий О. В. Деякі питання реставрації авангардного живопису. Олександр Грен. «Молодий вчений» 5 (69) травень, 2019 р. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/5/77.pdf#909.05>.

12. Віштакенко, В. А. Український авангардний живопис: проблеми інспірацій (за матеріалами творчості О. Грена); автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 26. 00. 01 Держ. вищ. навч. закл. «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника». 2012. 15 с.
13. Виннер, А. В. (1950). Матеріали масляної живописи. М. : Искусство. 500 с.
14. Віштакенко В. Творчі композиції художника Олександра Грена як знакова складова українського авангарду. Молодий вчений : наук. журн. Херсон : Гельветика, 2021. №10 (98) жовтень. С. 127-131. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/2354>
15. Волкова В. Про художника-самоука Грена. І не тільки. <https://podolyanin.com.ua/history/7875/>
16. Горин И. П. Реставрация станковой масляной живописи. Учебное пособие / И. П. Горин – М., 1977. - 223 с.
17. Дроздов Г. А. Збереження автентичності творів у реставраційному процесі. Декларації та реальність. Київ, 1989. 48-52 с.
18. Етапи реставраційних робіт і принципи реставраційних методик С. 14-15 <http://um.co.ua/1/1-9/1-95292.html>
19. Калашникова, О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартості оцінки культурних цінностей : підручник. Київ: Знання. 2006. 479 с.
20. Карпов, В В. Оцінка художника-реставратора у контексті атестації та присвоєння кваліфікаційних категорій. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Наук. журнал № 2. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. с. 78-86. URL: <https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/45300/3/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BF%D0%BE%D0%B2> (дата звернення 7 березня 2023)
21. Кучма, Н. Технологія видалення щільних поверхневих забруднень у сучасній реставраційній практиці. Молодий вчений, 11 (75), 2019. С. 850-853. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-180>.

22. Лоханько Ф. П. Художні матеріали. Техніка живопису К.,1960.
23. Молчанова Л. А. Поняття «інновація» и «традиція» в искусстве // Снитковские чтения. – Барнаул : Алтайский дом печати, 2010. – С. 37-43.
24. Марченко, І. Я., 2018. Консервація та (або) реставрація живопису: порівняння сучасного практичного досвіду «західного» та вітчизняного музею. Матеріали Міжнар. наук. -практ. конф. Київ, 182-185. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/2018_konferenciya_muzei_i_restavraciya_zbirnyk.pdf (дата звернення 10 березня 2023)
25. Музика, О. Я. (Уклад.). (Матеріали і техніка олійного живопису : навч. посіб. Умань: Візаві. 2013. 114 с.
26. Олександр Грен. Твори Олександра Грена у колекції Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника Каталог. Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А. С. 2019. 32 с.
27. Омельченко П. Наука про малярські фарби, матеріали та техніки. Харків, 1930. 367 с.
28. Прибега, Л. В. «Національна нормативно-правова та міжнародна охорона культурної спадщини». Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань : Зб. док. Київ, 2009. С. 7-24.
29. Реставрация произведений станковой масляной живописи : учеб. пособие для средних худож. заведений. Москва: Искусство. 1977. 223 с.
30. Рішняк, О. Б. «Етика реставраційної діяльності». Культура України : Зб. наук. праць. 70 (2020): с. 211–221.
31. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть. Київ : ВХ [студіо], 2008. 190 с.
32. Солодовніков І. В., Установлення ознак техніки олійного живопису під час мистецтвознавчих досліджень. Криміналістичний вісник № 2 (34), 2020. . С. 85-93 URL: http://elar.naiu.kiev.ua/bitstream/123456789/19516/1/Visnyk_2-34-2020_p085-093.

33. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. Київ. : Мистецтво, 2009. 23-89 с.
34. Такіров Т. Н. Регіональний контент у підготовці фахівців художніх спеціальностей . Гагенмейстерські читання. До 145 річниці від дня народження визначного українського художника В'ячеслава Розвадовського: тези доп. Міжнар. наук. -практ. конф. (м. Кам'янець-Подільський, 19–20 листопада 2020 р.). Кам'янець-Подільський : Видавець Панькова А. С., 2020. С. 161-163.
35. Такіров Т. Н. Особливості реставрації живопису В. Гегам'яна. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : зб. з підсум. звітн. наук. конф. викл. , доктор. аспір. : у 3-х т. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2021. Вип. 20. Т. 1. С. 170-171.
36. Техника живописи Сфумато. Уроки рисунка и живописи «Арт рецепт». Режим доступу: URL: <https://artrecept.com/zhivopis/tehnika/sfumato>
37. Тимченко Т. Р. Київська школа реставрації станкового малярства (1920-1930). Київ : Пам'ятки України, 2001. 48-71.
38. Тимченко, Т. Р., Методи захисту основ станкового живопису (історія та сучасні технології). Київ: Задруга, 2015. 98 с.
39. Тимченко Т. Р. Музейний напрям в реставрації України. Київська школа. 1920-1940 рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. Наук : спец. 17. 00. 08. «Музеєзнавство; зберігання художніх цінностей та пам'яток архітектури». Київ, 1998. 22 с.
40. Тимченко, Т., Петліна, Д. «До витоків експертизи живопису в Україні». Тексти культури: дослідження, інтерпретація : зб. наук. праць. Київ, 2017. 127–154.
41. Тимченко, Т. Р., 2022. Принципи освіти консерваторів-реставраторів у світлі кодексів професійної етики. Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва», (31. С. 112-120. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.33838/naoma.31.2022.112-120> (дата звернення 13 березня 2023)

42. Тимченко, Т. «Проблеми реставраційної освіти в Україні». Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності : матеріали V Міжнар. наук. -практ. конф., м. Київ, 24–5 вересня 2020 р. Київ, Фенікс, 2020. 268–72.

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

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

45. Урсу Н. О., Бугерчук У. У. М. Чари козацького письма. Мальовниче життя Бориса Негоди. Кам'янець-Подільський: Аксіома. 2018. 152 с.

46. Урсу Н. О. Міський пейзаж у творчості сучасних митців Кам'яниччини. Сучасне мистецтво. 2010. Випуск 7. 335 с.

47. Урсу Н. О. Художник Олександр Грен. Нові архівні знахідки. Людина віртуальна: нові горизонти : зб. наукових праць / за заг. д. філос. н. Журби М. А. Частина 1. Монреаль : СРМ «ASF», 2018. С. 45–47.

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