

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

До захисту допущено  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 р.  
Завідувач кафедри  
ОДПМ та РТМ  
\_\_\_\_\_ І.С. Підгурний

Дипломна робота  
бакалавра

з теми: **«МЕТОДИ ВІДНОВЛЕННЯ КРИХКИХ ТОНКОЗЕРНИСТИХ  
ПОЛОТЕН З ФАКТУРНИМ АВТОРСЬКИМ ЖИВОПИСОМ»**

Виконала:  
Студентка 4 курсу, групи РТМ1-В17  
спеціальності 023 Образотворче  
мистецтво, декоративне мистецтво,  
реставрація  
освітня програма: Реставрація  
творів мистецтва  
**Мазур Тамара Анатоліївна**

Керівник: **Н. О. Урсу**,  
доктор мистецтвознавства, професор

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

Кам'янець-Подільський – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1</b>	
<b>ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1. Історія розвитку і використання класичних художніх матеріалів у станковому малярстві.....	7
1.2. Реставрація творів станкового живопису в контексті мистецтвознавчих джерел.....	22
<b>РОЗДІЛ 2</b>	
<b>СПЕЦИФІКА РЕСТАВРАЦІЇ ПОЛОТНЯНИХ ОСНОВ</b>	
2.1. Структура картин виконаних в техніці олійного живопису. Причини і види пошкоджень.....	30
2.2. Особливості та методологія реставрації крихких тонкозернистих полотен із фактурним живописом.....	39
<b>РОЗДІЛ 3</b>	
<b>РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ</b> .....	60
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	61
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	64
<b>ДОДАТКИ</b> .....	70

## ВСТУП

Мистецтво у всіх його проявах є унікальним людським феноменом, який у процесі історичного розвитку просочився у всі галузі людського життя, ставши його невід'ємною частиною. Це – своєрідна призма, пронизуючи яку реальність стає більш досконалішою.

Живопис є яскравим і багатогранним проявом мистецької галузі, що несе в собі не лише естетичну але й інформативну цінність, будучи унікальним засобом відображення минулої дійсності.

Під неминучим впливом різних епох історія живопису зазнавала певних змін, ідеально підлаштовуючись під конкретний соціополітичний лад, однак, не зважаючи на це, вона не втратила своєї автентичної сутності.

### **Актуальність теми.**

Упродовж різних історичних епох і до сьогодні живопис залишається однією із провідних форм образотворчого мистецтва. Здатність перетворювати окрему поверхню на певне уподібнення реальності, багатство засобів вираження та образних можливостей забезпечили живописному мистецтву одне із чільних місць в історії художньої культури всього світу.

Сутність живопису полягає у відображенні видимих образів за допомогою нанесення фарб на тверду основу, організовуючи двовимірний простір головним чином за допомогою кольору.

Багатогранність живописного мистецтва проявляється у декількох його різновидах: монументальному, станковому і мініатюрі, однак, інколи, в якості особливих його підвидів виділяють театральну-декораційний живопис та іконопис. Кожен із них по-своєму проявився в різних мистецьких доробках великих майстрів, часом переплітаючись з іншими видами образотворчого мистецтва.

Наприклад, із декоративно-прикладним мистецтвом межує портретна мініатюра, із графікою – мініатюра книжкова. Такий специфічний вид живопису

впродовж століть супроводжував сторінки релігійних і світських письмен і прикрашав безліч вишуканих полотен.

Монументальний живопис тісно пов'язаний з архітектурою, оскільки оздоблює громадські та приватні будівлі як світського так і культового характеру. Такий вид живопису може прикрашати інтер'єр (живописний фриз, мозаїкові чи майолікові панно тощо) та екстер'єр (панно, десюдепорт, плафон та ін.) різних споруд. Монументальний живопис здавна цінувався і в певні періоди стрімко розповсюджувався, уособлюючи собою красу та велич рукотворної дійсності.

Станковий живопис, на відміну від монументального, є автономним і самодостатнім явищем, його значущою перевагою є незалежність створення твору від навколишнього середовища – твори станкового малярства не є стаціонарним витвором, тому безперешкодно можуть змінювати місце свого експонування.

Мистецтво станкового живопису є досить древнім і напрочуд стійким. Звичайно, його історія мала доволі тернистий шлях, але саме завдяки цьому він сформувався наскільки складним і багатогранним, тому дана тема розкриває необхідність у дослідженні, збереженні та відновленні таких пам'яток для наступних поколінь.

В даний час реставраційна практика володіє чималим багажем теоретичних надбань, але у зв'язку із постійним процесом модернізації у всіх сферах людської діяльності, деякі реставраційні теорії можуть бути дещо застарілими або недостатньо ефективними, тому в даній роботі ми розглядатимемо всі можливі методи стосовно обраної теми і будемо доводити або спростовувати окремі з них.

**Актуальність дослідження** знаменується систематизацією теоретичних знань щодо збереження та відновлення творів станкового мистецтва, зокрема, виконаних на тонкозернистих полотняних основах.

**Метою дипломної роботи** є дослідження методів відновлення крихких тонкозернистих полотен із фактурним авторським живописом.

Для реалізації поставленої мети поставлено наступні **завдання**:

- проаналізувати і систематизувати наявну джерельну базу;
- ознайомитися з історією використання художніх матеріалів у станковому малярстві;
- дослідити специфіку та методи відновлення крихких тонкозернистих полотен із пастозним автентичним живописом;
- виконати реставраційну документацію у вигляді реставраційного паспорта;
- провести реставрацію картини.

**Об'єктом дослідження** є процес та особливості реставрації живописного полотна ХХ ст.

**Предметом дослідження** є специфіка реставрації крихких полотняних основ із рельєфним живописом.

**Хронологічні межі дослідження**: охоплюють період ХХ ст.

**Територіальні межі дослідження** поширюються на території Західної України.

**Методи дослідження.** Для виконання завдань дослідження використовувалися загальнонаукові та спеціальні методи дослідження. До загальнонаукових методів належать: фактологічний, представлений виявленням і вивченням візуального матеріалу; аналітичний, представлений аналізом наукової літератури з теми дослідження; синтез і структурування інформації. До спеціальних методів належать: статичний метод і метод роботи з першоосновами.

**Наукова новизна дослідження**: полягає в аналізі методології реставрації ветхих тонкозернистих полотен із фактурним олійним живописом.

**Практичне значення роботи.** Результати дослідження можуть бути використані:

1. Для більш ґрунтового вивчення та розвитку реставраційної науки.
2. При створенні узагальнюючих праць із реставрації станкового олійного живопису.
3. Для подальшого дослідження цієї теми та суміжних із нею тем.
4. Для викладання даної теми в художніх та споріднених навчальних закладах.

**Структура і обсяг роботи** відповідають меті і завданням дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, підрозділів, загального висновку, списку використаних джерел, додатків та практичної частини, паспорта виконання практичної частини.

**Загальний обсяг роботи:** сторінки основного тексту – 58, список використаних джерел кількістю позицій – 62, додатків – 4, сторінок–74.

**Практична частина** роботи полягає у проведенні комплексу консерваційно-реставраційних заходів по відновленню живописного полотна та написанні копії.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Історія розвитку і використання класичних художніх матеріалів у станковому малярстві

Живопис є однією із найдревніших форм мистецтва. Коли суспільство почало створювати знаряддя праці і розпалювали вогонь, тоді ж воно намагалося відтворити світ у зображеннях.

Проходивши крізь час, мистецтво станкового малярства зазнавало чималих змін: воно розвивалося, вдосконалювалося, ускладнювалося та змінювало свою пріоритетність в культурі суспільства.

Сьогодні станковий живопис є чи не найпоширенішою формою образотворчого мистецтва, чому посприяло багато чинників, а головним чином мобільність творів цього типу та доступність до їх створення. Завдяки своїй мобільності картини стали доступними для більшої аудиторії людей, крім того, роботи легко можуть експонуватися на різних локаціях, а технологія створення твору в станковому живописі дає митцеві більше можливостей і свободи для творчості. Звичайно, таке мистецтво надзвичайно складне і вимагає великої витримки та майстерності, однак, для того щоб почати творити, спочатку можна обмежуватися досить простими і відносно доступними матеріалами, підготовка до творчого процесу є дещо простішою в порівнянні із, наприклад, підготовкою основи під монументальний живопис, а найголовніше – станковий живопис не вимагає роботи в один прийом, тому в такому разі художник може довго працювати над твором, постійно змінюючи та доповнюючи його. Можливо, ці причини були одними із багатьох тих, які дозволили даному виду живописного мистецтва вкоренитися та розвиватися з плином часу.

У процесі розвитку станкового малярства паралельно зазнавали змін і матеріали якими користувалися художники.

Одними із найдавніших зразків станкового живопису вважаються фаюмські портрети I-III ст.

В час, коли Єгипет був завойований римлянами, значну кількість населення Фаюми склали греки. Вони з'явилися тут після завоювання Єгипту Олександром Македонським. У результаті асиміляції вони перейняли багато звичаїв у єгиптян. В такому разі Єгипет став своєрідним фундаментом для синтезу культур [59].

Манера грецької культури в тилу єгипетської виражалася в чіткій передачі світлотіньових нюансів, перспективному зображенні та використанні енкаустичної техніки, в якій були створені перші фаюмські портрети.

Енкаустика – це техніка малювання фарбами, сполучною речовиною яких є віск. Дана художня техніка є досить древньою, про неї у своїй «Природничій історії» згадував ще римський письменник Пліній Старший [3, с. 6].

Сутність енкаустичної техніки полягає в зображенні образів розрідженими (розтопленими за допомогою високих температур або рідше розчиненими у скипидарі) восковими фарбами на дереві, полотні, тиньку за участі металевих знарядь або пензлів.

У I ст. до н. е. – IV ст. н. е. єгиптяни виконували фаюмські портрети на дошках, погрунтованих сумішшю воску, смол та олій. Деревину ж вони використовували як із тамтешніх (платан, смоква, сикомор, тис) так і експортних порід (сосна, пінія, ялина, ліванський кедр, кипарис, дуб) [55].

Крім того, використання енкаустичної техніки поширювалося і на монументальний живопис – восковими фарбами охоче покривали стіни і фасади будинків, розфарбовували скульптуру тощо.

Стилістично пов'язані з традиціями греко-римського живопису, але створені для типових єгипетських потреб, живописні портретні зображення замінили погребальні маски мумій, які протягом багатьох століть вшановувалися і використовувалися древніми єгиптянами.



Найголовнішою перевагою енкаустичної техніки є насамперед її довговічність. Завдяки низькій хімічній активності спеціально приготовленого воску, який майже не піддається дії вологості і часу, твір зберігає первинну свіжість кольору, щільність та фактуру фарбового шару. Ці фактори, в синтезі із сухим африканським кліматом і відносно стійким температурно-вологісним режимом у гробницях, створили сприятливі умови для того, щоб дані твори мистецтва дійшли до наших часів.

Однією із найбільш якісних енкаустичних технік вважають античну. Звичайно, зі всіх видів античного мистецтва живопис відомий найменшою мірою, однак, зважаючи розвиненість і значні досягнення античного світу в області науки й культури, справедливо буде припустити, що живопис стародавньої Греції та Риму був на високому рівні художнього розвитку.

Про живопис у своїх працях ще у III столітті до нашої ери згадує давньогрецький філософ Теофраст, учень самого Аристотеля. Деякі відомості про живопис також містять праці давньогрецького мислителя Плутарха, римлян Плінія, Diosкорида, Вітрувія. Проте самих пам'яток античного живопису до нашого часу збереглося небагато, тож він відомий нам завдяки помпейським фрескам та фаюмським портретам. Останні цікаві зокрема тим, що завдяки ним стало можливим дослідити певні аспекти технології античного живопису [22].

Енкаустичне мистецтво Єгипту сформувало потужну векторну точку в розвитку станкового мистецтва і портретного живопису зокрема, крім того, фаюмський портрет став тією основою, на якій почалося формування іконописного канону, оскільки тогочасні митці прагнули зобразити не тільки зовнішній вигляд, але й вічну душу покійного. Сумний, спрямований у вічність погляд на фаюмських портретах якнайкраще підходив для передачі святих образів у релігійному мистецтві Візантії. Звичайно, християнська ікона не виходить повністю із фаюмського портрету, але все ж, ці стародавні образи не

перестають називати «іконами до іконопису», тому як саме в них вперше почали зображати людину з точки зору вічності [55].

Найяскравішим прикладом іконопису виконаним в енкаустичній техніці є ікона Христа Пантократора (Єгипет, VI ст.) із Синайського монастиря. Образ Спасителя акумулює в собі всі характерні риси античного живопису, демонструвавши свою стилістичну подібність до тих самих фаюмських портретів – образ Христа містить не узагальнені риси (що характерно для більш пізніх візантійських ікон), а є образом персоналізованим, наділеним індивідуальністю [3].

Після розпаду Риму на Заході і настання Середньовіччя акцент змістився на Константинополь, центр Східної Римської імперії. Тут темперний метод поступово витіснив енкаустику, ставши основним засобом в іконописі та ілюмінованих рукописах [5].

Темпера – це древня техніка живопису, в якій художні образи створюються за допомогою водорозчинних фарб на основі сухих порошкових пігментів і натуральних або синтетичних емульсій.

Походження техніки темперного живопису, знову ж таки пішло із античності. На жаль, через недовговічність медіума і неминучі пограбування, на сьогодні не зберіглося жодного вагомого зразка класичного грецького темперного живопису, однак, численні роботи були зафіксовані в єгипетському мистецтві, зокрема у фаюмських портретах, Шумері, Вавилоні Індії, Китаї, Близькому Сході та в мистецтві Риму [28, с. 23].

У християнській європейській культурі темперні фарби тривалий час залишалися основним матеріалом у станковому та монументальному живописі. Їх повсюдно використовували для розпису храмів у Візантійській імперії і при виготовленні ікон. Звідти техніка поширилася по всій Східній і західній Європі чому посприяли декілька чинників: доступність основних інгредієнтів, відносна

простота рецепта приготування фарб, тривале збереження художніх зображень на різних типах поверхонь.

Оскільки техніка темпери має дуже давню історію, з часом матеріали, які в ній використовувалися, зазнавали певних змін, проте технологія канонічного іконописного живопису, що стала праобразом в області темперного малярства, досі відповідає автентичним традиціям[7].

З точки зору технології та реставрації живопису ікони варто розглядати як тривимірний об'єкт, що складається з різних матеріалів, розташованих в певній послідовності. Іконописний твір складається з чотирьох-п'яти шарів, накладених в наступному порядку: основа, ґрунт, фарбовий і захисний шар.

Традиційно витвори станкового темперного живопису виконувалися на дерев'яній основі, для якої найкраще підходили кипарис, липа, сосна, клен і ялина, проте зустрічаються твори, які написані на деревині багатьох інших порід. Полотно, у вигляді основи під іконописний твір, може зустрічатися дуже рідко, зокрема, на двосторонніх іконах, що називаються «таблетками».

На підготовлену дошку суцільним полотном або фрагментами наклеювалася тканина – паволока, яку накладали суцільним полотном або фрагментами, що є характерним для ікон XVI-XVII ст. (іноді вона могла не використовуватися). Найчастіше для цієї ролі підбиралася тканина полотняного плетіння із лляного або пенькового волокна [37, с. 400].

З часом майстри взагалі відмовилися від паволоки і клали ґрунт одразу на проклеєну дошку, проте, більшість іконописців залишилися вірними стародавнім традиціям, тому велика частка ікон XV-XVIII ст. виконана з дотриманням усіх вимог іконописного канону. Саме тому наявність або відсутність паволоки не може виступати в вагомим доказом при визначенні часу написання ікони [23].

В іконописі паволока використовується і до сьогодні (найчастіше у вигляді марлі), її сутність полягає в утворенні кращого щеплення ґрунту із

поверхнею дошки та утворення якісного підґрунтя і гладкої поверхні під живопис.

У техніці жовткової темпері зазвичай використовувався левкас (від грец. λευκός – білий, світлий) – крейдяний або гіпсовий ґрунт, приготовлений на основі тваринного або рибного клею з додаванням лляної олії. Неодноразово нанесений тонкими шарами левкас створював міцну і гладку поверхню для утворення живописних образів за допомогою темперних фарб [5].

Незважаючи на назву матеріалу, левкас не завжди білий, він може бути коричневим і вохристим, але такий вид левкасу в більшій мірі притаманний західним традиціям.

Наступним і найголовнішим шаром в іконі є фарбовий, він являє собою систематично нанесені на ґрунт прозорі лесування, які створюють головну сутність живописного твору.

Темперні фарби мають певні тонкощі при роботі з ними, а їхні властивості стали своєрідними особливостями, які наділяють роботу особливим шармом.

Очевидно, що твори виконані темперою, в порівнянні з іншими видами станкового живопису, вирізняються неабиякою делікатністю зображених образів, що є результатом клопіткої праці із дотриманням особливої технології при роботі з обраним матеріалом. На противагу олійним фарбам, темперу не можна наносити занадто густо, саме тому їй не вистачає глибини кольору, але цей недолік є достатньо відносним. Специфіка роботи темперою в канонічному іконописі полягає в поетапному накладанні тонких прозорих живописних шарів, що в результаті дозволяє створити складні колористичні вирішення [33, с. 26].

В залежності від мети роботи (стосовно живопису світського характеру) з'являлися й інші методи роботи з даним матеріалом, один із них полягає в моделюванні форми за допомогою штрихів, інший – в пунктируванні форм загостреним пензлем. Обидві техніки потребують неабиякої майстерності для створення м'яких тональних переходів.

Важливою перевагою темперного живопису над іншими його видами є його необтяженість надлишком олії, що дозволяє живописному шару висихати значно швидше і не жовтіти з часом; крім того, темпера та її основа є надзвичайно довговічними. Саме ці переваги дозволили пізнати й успадкувати канони, традиції та майстерність старих майстрів їхніми нащадками.

Завершальним етапом у традиційному іконописі є покривний шар з оліфи або олійного лаку (дуже нечасто в якості захисного шару використовували білок курячого яйця, такий вид матеріалу використовувався на українських та білоруських іконах XVIII-XIX ст.). В даний час широко використовуються смоляні лаки [50].

За своїм хімічним складом темпера давніх майстрів значно відрізняється від сучасних фарб даного типу; з часом вона помітно вдосконалювалася відповідно до типових потреб. Існує п'ять основних різновидів цього художнього матеріалу: яєчна, казеїнова, восково-олійна, акрилова і полівінілацетатна. Всі вони мають свої особливості та специфіку використання.

Яєчна жовткова темпера прийшла на Захід з Візантії і до XV ст. була дуже поширеною на території Європи, але з кінця XV ст., із удосконаленням олійного живопису, її значення помітно знизилося, однак, яєчна темпера і надалі продовжувала використовуватися в Україні, Росії, Греції та на Сході майже до XIX ст., коли почалося загальне захоплення олійним живописом [13, с. 200].

Техніка жовткової темпері прийшла на нашу територію з Візантії в кінці X ст. разом з мистецтвом іконопису, і міцно вкорінившись, зайняла чільне місце серед художніх матеріалів майстрів-іконописців.

Основою для приготування яєчної темпері слугує штучна емульсія, утворена курячим яєчним жовтком, лляною олією та олійним або скипидарним лаком. Інколи при приготуванні даного матеріалу додавали біле вино, оцет (для уповільнення процесу окислення жовтка) і для утворення приємного запаху невелику кількість ароматної природної смоли.

Рецептура виготовлення ячної жовткової темпері є досить широкою і оскільки з часом кожен майстер все краще розумів свій матеріал і прагнув його вдосконалити відповідно до своїх потреб, для чого було достатньо дотримуватися основних закономірностей у пропорціях складників. [54, с. 13].

Казеїнову темперу промисловим способом виготовляють із вибіленої лляної олії і натурального або синтетичного білка – казеїну, а також фарбувального пігменту. Для запобігання утворення плісняви до складу фарби додається антисептик – фенол.

Розчини казеїну, отримані тим чи іншим способом, утворюють з оліями та смолами надзвичайно якісні емульсії, тому в результаті темпера виготовлена на основі казеїну зовсім не поступається якістю ячній, а в багатьох відношеннях навіть перевершує її [31, с. 288].

Крім яйця і казеїну, які представляють собою найкращий матеріал для приготування темпері, використовуються також клеї рослинного походження, головним чином гуміарабік, декстрини та вишневий, а також клеї інших плодкових дерев.

Гуміарабіковий розчин і взагалі розчин рослинного клею має достатньо слабку емульгуючу силу і тому при складанні емульсії на одиницю гуміарабікового розчину береться не більше половини або третини олії. Крім того, через свої фізичні властивості гуміарабікова емульсія потребує пластифікатора, що запобігатиме утворенню кракелюрів на його поверхні.

Якість темпері такого типу на порядок нижча у порівнянні з ячною та казеїною, але вона володіє своєрідною легкістю тону, через що подобається деяким художникам. Однак, гуміарабікова темпера має досить слабку здатність до адгезії, тому не пристає до олійного ґрунту і скочується на його поверхні. Фарби гуміарабікової темпері позбавлені пасти, подібної пасти ячної і казеїнової темпері, і тому для пастозною живопису вони не придатні, оскільки схильні до розтріскувань. Але попри все, гуміарабікова темпера є досить

довговічною, що саме надає їй популярності у фабричному виробництві фарб [15].

Найскладнішим складом серед усіх типів темперних фарб вирізняється восково-олійна темпера. Для її промислового виробництва використовується суміш із безлічі різних компонентів, до числа яких входять також бджолиний віск, дистильована вода, органічні смоли та рослинна олія. Особливістю такого виду фарб є те, що вони поєднують у собі властивості енкаустичних, олійних та акварельних фарб. Віск і м'яка смола у складі в'язива забезпечують високу пластичність і стійкість щодо зовнішніх факторів, а завдяки своїй прозорості восково-олійна темпера дозволяє утворювати складні кольори та об'ємні зображення [10].

В акриловій темпері зв'язуючою речовиною служить особлива водорозчинна акрилова смола. Цей полімер характеризується підвищеною стійкістю до багатьох негативних природних факторів: перепадів температури, сильних морозів, впливу сонячних променів.

Основою для створення полівінілацетатної темпері є водна емульсія ПВА. Вона володіє яскраво вираженим сполучним ефектом і дуже швидко висихає після нанесення на поверхню [49].

Темпера здавна вважалася універсальною технікою живопису. Її повсюдно використовували не тільки для написання картин та ікон, але й при створенні фрескових розписів. У наші дні, завдяки появі нових видів темперних фарб на основі полімерних емульсій, ця техніка не втрачає своєї затребуваності.

Безпосереднє панування темпері в Європі завершилося лише на початку XV ст., коли великий голландський художник Ян ван Ейк удосконалив олійні фарби і вже на початку XVI ст. олійний живопис став основною художньою технікою в більшості європейських держав [48].

Олійний живопис – один із різновидів художньої техніки із використанням фарб виготовлених на основі рослинних олій.

Олійні фарби утворюються в результаті розтирання неорганічних пігментів у вибіленій лляній олії, іноді з додаванням горіхової та соняшникової. Сполучні властивості цього зв'язуючого були відомі як в античності, так і з XII ст. в Європі (описані в трактаті Теофіла «Про різні мистецтва», бл. 1100 р.) [3].

Однак, найдавнішими у світі роботами, написаними олійними фарбами, є стінописи в буддійському комплексі Баміан в Афганістані, твори якого датуються другою половиною VII ст. [45, с. 73].

Поява безпосередньо олійного живопису відбулося тільки після того, як на початку XV ст. нідерландський художник Ян ван Ейк продемонстрував її принципово нові можливості, що дозволяють подолати колористичну обмеженість традиційної техніки середньовічної живопису (темпера, вітражу, мозаїки, фрески тощо). В Італії перехід до олійного живопису в середині та другій половині XV ст. також був викликаний інтересом до кольору. Під впливом нідерландського мистецтва в майстернях художників-колористів (П'єро делла Франческа, Андреа дель Верроккіо, Джованні Белліні) цей перехід здійснювався через використання змішаної техніки: коли нижні шари виконувалися темперою, а верхні – олійними фарбами [58, с. 143-144].

На відміну від інших технік, олійний живопис створив умови для багат шарового письма: відкриття техніки лесування, відкрило шлях до тривалої роботи з кольором. Цей метод дозволив перейти від оптичного змішування, яким користувалися в мозаїці та вітражі, до безпосереднього створення складного кольору, від накладення шарів один на одного, як у фресці і книжкової мініатюрі, та до їхнього взаємопроникнення, коли нижні шари проглядалися крізь верхні. Тривале висихання шарів давало можливість вносити зміни в ході роботи і тим самим вносило імпровізаційність у творчий процес, на відміну від середньовічних технік, які вимагали високої точності попереднього планування. Олійному живопису виявився доступний будь-який масштаб, від мініатюрного до монументального, а також різноманітність способів



накладання кольору (імпасто, численні лесування, індивідуальний характер мазка, що створює різні ефекти – від удаваної відсутності фактури до відчуття рельєфної поверхні). З освоєнням олійного живопису нерозривно пов'язаний процес становлення станкового живопису.

Основою для олійного живопису спочатку були дерево і рідше метал, потім полотно (що покривалося ґрунтом) і папір (картон). На завершальному етапі роботи над картиною до другої половини XIX ст. використовувалися покривні лаки, що використовувалися з метою утворення захисного шару і рівномірного блиску на живописній поверхні.

Клеєвий ґрунт, початок якому було покладено ще в глибоку давнину, застосовувався в живописі християнського світу протягом багатьох століть. З дошок він перейшов на полотно, де наносився за допомогою тих же матеріалів, що і на дошках, але в цьому випадку він робився значно тоншим, ніж на дереві.

З розвитком олійного живопису і появою потреби у великоформатних полотнах, ламкий гіпсовий клейовий ґрунт стали замінювати ґрунтами іншого складу, в яких головну роль відігравав не клей, а олії та смоли, що додавали ґрунтам великої еластичності і стійкості по відношенню до підвищеної вологості.

За словами Вазарі, ґрунт полотен, що не підлягали згортанню, виконувалася зазвичай за участі гіпсу та клею. Заґрунтоване таким чином полотно 4-5 разів покривалося слабким розчином кращого тваринного клею за допомогою губки і потім, після висихання, сумішшю з олійних швидковисихаючих фарб: білих, неаполітанської жовтої і чорної. Ця фарба розтиралася по ґрунтові долонею, завдяки чому наносилася на нього рівномірним і надзвичайно тонким шаром.

Полотна великих розмірів спочатку 3-4 рази проклеювали слабким розчином тваринного клею, слідкуючи за тим, щоб тканина проклеювалася наскрізь. Потім готували з горіхової олії, крупнозернистого борошна і малої

кількості білил мастику, яку вдавлювали ножом в текстуру полотна. Після висихання основу покривали шаром вищеназваних швидковисихаючих олійних фарб.

Арменіні повідомляє, що будь-яка поверхня, призначена для роботи олійними фарбами, покривалася шаром фарб, розтертих на олійному лаку [38].

Текстура грубозернистого полотна, спочатку заповнювалися сумішшю муки, олії і добре розтертих свинцевих білил, потім вже наносився ґрунт, що складався із фарб різних кольорів.

Колір ґрунту надавався різний. Один з видів вже описаний Вазарі, інший складався з свинцевих білил, зеленої мідної та умбри. Кращим за кольором ґрунту за часів Арменіні вважався ґрунт світло-тілесного кольору, що складався зі свинцевого білила та червоної фарби [7 с. 54].

У XV ст. на початкових стадіях своєї еволюції олійний живопис існував як спосіб доопрацювання або завершення робіт виконаних у техніці темпері: основна увага була як і раніше сконцентрованою на невеликих речах із високою деталізацією, тому такі картини фламандські художники, наприклад, вважали за краще писати олійними фарбами на ґрунтованих дерев'яних дошках.

У той період найпопулярнішими породами дерев були дуб або береза в Північній Європі, в Італії – тополя. Живопис на дошках, як правило, призначався для колекціонерів або виконувався в якості фрагментів декору для культової архітектури, саме тому тогочасні картини були невеликими.

Метал (головним чином мідь), в якості основи під живопис, був другим за популярністю матеріалом і використовувався значно рідше, серед робіт світського характеру він не отримав широкого поширення, що не можна сказати про церковний живопис. В епоху Середньовіччя мідь і залізо застосовувалися також для виробів декоративно-прикладного мистецтва. По металу писали темперою та олійними фарбами. Першими на мідних листах почали писати італійські живописці в XVI ст. [38].

Винятково унікальними є також твори написані на золоті. В цьому випадку тонкі пластинки цінного металу прикріплювалися до дерева. Золото не потребувало ґрунтування, так як саме по собі виконувало роль дуже красивого ґрунту, надавши живопису в такому разі особливої теплоти тону [35].

В XVIII ст. дошка, як основа під живопис, починає виходити з ужитку замінюючись полотнами. Цей матеріал досить швидко набув популярності серед художників і став свого роду символом живопису; недарма слово полотно, стало синонімом до слова картина. До найбільш ранніх творів живопису на полотні відносяться фаюмські портрети I-II ст.

Літературні джерела свідчать про те, що в античності, і в часи Середньовіччя полотно використовували для робіт, розрахованих на короткий термін для проведення релігійних свят та урочистих церемоній.

Основним матеріалом для станкового живопису Середньовіччя слугувала дошка, і полотно в цей час відступає на задній план. Тоді воно стало прихованим від глядацьких очей, оскільки було наклеєним на дошку і покрите товстим шаром відшліфованого левкасу. В такому разі роль полотна була чисто утилітарною, його метою було лише скріплення частин дошок в єдине ціле. Саме тому в живописних творах середньовічних майстрів полотно не є помітним[47, с. 68].

На самому початку активного застосування олійних фарб, полотно не могло не зацікавити художників своєю легка шорсткість фактури, неповторним відчуттям пружності, що виникає при дотику пензля до його поверхні, та можливістю змінювати розміри картини. І нарешті, відносна дешевизна полотна стала не менш значимою перевагою в порівнянні із трудомістким процесом при виготовленні дорогартісних картинних дошок.

Посилення контактів між країнами, розпочате в епоху Відродження, сприяло обміну творами мистецтва. Дотично це повпливало і на популярність полотна, оскільки виконані на такій основі картини були значно зручнішими

при транспортуванні. Полотна, виткані в різних країнах і в різні епохи істотно різняться між собою: неоднакова сировина, з якого виготовлені нитки майбутньої тканини, її щільність, товщина, характер крутіння нитки, спосіб їх чергування з нитками основи, що формують фактуру тканини при її виготовленні.

Фактура тканини є однією із тих важливих рис, завдяки яким ми можемо впізнати живопис того чи іншого майстра. Працюючи над картиною, художник мимовільно використовує зерно полотна як свого роду додатковий матеріал у живописі. Багато художників свідомо вибирають полотно, що відповідає їх манері або поставленим завданням.

Для приготування полотна як основи під живопис найчастіше застосовувалися лляні, конопляні, джутові і бавовняні волокна. Більшість живописних творів виконувалися на тканинах із лляних і конопляних волокон; на джутових і бавовняних основах почали писати в другій половині XIX-XX ст., причому головною причиною такого вибору була дешевизна матеріалу. У XX ст. почали використовувати синтетичні нитки, з яких тканина виготовлялася цілком, або вони використовуються як доповнення до природних волокон [9, с. 33].

Природні волокна – це різновиди довговолонистих волокон, які відрізняються значною міцністю і довговічністю. Їхній недолік, який нерідко стає причиною пошкодження картин – це здатність тканини змінювати свою довжину під впливом вологи.

Доступність олійного живопису, простота при роботі та якість кінцевого результату (приваблива блискуча поверхня, можливість передачі об'єму і простору та ін.) і довговічність зумовили його широку популярність: вже на початку XVI ст. він став найпоширенішою живописною технікою в Європі, залишаючись такою до середини XX ст. Порівняно рідко живопис олією (іноді в

поєднанні з воском) використовувався в монументальному мистецтві замість традиційної техніки фрески (Леонардо да Вінчі; майстри XIX ст. – Ф. Гойя, Е. Делакруа, В. М. Васнецов та ін.) [34].

Мистецтво станкового живопису пройшло надзвичайно довгий шлях із метою самовдосконалення. Кожен його етап – окрема епоха, вправні митці якої залишили по собі безліч неоціненних пам'яток, свідків окремого періоду історії. Використання кожного окремого матеріалу зумовлено часом, місцевістю, традиціями, потребами та можливостями його сучасників і дивовижно, наскільки довговічними вони виявилися і кожна з описаних технік донині актуальна і застосовується серед сучасних майстрів як у традиційному так і в досконалішому вигляді.

## 1.2. Реставрація творів станкового живопису в контексті мистецтвознавчих джерел

Реставрація (лат. *restavratio* – відновлення) – комплекс заходів, спрямованих на запобігання подальших руйнувань і досягнення оптимальних умов тривалого збереження пам'яток матеріальної культури, забезпечення можливості в подальшому відкрити його нові, невідомі раніше властивості.

Поява професійної реставрації знаменується моментом, коли у власників цінних колекцій постало питання про продовження терміну життя їхніх мистецьких предметів. Відомості про перших реставраторів датуються Середньовіччям, а серйозні школи професійної реставрації почали формуватися в XVII-XVIII ст. [6, с. 8].

Наразі існує багато видів реставрації, які, в свою чергу, поділяються за різними ознаками, однак, усі ці види об'єднує їхня основна мета – збереження та відновлення втрат творів мистецтва та поліпшення їх зовнішнього вигляду.

Сукупність усіх видів робіт, що виконуються по відношенню до мистецьких пам'яток називається реставрацією. Разом з тим, це узагальнююче поняття охоплює три різних комплекси робіт: консервацію, власне реставрацію і реконструкцію. У практиці реставрації ці види робіт можуть співіснувати як різні етапи єдиного процесу або ж бути самостійними.

З часом, зміни в суспільстві та економіці торкнулися і ринку антикварних предметів. Таким чином, реставрація творів мистецтва розділилася на комерційну і музейну.

Комерційна реставрація являє собою поновлення функціональності пам'ятки, відновлення втрат до стану, максимально наближеного до первозданного. Музейна ж реставрація головним чином передбачає консервацію, тобто збереження поточного стану пам'ятки, а відновлення втрат повинно виконуватися максимально гуманно, щоб після проведення

консерваційно-реставраційних робіт глядач міг відрізнити оригінал від побічних втручань.

Як і будь-який вид людської діяльності, реставрація не являє собою незмінну систему методів і принципів, але має свій історичний розвиток і залежить від того, в ім'я чого зберігається і реставрується твір.

Художній напрям у реставраційній справі займає традиційне місце, адже відновленням втрат займалися завжди. Зміни, що прийшли в художню реставрацію в XIX ст., мали на меті заповнення втрат, без видозмінювання оригінальних фрагментів. А сутністю технічної реставрації, яка значно потіснила художню, полягала в «консервації» мистецьких творів, тобто в продовженні терміну їхнього існування. Таким чином, в XIX ст. комплекс операцій по укріпленню речей набуває суворої розробленості та зводить технічну реставрацію в ранг основи всієї реставраційної діяльності. Реставрація повинна бути винятковою мірою, її мета – збереження і виявлення естетичних та історичних цінностей пам'ятки. Вона ґрунтується на повазі до автентичності матеріалу і достовірності документів. Реставрація припиняється там, де починається гіпотеза.

Художники-реставратори творів олійного живопису І. І. Васильєв та А.Я. Боравський загострили питання про поглиблення реставраційної практики, її органічний зв'язок з консерваційними заходами. А.Я. Боравський був одним з перших, хто відзначив переорієнтацію реставрації з відновлення або поновлення пам'ятки на його консервацію – збереження. По сьогоднішній день актуальні його слова: «Реставраційне мистецтво є необхідною ланкою, що зв'язує творче мистецтво з мистецтвом консервації». Підкреслюючи творчу сутність реставраційної справи, він відзначав і необхідність ведення наукової документації з реставрації, важливість докладного опису виконуваних процесів, властивостей матеріалів реставраційного твору та його фотофіксацію.

Скорочення ризиків операційного втручання як в технічному, так і в художньому аспектах консервації-реставрації безпосередньо залежить від якості впливу на об'єкт – інструментального і мануального. Об'єктивно судити про якість виконаної роботи можна на підставі детальної документації всіх процесів. При цьому реставраційна документація, що включає дані техніко-технологічних досліджень, є найважливішим фактором мистецтвознавчої атрибуції та експертизи твору мистецтва.

Автор «Теорії реставрації пам'яток мистецтва: закономірності та протиріччя» Ю.Г. Бобров формулює три Великі ідеї реставрації, що відображають сутність основних методологій, сформовані як узагальнення практичного і теоретичного досвіду в сфері реставрації.

Перша з великих ідей – відновлення твору в його первісному вигляді;

Друга – збереження об'єкта в максимально можливій його недоторканності;

Третя – виявлення і узгодження історичних і художніх цінностей об'єкта» [60].

Враховуючи той факт, що вищезазначене було сформульоване по відношенню архітектури, ця триєдина ідея абсолютно повністю підтримує систему принципів реставрації станкового живопису, характеризуючи межі, в яких зберезувально-відновлювальні процеси стосовно робіт повинні виконуватися максимально гуманно, без порушення цінності мистецького об'єкта, де активність реставратора повинна переміщуватися з області оперативного втручання в область превентивної консервації. Важливо пам'ятати, що краще один раз створити оптимальний клімат для зберігання твору, ніж періодично колоти його шилом, вводити клей і боротися з цвіллю.

За О. Ф. Лосєвим, «Реставрація постає як форма або спосіб фізичної реалізації процесу культурного успадкування, і в цьому сенсі, підпорядковується його закономірностям». Автором підкреслюється значення тимчасових факторів і поняття часів, що направляє процес сприйняття і усвідомлення об'єкта як реставраційного твору. Значна частина реставраційних



робіт передбачає відтворення історичного вигляду пам'ятника. Внесок творчості реставраторів у цей процес спрямований саме на це, задум автора пам'ятки повинен бути збережений – це принцип реставрації. Виходячи з того, що мистецький твір невіддільний від історичної епохи, в процесі якої він створювався, ціннісна функція реставрації та консервації полягає в збереженні пам'ятки як твору мистецтва, так і свідоцтва історії. І це становить єдність взаємодій всіх галузей науки і техніки, що сприяють вивченню і збереженню мистецької спадщини [36].

На I Всеросійському з'їзді художників у 1911-1912 рр. вперше була зроблена спроба охарактеризувати стан реставрації та виробити рекомендації щодо її розвитку.

Найбільш серйозним і принциповим виявився виступ О. Я. Боравського. У своїй доповіді «Охорона творів мистецтва», він спробував у короткій формі викласти основні принципи, якими повинні були керуватися сучасні реставратори, а також вніс ряд пропозицій щодо впорядкування реставраційної справи в Росії. Спираючись на двадцятирічний досвід роботи, а також на знайомство з методикою реставрації в Європі, він вперше висунув у якості основної тези гласність і контроль у реставраційній практиці. Для розголошення він вказав на необхідність видання журналу консервації і реставрації, пристрій вітчизняних і міжнародних з'їздів та виставок. Щодо контролю за діяльністю реставраторів Боравський говорив про обов'язкову фотофіксацію реставраційних творів до, в процесі та після реставрації. Про ведення реставраційних книг, що містять опис процесу виконання роботи, властивості матеріалів даного твору і вказівки для майбутніх реставраторів. Найбільш важливу роль у розвитку реставраційної справи повинна була зіграти реставраційна освіта.

Принципи, сформульовані і запропоновані Олександром Боравським стали основою для майбутньої політики в галузі реставрації. Були створені

школа реставраторів і консерваторів, а також зразкова реставраційна майстерня при Академії мистецтв. У 1916 р. при Ермітажі з'явилася перша в Росії комісія з представників художньої громадськості Петрограда, для збору даних про картинах, які потребують реставрації, в храмах, музеях і палацах. Тепер всі найважливіші роботи по реставрації в Ермітажі могли проводитися лише з її схвалення. Почалося видання спеціального журналу з реставрації. Стали скликатися міжнародні з'їзди консерваторів і реставраторів, з відкриттям виставок при них. Були розроблені поняття реставрація і консервація. Консервація – збереження предмета, що супроводжуються низкою технічних заходів, що оберігають предмет від псування під час бездіяльності. До реставрації були віднесені всі дії по видаленню з картини пізніх нашарувань і відтворення втрачених частин [46].

Дуже велику роль в становленні строгих наукових принципів реставрації зіграла організація Центральних державних реставраційних майстерень, які очолив видатний вчений, художник і громадський діяч І. Е. Грабар. Майстерні об'єднували в одній установі реставрацію архітектури, живопису і прикладного мистецтва. Це відповідало уявленням вченого про єдність принципів реставрації всіх категорій пам'яток. Погляди Грабаря були чітко сформульовані ним у лекціях по реставрації, прочитаних в 1927 р. в Московському університеті. У них також в принципі не розділяються реставрація архітектури та інших видів мистецтв, а специфіка робіт по різних типах об'єктів встановлюється на стадії опису технічних прийомів. Реставрація, за Грабарем, входить в більш широке поняття консервації, під якою він розумів сукупність заходів, спрямованих на поліпшення умов збереження пам'ятки. У реставрації присутні два основних моменти: розкриття і відновлення, причому перше – дія більш детально визначений за умови, що при цьому не знищується нічого художнього або історично цінного. Будь-яка реставрація «повинна викликатися необхідністю, і не можна робити реставрацію заради самої реставрації» [13, с. 288].

Розширенню науково-реставраційних знань в середовищі реставраторів-практиків, музейних працівників, співробітників органів охорони пам'яток, ознайомлення їх із сучасним станом та вимогами наукової реставраційної методології, з актуальними проблемами теорії і практики реставрації та консервації, тенденціями розвитку галузі багато в чому сприяли конференції, семінари фахівців в області охорони і реставрації, що проводилися в 1960 - 1980 роках. Інтенсивна реставраційна діяльність в 1940-1950 роках, викликана необхідністю відновлення зруйнованих війною пам'яток, змінилася прагненням вивчити і узагальнити накопичений досвід, необхідний для подальшого плідного розвитку галузі. Високий рівень розвитку науки, техніки, промисловості стимулював прогресивні тенденції в області реставраційної науки і практики. Удосконалювалися технології, розроблялися нові методики, з'являлися нові реставраційні матеріали, які приходили на зміну традиційним. На своїх зустрічах реставратори і наукові співробітники обговорювали питання як загального, так і спеціального характеру. Перша всесоюзна нарада з загальних питань реставрації була скликана в 1960 р. Найбільш значущою стала конференція в листопаді 1968 року, присвячена проблемам реставрації станкового темперного живопису, учасники якої підняли питання недосконалості і при цьому надзвичайної актуальності вирішення теоретичних завдань реставрації, що істотно впливають на реставраційну практику. З середини 1960-х рр. відсутність самостійної теорії та методології реставрації стало усвідомлюватися як серйозна перешкода для подальшого розвитку галузі, проблемою, яка потребує вирішення. «Теорія реставрації аж ніяк не самоціль, – писав один із видних представників в цій галузі Л.А. Лелеков, – але одна з вирішальних умов збереження культурного надбання з максимально можливою повнотою його історико-художньої специфіки» [45].

На думку німецького реставратора Ю. Генса, до реставрації предметів мистецтва не застосовується вислів «Замовник завжди має рацію!» Це відрізняє

її від багатьох інших професій, які надають комерційні послуги. Питання комерційної реставрації турбує світову реставраційну школу вже не одне десятиліття. У зв'язку з низьким прибутком від професії чи безпринципністю реставратора, багато мистецьких творів досі потерпають від негуманного ставлення до їхньої цінності та автентичності. Кодекс професійної реставратора не дає права за примхою клієнта порушувати головний принцип «не нашкودити» [36].

Формування основних принципів реставрації олійного живопису та розвиток реставраційної практики в музеї тісно пов'язані з ім'ям художника Д.Ф.Богословського. У своїй доповіді на II Всеросійському з'їзді художників у 1912 р. він підкреслював: «Основне завдання реставрування полягає в тому, щоб зберегти даний художній твір, дану картину в тому вигляді, якою вона є в даний момент, зупинивши подальше її руйнування». Цю основну мету реставрації він доповнив думкою про можливе пошкодження живопису в процесі видалення лаку [46].

Важливість питання видалення лаку полягає в тому, що в домузейній реставрації видалення поверхневого забруднення не виділялося в самостійний процес. Принципової різниці між видаленням поверхневого забруднення і потемнілого лаку не бачили. Забруднення і лак видаляли одними і тими ж складами: висококонцентрованими розчинами лугів, кислот і спирту. Крім того, використовували соки різних плодів і овочів: лимона, цибулі, ягід. Останні отримали в реставраційній літературі назву «рецепти домогосподарок» Інтенсивно змиваючи поверхню забруднень, ці суміші травмували авторський фарбовий шар: у верхній частині фактура авторського живопису змивалася, а в заглибленнях залишалися бруд і лак.

Тим самим Д. Ф. Богословський вже тоді піднімав важливу і донині проблему авторського шару картини. Вважаючи, що «реставратор перш за все повинен бути художником», він вважав за необхідне вивчати і враховувати

хімічні і фізичні властивості матеріалів живопису, удосконалювати техніку їх дослідження. Все це на сьогоднішній день є невід'ємною частиною реставраційного процесу, адже дослідження технології та матеріалів старих майстрів на практиці допомагають максимально делікатно виконувати консерваційно-реставраційні заходи. Як приклад, поширеною помилкою новачків-реставраторів виявляється неправильний вибір основного реставраційного матеріалу – маючи бажання застосувати приготовлений матеріал аналогічним автентичному, він може справити на роботу деструктивний ефект, оскільки структурні компоненти роботи, витримані часом, не зможуть між собою функціонувати як раніше [62].

Таким чином, стає очевидно, що складність професії реставратора полягає не тільки в якісному виконанні консерваційно-реставраційних процесів, але і правильному виборі методології, тобто прийнятті збалансованого рішення, що враховує чимало факторів. Саме тому в сучасному визначенні професії консерватора-реставратора підкреслюється його роль у прийнятті рішень в рамках своєї компетенції.

## РОЗДІЛ 2

### СПЕЦИФІКА РЕСТАВРАЦІЇ ПОЛОТНЯНИХ ОСНОВ

#### **2.3. Структура картин виконаних в техніці олійного живопису. Причини і види пошкоджень**

Музейна практика виробила певну систему опису пошкоджень, розглядаючи компоненти картини пошарово, в тій послідовності, як вони з'являлися при її створенні.

Станковий живописний твір, виконаний олійними фарбами, являє собою складну багат шарову структуру, що складається з наступних компонентів: основи, ґрунту, фарбового шару та лакового покриття.

Розміщені один на одному шари картини, умовно розглянуті в поперечному розрізі, прийнято називати стратиграфічною V-структурою. Кожен із шарів картини – фарбовий шар, ґрунт і лак сам по собі може бути багат шаровим. Крім того, та структура, з якою має справу реставратор, не завжди та ж сама з якою мав справу автор. За тривалий період життя картини її основа може бути замінена новою або підсилена додатковою. Те саме відноситься до первинного ґрунту і лаку. Авторський лак може бути видалений і замінений новим (крім того, нанесення нових лаків поверх старих могло повторюватися неодноразово), а на автентичному фарбовому шарі можуть з'являтися записи – пізніші неавторські живописні нашарування, часто виконані чужорідними фарбами, які частково або повністю закривають живописну поверхню оригіналу [19, с. 13].

Реставратор повинен вміти розпізнавати автентичні й неавторські структурні частини картини і мати точне уявлення про те, що залишилося від оригіналу. Це важливо ще й тому, що, як показує практика, не реставровані раніше картини і ті твори, які зазнали кардинальної реставрації по-різному реагують на одні й ті ж самі заходи (наприклад, на введення нового клею, вологу, тиск, розчинник). Стосовно важливості розпізнавання записів дуже

важливо усвідомлювати те, що в разі своєї некомпетентності, реставратор сильно ризикує пошкодити авторський живопис, порушуючи принципи реставрації.

Головним завданням реставраційної справи є безпосередньо збереження і відновлення мистецьких пам'яток, однак реставратор повинен із повним розумінням ставитися до своєї справи і могли чітко ставити перед собою межі власної діяльності: важливо знати, коли пам'ятка потребує втручання і коли роботу варто припинити; це розуміння є не менш вагомим у порівнянні з усім реставраційним процесом, оскільки надзвичайно важливо зберегти в картині «дух часу», не оновлюючи її вигляд, а просто відновити авторську ідею для цілісного сприйняття глядачем.

Станковий живописний твір не потребує реставраційних втручання доти, доки всі його шари мають достатньо міцний зв'язок між собою, а лак не змінив свого кольору і первинної прозорості. Та оскільки властивості матеріалів, з яких складаються шари роботи, різні, процес природного старіння кожного з них протікає по-різному, однак, у будь-якому випадку порушення зв'язків між шарами і поява пошкоджень будуть неминучими.

Основні причини руйнувань творів станкового живопису можна розділити на наступні групи:

1. пошкодження, що виникають при порушеннях режиму зберігання під впливом навколишнього середовища;
2. пошкодження механічного походження;
3. мікробіологічні та ентомологічні руйнації;
4. пошкодження, викликані забрудненнями поверхні;
5. пошкодження, викликані порушеннями технологічних норм реставрації. (34)

Картина, як і будь-яка матеріальна річ у навколишньому середовищі, згодом піддається дії часу і вдається до фізико-хімічних змін матеріалів шляхом взаємодії зі світлоповітряним середовищем у якому вона перебуває, іншими

словами твір зазнає природного старіння. Даний процес, звичайно, є неминучим, але контрольованим, адже швидкість природного старіння твору залежить безпосередньо від умов його зберігання.

У практиці збереження творів мистецтва чи не найважливішим фактором є показники температури і відносної вологості повітря. Нормою температурно-вологісного режиму для музеїв вважається температура  $+17-21^{\circ}\text{C}$  і відносна вологість – 50-65%. Різкі перепади температури і вологості можуть стати пагубними для живопису, адже при взаємодії високомолекулярних сполук (які містяться в художніх матеріалах) із киснем і вологою, відбуваються різноманітні негативні видозміни елементів твору [4, с. 5-17].

Дефекти, що утворилися внаслідок порушень температурно-вологісного режиму є досить поширеним явищем, однак, якщо ці порушення сталися у стінах музею, то масштаби негативних змін мають дещо вужчі межі на відміну від тих робіт, які зберігалися в абсолютно непристосованих місцях.

Негативні зміни, що були спричинені кліматичними факторами і порушеннями балансу вологості й температури, найчастіше уособлюють деформацію основи, її загнивання чи пересихання, розвиток плісняви, відшарування фарбового шару і ґрунту, кракелюри і помутніння фарбового шару.

Найчастіше деформація полотняної основи утворюється внаслідок перебування роботи в середовищі з підвищеною вологістю. Не говоривши про випадкові місця зберігання мистецьких творів, дана проблема, на жаль, є досить поширеною зокрема і серед музеїв, зокрема, українських, але, на жаль, дану ситуацію не поспішають виправляти, що є грубою помилкою працівників музеїв. Напочатку цей дефект залишається поза увагою, тому що починається він із невеликого провисання полотна, однак, при тривалому ігноруванні даної проблеми, полотно, із усіма компонентами живопису, приймає дещо спотворену форму, і якісно виправити цей дефект можливо тільки за участі фахівців.



Також із пошкоджень полотна слід відзначити втрату його міцності й пружності, що відбувається в результаті ряду вікових та хімічному змін у складі волокон. Цей процес прискорюється при просочуванні полотна олією чи скипидаром. На дуже старих картинах нерідко можна зустріти полотно, що втратило міцність і еластичність, ставши крихким у результаті поступового перетворення целюлози волокна в оксицелюлозу.

Надмірна вологість навколишнього середовища є однією із найнебезпечніших аспектів, що пришвидшують руйнацію мистецьких творів. Висока вологість здатна спричинити набухання желатинового або осетрового клею, яким виконана проклейка основи; крім того, такий жахливий дефект може потягнути за собою руйнацію полотна, шляхом його загнивання.

Подібне середовище досить часто стає осередком розвитку різного роду хімічних сполук і мікроорганізмів, які мають пагубний характер стосовно художніх робіт. Для твору станкового живопису хімічна діяльність мікроорганізмів становить чи не найбільшу небезпеку, оскільки окремі його компоненти сприймаються грибами бактеріями в якості поживного середовища. Бактерії, що знаходяться в сирих місцях, уражають всі компоненти живопису, покриваючи його нальотом, розкладають зв'язуючі речовини і деякі пігменти й утворюють кальциновані відкладення і тим самим сильно спотворюють вигляд роботи і якість її матеріалів. Гриби, у свою чергу, викликають біодеструктивне ураження всіх компонентів живопису. Основна маса мікроорганізмів, як правило, розвивається на поверхні робіт. Ізолюючі шари творів у вигляді лаків (головним чином лаків на основі дамарної смоли) у значній мірі вражаються бактеріями і пліснявими грибами. Їхнє розповсюдження і безпосередня діяльність відбувається шляхом осідання спор у тріщини, якими покрита поверхня роботи і проникаючи в глиб твору, мікроорганізми порушують його структуру, виділяючи продукти свого обміну – головним чином деякі фарбувальні речовини, що викликають спотворення фарбового шару, та

органічні кислоти, що сприяють кислотному гідролізу. Крім того, органічні кислоти змінюють колір пігментів, що є нестійкими до них.

Мінеральне живлення, яке забезпечує мікроорганізмам живлення – це речовини фарбових пігментів. Пігменти, як кістка палена, алізарин, червоні і коричневі пігменти, що містять окис заліза та червоні органічного походження легко вражаються мікроорганізмами, в той час як свинцеві, цинкові і титанові і білила до них стійкі. Крім того, ступінь ураження творів залежить від фізичних властивостей фарбового шару: м'які й пастозні, фарбові плівки плівки досить легко вражаються мікроорганізмами на відміну від глянцевої і твердих. Окрім фарбового шару від ентомологічних чинників страждає і ґрунт. Проникнувши вглиб, бактерії та плісняві гриби знищують зв'язуючі його речовини – желатиновий клей і пластифікуючі речовини (мед і гліцерин) [30 с. 131].

Мікологічні дослідження показують необхідність використання дезінфектантів і антисептиків у реставраційному та консерваційному процесі задля уникнення розвитку грибів, а при експонуванні мистецьких творів важливою задачею музейного персоналу є дотримання санітарно-технічних норм в експозиційних залах і фондах, оскільки сірковмісні, аміачні сполуки, озон, аерозолі, натрій хлору та інші домішки в повітрі можуть призвести до зміни колориту, вигорання фарб чи їх потемніння, помутнінню і руйнуванню фарбового шару [41].

На загальний вигляд і якість живописної поверхні значною мірою впливає освітленість середовища в якому вона перебуває. Надмірна інтенсивність світла, так само як і надмірне перебування твору в темряві можуть стати причиною значних змін у живописі.

Світло являє собою один із тих важливих факторів, що складають безпосередній вплив на безпеку та довголіття живописних творів. Без світла, в темному приміщенні, покривні олійно-лакові плівки і сама олія, на якій розтерті фарби, сильно жовтіють, спричиняючи загальному потемнінню живопису. У той

же час світло може грати і негативну роль в збереження експонатів. Під впливом як природного, так і штучного світла відбуваються два види руйнувань: видимі – зміни відтінку або кольору і невидимі – структурні руйнування чи зміни фізичних властивостей матеріалів творів. Отже, фахівці рідять експонувати роботи при помірному розсіяному світлі без прямих сонячних променів або світлових потоків штучного джерела світла [7 с. 38].

Крім вищезазначених факторів, які загрожують життю картин, роботам, написаним на фанері або ДВП, високу небезпеку становлять різноманітні комахи: жуки-деревоточці (точильники, вусачі, деревогризи та ін.) можуть повністю знищити дерев'яні компоненти твору. Присутність комах на ранній стадії виявляється рентгеном, а на пізніх розпізнається по виходах жуків – отворах і тирсі.

Особливу небезпеку для фарбового шару роботи становить кімнатна муха. Мухи та інші комахи залишають на живописі складні для видалення сліди життєдіяльності, розповсюджують і поширюють бактерії, які живуть у них на лапках і крилах. Буквально кожен крок, який робить муха, призводить до поширення живих бактерій, що мають деструктивний характер відносно живописного твору [42, с. 226.].

Найчастіше різноманітні забруднення поверхні, що тягнуть за собою різного роду руйнації, є результатом довгострокового їх зберігання в несприятливих умовах. Найпоширенішими видами забруднень мистецьких творів вважаються різного ступеня пилові забруднення, бризки або сліди фарб (найчастіше олійних, промислового характеру) чи вапна і мушиний засід.

Останні два види забруднень особливо небезпечні для картин: компоненти що містяться в них згубно діють на покривний, фарбовий шари, та навіть ґрунт, особливо пошкоджуючи їх при підвищеній вологості. На поверхні фарбового шару залишаються розводи, отримані в результаті хімічної зміни пігментів і зв'язуючого. Інколи подібні дефекти спричиняють знебарвлення

пігменту і значне ослаблення фарбового шару внаслідок зруйнованого зв'язуючого, а це, у свою чергу, веде за собою пилоподібні лущення живописного шару, іноді, навіть, разом із ґрунтом.

Некваліфікована упаковка, оформлення, транспортування можуть стати причиною травматичного кракелюру, деформацій основи, проривів і втрат фарбового шару й ґрунту.

До глобальних чинників впливу, в результаті якого може йтися про загибель художніх творів, відносяться лиха, викликані стихійними силами природи: пожежі, повені, землетруси.

Не менш нещадним чинником що викликає почуття безсилового гніву у всіх поціновувачів мистецтва є вандалізм – свідоме знищення художніх творів, здійснюване людьми під час воєн і в періоди загострення ідеологічної боротьби. Це страшне явище свідчить про те, що величезна емоційна сила впливу мистецтва є одночасно і силою соціальною. Такі потрясіння залишають непоправні прогалини в історії культури. Пошкодження творів, уцілілих в природних або соціальних колізіях, можуть бути віднесені до групи травматичних. Часто вдається врятувати лише фрагменти картин, і тоді постає питання вже не тільки про реставрацію, яка передбачає збереження наявного, але про реконструкцію – відтворення втраченого [8, с. 44].

Особливим видом рушійних сил, що часто спричиняють роботам різноманітні хвороби і дефекти – це технологічні причини, що головним чином знаменуються недотриманням автором правил ведення живописних робіт, і це, в результаті стає приводом необоротних змін – проникнення клею і ґрунту на тильну сторону полотна, розшарування і деформацію фарбового шару, змін колориту тощо. Неправильна конструкція основи або невміла натяжка полотна на підрамник ведуть до деформацій, що може потягти за собою подальші руйнування. Інвентарні номери і написи, нанесені агресивними фарбами,

наклейки на силікатному клеї, також часто стають причиною незворотних втрат фрагментів живописних творів.

Першочергово, ми, зазвичай, розглядаємо дефекти, що виникли в результаті не прямого наміру завдання роботі шкоди, а скоріше з байдужості до неї. Та, на жаль, трапляються випадки, коли під приводом збереження та відновлення роботі завдається шкода. Причиною цьому можуть слугувати низька кваліфікованість реставратора та неякісні реставраційні матеріали.

Професія реставратора творів мистецтва до сьогодні не втрачає своєї благородної сутності, однак, через широкі можливості нашого часу, дане ремесло, на жаль, з легкістю може потрапити до рук тих осіб, які не в силах добре її оволодіти. Це призводить до того, що роботи, які потребують первинної реставрації, потребуватимуть її знову через невеликий проміжок часу. Своїми діями некваліфікований реставратор може завдати картинам шкоди, яку його наступникам буде досить важко, або ж і неможливо усунути.

Вже на етапі видалення покривного шару лаку або щільних забруднень із поверхні роботи з'являється ризик пошкодження пам'ятки, оскільки перемиваючи, можна стерти частину авторського живопису і реставрація, в такому випадку, набуває зворотного ефекту.

Натяжка роботи на реставраційний підрамник – дуже важливий і ефективний етап реставраційного процесу, що має низку позитивних якостей; та коли дана справа опиняється в руках недосвідченого майстра, робота може зазнати серйозних ушкоджень.

З боку фарбового шару проблема може проявитися у вигляді обпалювання фрагментів живопису праскою (така ж проблема можлива і при виконанні профілактичної чи укріплюючої заклейки), а найгіршим негативним наслідком цього процесу є розрив полотна в результаті неправильної його натяжки. Взагалі даний процес додатково дає змогу комфортно проводити подальші реставраційні процеси, наприклад, дублювання. Це один із достатньо складних

методів у реставраційній практиці і він не терпить помилок – будь-які огріхи з часом будуть видимими і нестимуть деструктивний характер. Порушення технології цього процесу, головним чином, може призвести до утворення плісняви на роботі, а саме, між авторським і дублювальним полотном. Це – результат поганого склеювання полотен між собою – утворені бульбашки повітря стають осередком формування різноманітних бактерій та грибків; така ж проблема може статися і при дублюванні кромки.

Крім порушення технології, різного роду дефекти можуть бути спричинені використанням низькоякісних матеріалів або невмілим їх користуванням. Елементарно, використання неякісного желатинового клею з часом може привести до негативних наслідків. Наприклад, клей, із малим відсотком пластифікатора в ньому веде до підвищеної жорсткості основи на яку він нанесений, а це може спричинити розтріскування фарбового шару а відсутність антисептичного засобу в клеї – ризик утворення грибкових інфекцій.

Витвір станкового олійного живопису – це результат образотворчого процесу, і в залежності від багатьох чинників, представляє суспільству неабияку цінність, але разом з тим, це складна багатошарова композиція, кожна складова якого є надзвичайно вразливою до зовнішніх чинників. Для запобігання появи руйнівних процесів головним чином необхідно зберігати роботу в умовах, із дотриманням температурно-вологісного й світлового режиму і, звичайно, захищати роботу від механічних впливів.

## **2.4. Особливості та методологія реставрації крихких тонкозернистих полотен із фактурним живописом**

Починаючи з епохи Відродження натягнуте на підрамник полотно або, рідше, наклеєне на іншу основу, стало найбільш використовуваною основою в станковому живописі. Однак, основа такого типу є досить чутливою до температурних змін та інших впливів навколишнього середовища. Але незважаючи на це, полотно залишається найзручнішою і найлегшою у підготовці основою, характеризується рядом позитивних ознак. В залежності від кліматичних умов цей матеріал має досить гнучкі властивості, проте згодом вони втрачаються. Пришвидшення процесів природного старіння безпосередньо пов'язані з порушенням правил зберігання та експонування творів мистецтва, які спричиняють руйнівні процеси в структурі живописних полотен.

Приміщення призначені для зберігання та експонування мистецьких творів вимагає уникнення гігроскопічних стрибків, оскільки в такому випадку полотно сильно зношується і картина втрачає свою гнучкість, у результаті цього утворюються злами й «вікові» кракелюри, за якими можуть слідувати відшарування й осипання фарбового шару [2, с. 28].

На початку реставраційних робіт картину зазвичай натягують на реставраційний (робочий) підрамник. Перш за все, цей метод дозволяє деформованому полотну повністю випрямитися, а також, створює комфортні умови для подальших реставраційних процесів.

Спочатку робота знімається з авторського підрамника (якщо він присутній) і розрівнюються кромки; найкраще це виконувати методом відпарювання – пропрасовуючи гарячою праскою через вологу тканину. Далі 10-12% теплим желатиновим клеєм по всіх краях роботи (на лицевій стороні) проводиться смуга товщиною приблизно 5 см (в залежності від величини роботи) і накладається цигарковий папір. Давши підсохнути 10-15 хв опрацьовані ділянки просушуються теплою праскою через фторопластову

плівку. Важливо, щоб крім живописної поверхні, цигарковий папір приклеївся і до кромки, та оскільки полотно здатне до поглинання рідини, ці ділянки варто попередньо проклеїти желатином. Цей момент важливо враховувати тому, що в результаті вирівнювання роботи незафіксовані кромки деформуються, прийнявши хвилясту форму.

Після цього етапу аналогічним способом наклеюється крафтовий папір. Попередньо він вирізається трапецієвидної форми таким чином, щоб кути верхньої частини листа збігалися із кутами роботи, а нижні були близьким до стику із кутами робочого підрамника. Величина реставраційного підрамника повинна бути більшою настільки, щоб відстань від кожної зі сторін роботи до кожної сторони підрамника сягала не менше 40 см. Відповідно до цих розмірів підбирається і довжина крафту (тільки з урахуванням того, що папір має закріплюватися на торцях підрамника) [32, с. 63 - 67].

Безпосередньо натяжка роботи відбувається наступним чином: підготовлена робота кладеться в центрі робочого підрамника так, щоб кожна із її сторін була суворо паралельною до сторін підрамника, це забезпечить безпечну та рівномірну розтяжку картини. За виключенням тих місць, де крафт приклеєний до роботи та тих, де він кріпитиметься на підрамник, папір за допомогою губки рівномірно зволожується холодною водою (щоб при потраплянні на склеєні ділянки крафт не відклеївся від роботи) і за допомогою степлера закріплюється на торцях підрамника, натяжка відбувається від центру до кутів. Таким чином, картина, із деформаціями різного ступеня, може якісно і безпечно розрівнятися, оскільки при висиханні крафт зменшуватиметься у розмірах, обережно тягнувши за собою травмоване полотно. Даний метод є класичним у реставраційній практиці і, безумовно, найбезпечнішим, на відміну від швидких кустарних способів, які у процесі можуть завдати додаткових травм мистецькому твору [5, с. 128] [Додаток А, рис. 1].



Дефект деформації полотна стоїть в ряду поширених проблем, що зустрічаються у практичній реставрації.

Методологія виправлення деформацій полотняної основи упродовж довгого часу залишалася проблемою для реставраторів. Вирішувалися ці проблеми доволі способами: перенатяжкою або навіть розрізанням основи. В основному це стосувалося живописних полотен великого розміру. Але з розвитком реставраційної справи були знайдені простіші та ефективніші методи.

Вм'ятини, найчастіше утворені в результаті тривалого дотику картини із твердими предметами, виправляються шляхом пропрасовування пошкодженої ділянки. Спочатку на деформовану поверхню наноситься профілактична заклейка із цигаркового паперу і через фторопластову плівку обережно пропрасовується теплою праскою. При цьому важливо пам'ятати, що полотно прасують, заздалегідь підклавши під нього дерев'яний планшет, мармур, або металеву пластину, це захистить роботу від утворення деформацій шляхом натиску на роботу. Спочатку праску тримають у висячому положенні, далі поступово, в міру вирівнювання полотна, збільшують температуру нагрівання і натиск на поверхню; важливо не залишати надовго гарячу праску одному місці, щоб запобігти утворенню опіку.

Після закінчення процедури можна покласти картину лицьовою стороною вниз на рівну поверхню, застелену листом фільтрувального паперу для просушування, а зверху поставити прес. Іноді одного пропрасовування може бути недостатньо і тоді зворот роботи з деформованою ділянкою трохи зволожують віджатим марлевым тампоном або ж ставлять прес на злегка зволожений лист фільтрувального паперу, який періодично змінюють. Зазвичай цей нескладний метод дає достатньо хороші результати [5, с. 128].

Деформацію полотна слід усувати ще на етапі зміцнення фарбового шару, одночасно з ним. При заклеювання зміцнюваної ділянки потрібно злегка

підтягувати полотно за кромки, закріплюючи їх тимчасовими цвяхами. За можливості, після закінчення укріплення, слід розклинити підрамник і до повного висихання покласти картину лицьовою стороною донизу на рівну поверхню покриту фільтрувальним папером.

Більш кардинальним способом усунення деформації є розтяжка картини на реставраційному підрамнику. Таким методом виправляють деформації, спричинені ослабленням натяжки, втрати цвяхів або клинків, зберігання картини без підрамника або зверну в рулон. Усувати деформацію таким чином можна тільки на картині з попередньо укріпленим фарбовим шаром і відносно хорошим станом основи, інакше є загроза утворення розривів.

Оскільки грибкові ураження справляють нищівний характер на мистецькі творів, вони ще швидко заражають навколишнє середовище, тому при потраплянні такої роботи на реставрацію, питання про усунення грибкової інфекції відводиться на передній план. Зазвичай антисептування проводиться після натяжки роботи на реставраційний підрамник, тому що полотно при зволоженні збільшується в об'ємі, а крафт не дозволяє йому залишатися в такому стані; якщо чинити інакше, то полотно деформуються, а вирівнювання після цього значно ослаблять всю його структуру.

В сучасній школі реставрації найчастіше використовують такі антисептичні засоби як «Preventol» і «Катамін АВ» [18, с. 73].

Інколи одного антисептування буває недостатньо, тому дану процедуру необхідно повторити, часом навіть декілька разів, у залежності від ураженості роботи пліснявою. Антисептуючи роботу в декілька прийомів, між процедурами необхідно робити триденний інтервал. Однак, навіть після декілька разової обробки хімікатом, хвороба вбивається, а сліди грибка залишаються, оскільки розвиваючись, проникають у волокна полотна, тому після антисептування їх можна усунути за допомогою жорсткого пензля або скальпеля.

Натягнута на реставраційному підрамнику дезінфікована (при наявності проблеми) робота готова до розчистки тильної сторони від забруднень. Процес видалення забруднень зі звороту станкових живописних робіт стоїть в ряду найважливіших – по-перше, усунення бруду позбавляє картину ризику на зараження, по-друге, це необхідний підготовчий етап перед дублюванням, оскільки якість і довговічність склейки безпосередньо залежить від ретельності розчистки авторської основи.

Нещільні пилові забруднення можливо усунути за допомогою м'якої канцелярської гумки та щетинного пензля. Більш складні з них виконуються із застосуванням мила із низьким рівнем рН та скальпеля. В такому випадку, щетинним пензлем, добре змоченим милом, в результаті активних кругових рухів на звороті полотна утворюється піна, за допомогою якої бруд виводиться з волокон, потім забруднення усувається скальпелем, а мильні залишки стираються марлевым або ватним тампоном змоченим у холодній воді. Важливість саме холодної води полягає в тому, що при роботі вона не пом'якшить і не розтопить желатину, що міститься у проклейці роботи. [Додаток А, рис. 2].

Також деякі види забруднень можна усувати за допомогою одного скальпеля, усуваючи залишки бруду пілососом [45, с. 104-110].

Кожен із методів обирається в залежності від стану роботи, але в будь-якому випадку робота отримує механічний натиск зі звороту. Тому важливо перед початком роботи підкладати під лицеву сторону картини ДВП або планшет, щоб при розчистці скальпелем не травмувати структуру картини і не піддавати полотню ризику дрібної деформації та прориву.

Прориви полотняної основи – одна із досить поширених проблем у наш час: страждаючи від транспортування, монтування в раму чи просто необережному ставленні до роботи, пам'ятка стає жертвою серйозних дефектів, виправлення яких потребує великої вправності. Методологія реставрації робіт із

проривами основи пройшла через всю історію реставраційної справи і в процесі розвитку випробувала чимало способів, більшість з яких не увінчалися успіхом.

Одним із найвідоміших старих прийомів по усуненню проривів був метод стягування країв полотна нитками, в подальшому із завершенням двосторонньою шпаклівкою. Даний спосіб розглядається як брутальний, але достатньо надійний; полягає він у зшиванні полотна нитками та нанесенні ґрунту. Однак, враховуючи значні недоліки цього методу, вже до середини ХХ ст. він зникає з реставраційної практики [19, с. 13].

Поруч із цим способом широко застосовувався метод закладання проривів латками. За увесь час тонкощі при роботі не практично змінювалися, за виключенням адгезивів, на які ставилися латки. За характером зв'язуючого можна приблизно визначити час проведеної реставрації. Наприклад, у кінці ХІХ - початку ХХ ст. латки ставили на столярний клей; часом їх могли приклеювати свинцевими білилами або клеєм зі шкіри. Зараз такі латки в процесі реставрації видаляють. У 1950-ті рр. безліч робіт головним чином через використання силікатної конторського клею. Навіть дотепер у багатьох музеях і приватних колекціях видимі дефекти, спричинені накладанням латок безпосередньо на цей адгезив, оскільки той має лужну природу і за рахунок цього клей завдавав руйнацій фарбовому шару [31, с. 97].

Окремий прошарок у реставрації станкового олійного живопису на полотні становить восково-смоляна мастика. Дана субстанція широко використовувалася при усуненні проривів, дублюванні кромek і всієї основи. Тоді вважалося, що віск не дає усадки, а отже, не залишає відбитків на живописному шарі. Помітивши негативні наслідки використання латок, реставратори шукали якомога безпечніших способів для вирішення цієї проблеми. Для цього латку намагалися зробити якнайменш жорсткішою, витягували нитки по краях, обирали пране полотно, використовували восково-смоляну мастику замість клею. Однак відбитки все одно залишалися, хоча

деформація виникала не відразу, а через певний період часу. В результаті реставратори відмовилися від підведення латок, замінивши його з'єднанням прориву встик [11, с. 200].

Взагалі, накладання латок відноситься до невдалих реставраційних методів, які справляють негативний вплив на станковий живописний твір. Причина цього полягає в тому, що після наклеювання латка із адгезивом, як композиція чужорідних матеріалів, дають усадку, і, відповідно, з лицевої сторони ця ділянка зі сторони фарбового шару зазнає значних травм [19, с. 71].

Враховувавши всі недоліки методу накладання латок на місця проривів без утрат основи, реставратори почали з'єднувати між собою лише пруги розривів, спочатку на осетровий клей, а пізніше на синтетичні матеріали, такі як полівінілбутіраль (ПВБ).

Перед початком з'єднання проривів необхідно визначити причину їх появи, а потім вибрати метод стягування. Якщо наявні множинні прориви, викликані ветхістю полотна, то таку основу потрібно неодмінно дублювати. З'єднання проривів перед дублюванням складається з алгоритму операцій. Перш за все, поверхня фарбового шару повинна бути попередньо укріпленою обов'язково має бути нанесена профілактична заклейка (в тому випадку, якщо авторський ґрунт не олійний, то доречною буде укріплююча заклейка).

У процесі зміцнення краю прориву необхідно вирівняти, розгорнути втягнуті або загнуті краї і з'єднати їх. Далі береться фрагмент лляного полотна і витягуються нитки, які за допомогою скальпеля перетворюється на вату. Потім, змішавши її з 6-10 % розчином полівінілбутіраля в етиловому спирті, отримана субстанція накладається на місця стиків і через 10-15 хв гарячим каутером стики пропрасовуються через фторопластову плівку до повного висихання. Обов'язковість використання в даному випадку саме гарячого каутера пояснюється тим, що ПВБ полімеризується тільки при дуже високій температурі, якщо ж ігнорувати цей важливий момент, то в результаті прорив

просто не з'єднається, або ж його міцність буде надзвичайно низькою [27 с. 57-59] [Додаток Б, рис. 1].

Коли йде мова про прорив полотна із втратою основи, то підхід до виправлення цієї проблеми, відповідно, змінюється. З проклеєного желатиновим або осетровим клеєм полотна, сорту і фактури аналогічного авторському (можна взяти обрізки дублетного полотна), вирізається заплата, трохи більша площі прориву. Щоб розм'якшити і зробити тонкими краї латки, з усіх її сторін розпушуються нитки на 0,3-0,5 см; це необхідно для того, щоб кордони латки не спричинили деформації лицьового боку картини. Паралельно із невеликого шматка аналогічного полотна витягуються нитки і за допомогою скальпеля утворюють вату. Латка вставляється на майбутнє місце запаювання і на місце стиків наноситься композиція із полотняної вати і розведеного ПВБ; завершується операція пропрасовуванням стиків гарячим каутером [43 с. 56]. [Додаток Б, рис. 2].

У залежності від кількості проривів полотна і якості авторської основи, постає питання щодо вирішення в необхідності дублювання картини на нову основу. Якщо робота потрапила на реставрацію із незначними проривами, то достатньо тільки якісно їх з'єднати. Якщо ж на полотні наявні численні дефекти цього роду, то після їх запаювання робота потребує підтримання її новою основою.

Дублювання – досить складний, радикальний і надзвичайно відповідальний процес, який забезпечує значне продовження життя мистецьким творам. Його сутність полягає в наклеюванні роботи на іншу основу (найчастіше полотняну). Дублювання надійно укріплює авторську основу роботи, надаючи їй додаткової міцності, дозволяє усунути різноманітні деформації тощо.

У процесі становлення реставраційної справи склалося три основних способи дублювання: на клеї, восково-смоляні мастики і синтетичні смоли.

Спосіб дублювання на восково-смоляні мастики набув надзвичайної популярності з моменту його винайдення. Однак, подальші спостереження за реставрованими таким способом роботами показали тальки негативні його наслідки. Дублювання живописних полотен за допомогою восково-смоляних мастик супроводжується тонуванням білого ґрунту в місцях втрат фарбового шару, появою подряпин і проривів та непередбачуваних змін колористичної гамми роботи.

Щодо впливу даної композиції на основу, то просочившись у нитки полотна, мастика прискорює деструкцію целюлозних молекул; полотно, просочене воском, стає більш крихким, крім того, якщо віск проник на оборот полотна, то він адсорбує пилові забруднення, які є складними для видалення. Не менш важливим є і те, що будь-які матеріали, що містять у собі бджолиний віск, є майже необоротними, тобто не підлягають повному видаленню з роботи. То при реставрації картини, здубльованій на восково-смоляну мастику виникають великі труднощі при її подальшій реставрації[19, с. 88].

Нарешті, вирізняються випадки руйнування великоформатних робіт дубльованих із застосуванням восково-смоляних композицій, внаслідок того, що обтяжене полотно виявляє схильність до в'язко-еластичного стікання під навантаженням (вагою дублювального полотна), що призводить до пошкодження всіх компонентів живопису.

При взаємодії восково-смоляних композицій із фарбовим шаром і його підґрунтям відбувається ряд негативних змін: забарвлюється ґрунт, видозмінюється фактура і колір фарбового шару (оскільки у процесі старіння ряд восків змінює своє забарвлення); фарбові шари на олійній або смоляній основі набухають у восках, створюючи небезпеку пошкодження фарбового шару при механічному видаленні воску із живописної поверхні; в деяких випадках бджолиний віск викликає розтріскування фарбового шару, а низька

структурна міцність восків робить неефективним будь-які подальші реставраційні втручання [40 с. 88-98].

З огляду на представлені незаперечні свідчення згубного впливу воску і восково-смоляних композицій, на конференції ICOM (Міжнародної Ради Музеїв) у 1975 році було прийнято рішення про небажаність використання воскововмісних матеріалів для дублювання і зміцнення фарбового шару творів станкового олійного живопису [19, с. 36].

Згодом на зміну бджолиному воску і натуральній дерев'яній смолі прийшли синтетичні смоли.

Дублювання із використанням користуванням вінілових і акрилових синтетичних смол винайдено близько 1930 р. В Росії широко застосовувалося дублювання на осетровому клеї. Кожен з названих методів має свої переваги і недоліки, тому вибір для конкретної картини методу дублювання повинен бути результатом уважного попереднього дослідження [5, с. 62].

Процес дублювання картин на полотні був відомий досить давно. Даним методом користувалися, ймовірно, вже в XVIII ст., А як методом зміцнення основи, можливо, і раніше, хоча достовірних даних щодо цього не зберіглося. Відомо, що в XIX ст. дублювання виконувалося на клейстер з житньої муки з додавання часникового соку, для більшої клейкості, а можливо, і замість антисептика. Однак, сам термін «дублювання» з'явився пізніше. У книгах, що містять рекомендації з реставрації, процедуру наклеювання авторського полотна на нове дублювальне, називали «підшивання картин новим полотном» [56, с. 116-120].

Сучасні реставратори проводять дублювання наступними способами: на желатиновий / осетровий клей, на синтетичні адгезиви, найчастіше це Beva 371, Beva Gel та Plextol B500 [5, с. 53].

Традиція дублювання на клеї сходить до XVII ст. Ця техніка дає хороші результати, але вимагає від реставратора великого досвіду і майстерності.



На підрамник натягується нове полотно (що з кожної сторони має бути більшим за авторське полотно щонайменше на 20 см) і одноразово проклеюється чистим 6% желатиновим клеєм. Після висихання наступні декілька шарів виконуються 6% желатиновим клеєм із медом і антисептиком. Проклеювання дублювального полотна має продовжуватися доти, доки не будуть заповнені всі отвори плетіння полотна. Якщо ж поставитися до цього етапу халатно, то у процесі дублювання проклейка буде проходити на тильну сторону і піддасть роботу ризику зараження грибком.

Коли підготовка нової основи закінчена, то реставраційна майстерня нагрівається до 25°C, це необхідно для того, щоб желатин, який вкотре наноситиметься на авторську і дублювальну основу, завчасно не застигав, інакше полотна не зможуть склеїтися між собою. Далі обидві основи покриваються трьома шарами 12% желатинового клею з медом та антисептиком і очікується на потрібний відлип. Потім картина зрізається з робочого підрамника і наклеюється на нову основу; одразу ж із тильної сторони шматком полотна розганяються бульбашки повітря – від центру роботи і до країв, робота, із помірно сильним натиском, розгладжується (рукою цього робити не можна, оскільки від температури тіла може частково розтанути клей, який зможе перейти на тильну сторону дублювального полотна). Даний процес має продовжуватися щонайменше 15 хв, після цього він продовжується за допомогою холодної праски, і кожні 15 хв її температуру потрібно підвищувати. Після години прасування робота поміщається у прохолодне приміщення для остаточного щеплення. Спосіб дублювання на желатиновий/осетровий клей у практиці реставрації є методами провіреними і навіть класичними, тому і до сьогодні він користується актуальністю. [Додаток В, рис. 1].

Однак, цей спосіб не можна застосовувати до картинам з олійним ґрунтом, оскільки тепла і волога олійний ґрунт може відокремитися від полотна, і картина може виявитися просто відпареною від основи. Тому при

виборі методу роботи необхідно відповідально й уважно поставитися до попередніх досліджень і опису пам'ятки, чим нерідко нехтують реставратори-новачки, які вважають документацію тільки формальністю [54, с. 83].

Сучасна реставраційна школа нині користується дещо досконалішим методом, який трохи спростовує роботу реставратора, це – дублювання робіт на вакуумному столі.

Основний принцип роботи залишається незмінним, підготовка дублювального полотна і тилу роботи виконується згідно із попереднім методом аж до етапу, коли полотна покриваються склеюються між собою. Далі стіл розігрівається до потрібної температури, на нього поміщається картина, а після накриття роботи плівкою, в середовищі, де знаходиться робота, утворюється вакуум, шляхом викачування повітря. Таким чином, нерозгладжені бульбашки повітря витісняються і паралельно, завдяки високому тиску, полотна між собою добре склеюються. Після цього стіл охолоджується, створюючи умови для остаточного щеплення[54, с. 35].

Одним із сучасних і дуже поширених методів укріплення основи є дублювання на адгезив «Beva Gel». Цей холодний метод, на противагу класичному, не потребує особливих умов і затрат часу. Цей синтетичний матеріал продається в готовому для використання вигляді і передбачає нанесення його на тил роботи й дублювальне полотно, після чого основи між собою склеюються, розгладжуються всі можливі бульбашки повітря і завершується процес поміщенням роботи під прес [12, с. 13].

Іноді робота не потребує повного дублювання, а підсилення додатковою основою потребують тільки крайки. Подібні ситуації трапляються у тому випадку, коли стан збереженості полотна задовільний, а крайки мають, наприклад, значні прориви від цвяхів чи сліди їх корозії, втрати основи або навіть повна їх відсутність, спричинена вирізанням роботи з авторського підрамника. Методика дублювання реставраційних крайок дорівнює методиці

дублювання цілої роботи на нову основу, і виконання й підбір матеріалів здійснюється відповідно.

Зазвичай консерваційно-реставраційні процеси з полотном проводяться найпершими. Однак, не укріпивши перед початком роботи фарбовий шар, роботу з основою починати не можна – не захистивши фарбовий шар механічні процеси, спрямовані на тильну сторону роботи, можуть спровокувати пошкодження авторського ґрунту і живописного шару, більше того, робота із крихким живописом, після, скажімо, натяжки на робочий підрамник, може просто сильно осипатися.

Специфіка виконання профілактичної й укріплюючої желатинової заклейки є аналогічними, різниця полягає лише у процентації клею.

Профілактична заклейка виконується 2-3% желатиновим клеєм із паластифікатором (медом або гліцерином, його кількість дорівнює сухій масі клею) та антисептиком (зазвичай використовують Preventol або Катамін АВ). Теплий клей наносять флейцем на живописну поверхню роботи і на цигарковий папір, який щільно накладається на живопис, завершується етап висушуванням заклейки. Якщо живопис пастозний, то використовують лампу із ультрачервоним випромінюванням, якщо ж навпаки, то можна скористатися теплою праскою. Знімається заклейка шляхом зволоження поверхні гарячою водою.

Профілактичне заклеювання живописного шару може виконуватися перед транспортуванням роботи або для захисту лицевої сторони при роботі з тилом, тобто, даний прийом захищає роботу від механічних ушкоджень та впливу навколишнього середовища.

Укріплююча заклейка виконується 4-6% клеєм в залежності від стану зв'язку фарбового шару з основою. Важливо пам'ятати, що укріплювання живопису желатиновим клеєм не застосовується для робіт із олійним ґрунтом, оскільки в такому випадку адгезія буде неможливою [19, с. 32].

Ще одним класичним адгезивним матеріалом, що і донині використовується в реставрації є осетровий клей. Загалом він має дуже хороші якісні властивості, але головний його недолік – висока вартість, саме через це більшість реставраторів замінюють його замінюють желатиною.

У деяких випадках відновлення зв'язку фарбового шару і ґрунту з основою з лицьового боку є неможливим. Це може бути в тому випадку, наприклад, якщо полотно дуже рідке, із крихким ґрунтом, що провалюється і кришиться через плетіння полотна; або ж сильно зношене полотно з клейовим ґрунтом, але із щільним і фактурним фарбовим шаром погано пропускає клей. У подібних випадках укріплення проводиться на підрамнику (якщо він присутній), за винятком ділянок, закритих планками. З лицьового боку виконується профілактична заклейка. Якщо фарбовий шар дуже крихкий, то проклеюється тільки папір. Вся лицьова сторона повністю захищається профілактичною заклеюкою, яка добре притискається руками через фільтрувальний папір до живописної поверхні картини. Після невеликої перерви, для підсихання заклейки, картину необхідно перевернути лицьовою стороною донизу на тверду рівну поверхню, застелену двома шарами фільтрувального паперу, а якщо живопис фактурний, то під папір підкладають ще і фланель, для запобігання пошкоджень мазків. Укріплення проводять шляхом проклеювання тилу полотна невеликими ділянками, даючи клею просочити поверхню і пройти всередину. Потім проклеєну ділянку прасують через фторопласт помірно гарячою праскою. По закінченню укріплення потрібно відпрасувати зі зміною фільтрувального паперу з обох сторін. Після завершення укріплення з обороту картину необхідно дублювати. [19, с. 40].

Доволі нерідкісним явищем є потрапляння на реставрацію робіт, написаних на олійних ґрунтах, і коли постає питання про укріплення живопису цих творів, то розглядаються різні варіації щодо їхнього вирішення. В даному разі найвищу пріоритетність здобули синтетичні реставраційні матеріали, а

головним чином адгезив Plextol B500. Це – водно-акрилова дисперсія на основі сополімера етилакрита і метилметаакрилата. і застосовуватися може за різними призначеннями. Перевагами цього матеріалу є його прозорість, і висока еластичність, що слугує хорошою характерною ознакою цього реставраційного матеріалу.

Plextol B500 – матеріал водорозчинний, тому вибір певної його концентрації вирішується відносно ушкоджень реставраційної роботи. А за основу потрібно брати той факт, що чим більший відсоток у суміші з Plextol води, тим більша його проникність. Підвівши клей під живописну ділянку, якій загрожує осипання, необхідно зачекати 10-15 хв і з помірним натиском пропрасувати місце теплою праскою через фторопластову плівку. Даний адгезив можна використовувати навіть у чистому вигляді, зокрема, у тому випадку, коли наявна втрата фарбового шару разом із ґрунтом, тоді ділянка покривається тонким шаром цього клею і після висихання заповнюється реставраційним ґрунтом [14, с. 56].

Значно складніше усунути проблему вирівнювання ділянок фарбового шару із припіднятими краями. Перед початком роботи необхідно видалити бруд і знищити бактерії під пошкодженими ділянками, після цього виконується укріплююча заклепка, яка праскою просушується поступово: спочатку теплу праску слід тримати над живописом на невеликій відстані, щоб пошкоджений живопис плавно нагрівався і розм'якшувався, потім відстань повільно зменшується, і завершується ковзаючими рухами праски на поверхні роботи [16, с. 47].

Взагалі, всі вищезазначені процеси найчастіше являють собою обов'язкову основу для роботи над відновленням видимих утрат. Тому після попередніх консерваційних заходів реставратор приступає до роботи із лицевою стороною картини і починає з розчистки фарбового шару від поверхневих забруднень.

Вибір прийомів щодо видалення загальних пилових забруднень безпосередньо залежить від їх розміщення, оскільки ті можуть лежати на поверхні авторського чи реставраційного лаку, на поверхні фарбового шару (якщо лак відсутній), між шарами лакових покриттів різного часу і навіть на фарбовому шарі під авторським лаком.

Однією із найголовніших причин, через які робота потребує реставрації – це спотворення вигляду її живописного шару; в такому випадку, завдання щодо видалення поверхневих забруднень і видозміненого лаку, серед реставраційних задач стоять в ряду найголовніших.

Перед початком видалення патини важливо дотримуватися принципу послідовності і в жодному разі не видаляти забруднення і лак одночасно – кожен із шарів має усуватися максимально обережно й послідовно. Таким чином, щоразу можна заново подивитися на картину і вирішувати питання про повне видалення лакового покриття або ж його потоншення.

Важливо пам'ятати, що майже неможливо підібрати єдиний універсальний засіб для роботи над усією поверхнею картини. Найімовірніше, що пігменти окремих кольорів (зазвичай краплак, деякі відтінки зеленого, синього та земляні) будуть сходити разом із брудом, тому необхідно підготувати декілька розчинників різного ступеня активності, які апробуються на незначних ділянках роботи.

Якщо доводиться видаляти чисто пилові забруднення, які не містять у своєму складі кіптяви, то для початку можна почати із чистої води, враховуючи, що при нагріванні її властивості посилюються. Тільки важливо при роботі не поспішати, а давати бруду трохи набухнути, для того щоб можна було вимити його із заглибин мазків. Хороших результатів дає апробована багаторічною практикою суміш із води, пінену й етилового спирту, взятих у відношенні 5: 4: 1 або 5: 3: 2 за об'ємом рідини. В обох випадках вода становить половину суміші. У процесі роботи розчинник слід постійно збовтувати. Правильно складена

емульсія повинна бути непрозорою і мати молочно-білий колір. Простішим варіантом видалення пилового бруду є спосіб розчистки забруднень піною мила із низьким рівнем рН і чистою водою, перевагою цього способу є ще те, що крім пилу, мило знадне розчинити і жирні часточки, що містяться в ній [43, с. 30].

Для видалення жирних і сажових забруднень реставратори звертаються до слабких лужних сумішей. Найкраще починати із водно-лужних композицій, додаючи у чисту воду аміаку розчин (нашатирний спирт) по краплям і за потреби поступово збільшувати вміст лугу у воді. Після видалення такого забруднення варто перевірити нейтральність середовища на живописній поверхні і за необхідності провести нейтралізацію [20, с. 54].

Якщо трапляються складні й застарілі щільні забруднення, то раціонально буде зробити компреси. Фланель, змочена в розчиннику, накладається на невеликий фрагмент роботи, накривається плівкою і помірно важким бруском; через деякий час забруднення мають добре розм'якнутися, що дозволить легко їх усунути. Потрібно не забувати, що проби мають виконуватися на найменш відповідальних ділянках, а концентрація розчину і час витримки компресу мають збільшуватися дуже поступово [44, с. 104-110].

При розчистці живопису важливо обережно користуватися допоміжними реставраційними матеріалами, щоб уникнути пошкоджень поверхні роботи. Крім паличок із намотаною на кінчик ватою, ватних і фланелевих тампонів і т. і., на цьому етапі активно використовуються скальпелі; за допомогою них можливо не тільки повністю зчистити непотрібну патину з гладкої поверхні, а й видалити нашарування із фактури живописного шару.

Особливим різновидом забруднень фарбового шару робіт складають мушині екскременти. Небезпека мушиного засіду полягає в тому, що, той на своєму місці створює кислотне або лужне середовище, що нерідко повністю знищує фарбовий пігмент, інколи доходивши навіть до ґрунту.

Якщо процес деструкції під екскрементом не зайшов надто далеко, то засід можна видалити розчинником, обробляючи кожен точку кінчиком тонкого пензля, а після того, як він набухне, усунути скальпелем. Хорошого результату можна досягти шляхом використання наступного складу: 2-3 краплі диметилформаміду на 25-30 г дистильованої води. Час експозиції визначається дослідним шляхом. Варто цей зауважити, що цей відносно повільно діючий в поєднанні з водою розчинник є досить сильним, і помітний ефект досягається через значний проміжок часу. [19, с. 66].

Щодо видалення різного роду плям і бризок (олійних, бронзових фарб, вапна та інших випадкових сумішей) зазвичай здійснюється шляхом підбору відповідної суміші розчинників і механічних видалень.

Одним із фінальних етапів реставрації є заповнення втрат реставраційним ґрунтом.

Класичний метод етапу підведення ґрунту – приготування його із крейди і желатинового клею. Якщо процес виконуватиметься на полотняній основі, то готується 6% клей і мастихіном на долоні змішується крейдяний порошок і желатин до консистенції густої сметани, приготувавши суміш, можна приступати безпосередньо до самого процесу. Якщо ґрунт підводиться на дерев'яній основі – то клей має бути міцнішим, а саме 10%. Важливо перед нанесенням суміші протерти ділянку спиртом [39, с. 106].

Наразі реставратори можуть звертатися до більш сучасніших матеріалів, у тому числі й до фабричного реставраційного ґрунту. Він продається в готовому для використання вигляді, що надає йому перевагу над попереднім. Сучасний реставраційний ґрунт є дуже пластичним і надзвичайно зручним у використанні, крім того, його можна придбати як білосніжний, так і з додатковим забарвленням.

Процес заповнення втрат реставраційним ґрунтом головним чином призначений для вирівнювання живописної поверхні, і разом з тим, створення



якісного підґрунтя для реставраційних тонувань. Спосіб підведення ґрунту обирається в залежності від типу поверхні роботи. Якщо картина написана в лесувальній техніці, і її поверхня відрізняється своєю гладкістю, то реставраційний ґрунт не має вирізнятися: наклепавши суміш на місце втрати, потрібно дати їй підсохнути, а потім, за допомогою змоченого у воді корка, ідеально зашліфувати. По закінченню необхідно усунути залишки ґрунту із фарбового шару ватними тампонами різного розміру. У тому випадку, коли картина характеризується фактурністю живопису, то крім мастихіну, необхідно звернутися до додаткових допоміжних реставраційних матеріалів. Найкращим способом імітації авторського мазка є нанесення ґрунту щетинним пензлем. В залежності від характеру рельєфу поверхні, можна використовувати будь-які інструменти для досягнення потрібного вигляду, головне, щоб такого виду реставраційні втручання не виходили за межі втрати і не вирізнялися від загального вигляду поверхні роботи.

Заключним етапом реставрації є відновлення втрат і потертостей фарбового шару. Важливість і необхідність даного процесу знаменується тим, що втрати заважають правильному сприйняттю авторського задуму [Додаток В, рис. 2].

Метою реставрації втрачених частин живописного шару – відновлення формальної структури твору, що базується глибокому її вивченні та розумінні. Заповнення фарбами незначних за розміром втрат живопису, яке не потребує відтворення зображення, називається тонуванням. Відновлення живописних втрат значного розміру, що несуть основне смислове навантаження, називається реконструкцією.

Розмежувати тонування і реконструкцію практично неможливо, оскільки реставратор переходить цю межу в той момент, коли починає виступати в якості співавтора картини. Музейною практикою вироблено декілька правил, обов'язкових при виконанні тонування або реконструкції:

- 1) нанесення на картину нових фарб суворо обмежується втратами авторського фарбового шару;
- 2) при тонуванні потертостей, при відсутності чітких граней між частково стертою і збереженою поверхнею живопису, реставратор повинен ввести мінімальну кількість тонувань, наносивши фарбу максимально тонко;
- 3) форма, товщина мазків і текстура основи (полотна, дерева тощо) та інші особливості фактури оригіналу повинні бути імітовані за допомогою реставраційного ґрунту;
- 4) реставраційні тонування повинні бути легкооборотними, тобто виконані фарбами, які при необхідності могли б бути легко видаленими без травмування автентичного живопису [6, с. 8].

Реставраційні тонування можуть виконуватися з різним ступенем подібності до оригіналу. В залежності від віку роботи, кількості втрат і їх розташування на поверхні картини, наразі вдаються до різних способів тонування, відпрацьованими в процесі розвитку музейної реставрації [Додаток Г, рис. 1; 2].

*Тонування нейтральним тоном.* Мета даного виду тонувань полягає у реконструкції загальної тональності та моделюванні форми світлотінню без використання всієї палітри фарб. Зазвичай для цього застосовується сіра або коричнева фарби, які не мають додаткового кольору і тому не впливають на сприйняття кольору авторського твору. Для застосування цього методу найбільше підходять картини із тональним колоритом [57, с. 144].

*Тонування, що відтворюють колір у світлішій тональності.* Такого виду тонування відповідають бажанням сучасних вчених і глядачів у змозі відрізнити реставраційні втручання від авторського живопису. Зазвичай такий спосіб застосовується до картин XV-XVI ст. і сучасних, якщо в них зберігається картинна площина, а в живописі переважає декоративне начало. Розробка і застосування двох вищезгаданих видів тонувань ґрунтується на так званому

археологічному підході до творів живопису, при якому вважають за необхідне зберігати музейний об'єкт таким, яким він дійшов до нашого часу[62, с. 94].

*Імітаційні тонування.* Такий вид тонування передбачає максимальну ступінь тонального, колористичного і фактурного збігу з авторським живописом, в такому випадку втручання реставратора будуть практично непомітними. Складність при виконанні таких тонувань полягає в тому, щоб у процесі не перестаратися, і не зробити тоновані ділянки надто виразними для уваги глядача.

Таким видом тонувань найчастіше користуються при комерційній реставрації

*Реконструкція.* Проблема відновлення значних втрат вимагає від реставратора пошуків додаткових образотворчих джерел, які б допомогли стати основою для наукового обґрунтування, історичної та художньої достовірності реставраційної роботи. В такому випадку можуть використовуватися фотографії, гравюри, копії, а також різноманітні ескізи та етюди. Якщо ж джерела такого роду відсутні, то реставратор приступає до уважного вивчення збережених творів цього автора або художників його часу, близьких стилістично. Коли потрібні аналогії знайдені, реставратор повинен, якщо мова йде про реконструкцію надзвичайно цінних творів, зокрема, важливих частин зображення, зробити ескіз реконструкції і запропонувати його для затвердження реставраційній раді. Найчастіше саме ескізи підказують найбільш коректне, рішення. [1, с. 6-45]

Реставрація творів станкового олійного живопису має широкий спектр методів та прийомів, але в процесі історичного розвитку цієї дисципліни деякі з них, протипагу сучасним, відкидаються. Безумовно, багато класичних реставраційних методів і нині використовують у майстернях і теоретична база наших колег-попередників є надзвичайно сильною, однак, із розвитком науки і технологій, можливості у збережувально-відновлювальній справі значно зросли,

що дає змогу сучасному поколінню реставраторів продовжувати життя мистецьким творам на значно довший термін.

**РОЗДІЛ 3**  
**РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ**

## ВИСНОВКИ

Історія живопису – це безмежна ріка, яка почалася із перших картин: кожен стиль витікає із попереднього стилю, всякий великий митець додає досягнення своїх попередників і тим самим впливає на своїх наступників. Кожна історична епоха залишає по собі певні традиції, звичаї, імена і найголовніше – свою культурну спадщину, її надбання відкривають нащадкам завісу минувшини, предмети якої смиренно завмерли в тилу часу.

Особливий різновид образотворчого мистецтва складають твори станкового живопису. Їхня давня традиція і відданість справі його сучасників донині ознайомлюють своїх глядачів із духом тодішніх часів. Пронизуючи час, станкове малярство увібрало найхарактерніші риси кожного історичного періоду, разом із його звичаями, традиціями і канонами, більшість з яких дотепер не втрачають своєї значущості.

З'явившись у процесі історичного розвитку, олійний живопис одразу завоював прихильність художників і глядачів: він створив умови для багат шарового письма, що відкрило шлях до тривалої роботи з кольором, новий метод дозволив перейти до механічного змішування кольорів та їхнього взаємопроникнення, що додає кольору надзвичайної багатогранності, а тривалі висихання фарб додало митцям більше творчої свободи для імпровізації.

Збереження та відновлення творів мистецтва є необхідною умовою самого його існування. Справжнє непомітно переходить в минуле, постійно все набуваючи більшої кількості цінних творів, які потребують професійного піклування заради їх збереження для майбутніх поколінь.

Консервація і реставрація творів мистецтва, поряд з універсальними принципами і підходами, мають певні специфічні особливості, які визначаються самим об'єктом реставраційного впливу. На методологію і методику збережувально-відновлювальних робіт впливає технологічна структура твору, технічні особливості матеріалів і способи їх застосування а також історія

побутування предмета. Станковий олійний живопис об'єднує велику кількість творів, створених у різні епохи, з різними цілями, які належать до різних культур.

Мета вищої реставраційної освіти полягає у формуванні цілісного системного підходу до консервації і реставрації пам'яток живопису, коли кожна дія по відношенню до роботи осмислюється не тільки технічно, але й етично і естетично. Реставратор є ключовою фігурою реставраційно-дослідного процесу, він повинен володіти знаннями і вміннями, необхідними для співпраці з професіоналами в області історії мистецтв, природничих наук, включаючи фізику, хімію, біологію, кліматології і інших, але не намагатися замінювати їх.

Отже, крім, якісного виконання консерваційно-реставраційних процесів професія реставратора передбачає правильний вибір методології, що враховує багато факторів. Тому в професії консерватора-реставратора загострюється увага на його ролі у прийнятті рішень в області своєї компетенції.

У процесі пошуково-дослідницької роботи ми ознайомилися із працями Ю. Боброва, К. Іванової, О. Постернак, Б. Сланського, в яких містяться розгорнуті відомості про методи і прийоми консервації та реставрації олійного живопису на полотняній основі, а також теоретичні засади консерваційно-реставраційної справи. У контексті цих досліджень ми дійшли висновку, що враховуючи широкий методологічний спектр у цій сфері, певна частина класичних прийомів потребує змін стосовно використання окремих матеріалів, а саме заміни їх на більш сучасніші. Сучасна реставрація перебуває на шляху постійного вдосконалення, тому її досягнення дозволяють значно якісніше продовжувати життя мистецьким творам.

У результаті наукових пошуків досліджено методи відновлення крихких тонкозернистих полотен із фактурним авторським живописом виконано наступні завдання:

– проаналізовано і систематизовано наявну джерельну базу;

- ознайомилися з історією використання художніх матеріалів у станковому малярстві;
- досліджено специфіку та методологію відновлення крихких тонкозернистих полотен із пастозним автентичним живописом;
- виконано реставраційну документацію у вигляді реставраційного паспорта;
- проведено реставрацію картини.

Реставрація картини «Цибуля на килимку» пройшла досить успішно. Твору повернено експозиційний вигляд, проведено всі консерваційно-реставраційні заходи. Зараз робота знаходиться в належних умовах і може повернутися у стіни музею.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алёшин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Ленинград : РСФСР, 1989. 6-45 с.
2. Балаева С. П., Малеин Н. И., Тихонов Н. П., Трончинский С. В., Фармаковский М. В. Хранение музейных ценностей. Ленинград, 1940. 28 с.
3. Бергер Э. Живописная техника древности. Мюнхен, 1904. 6 с.
4. Бобров Ю. Г. Консервация. Реставрация. Воссоздание. Вопросы терминологии. Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. № 13. Москва : ВНИИР, 1990. 5-17 с.
5. Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. Москва : ООО Художественно-педагогическое издательство, 2008. 128 с.
6. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. Санкт-Петербург : Русская Академия Искусств, Государственный Академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 1997. 8 с.
7. Брилл. Т. Свет. Воздействия на произведения искусства. Москва : Мир. 1983.38 с.
8. Ванд-Поляк С. В. Практика хранения коллекций в местных художественных музеях. Москва., 1970. 44 с.
9. Виннер А.В. Материалы масляной живописи. М., 2000, 33 с.
10. Воско-маслянная темпера. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://studopedia.org/4-131849.html>. Назва з екрану.
11. Голейзовский Н. К., Иванова Е. Ю. Новые методы реставрации станковой масляной живописи. Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. 3-й вип. Москва, 1979. 200 с.

12. Горин И. П., Черкасова Е. В. Реставрация станковой живописи учебник ВНИИР. Москва : Искусство, 1977. 13 с.
13. Грабарь И. Э. История русского искусства. Москва : АСТ, 2009. 288 с.
14. Грабарь И. Э. Реставрация в свете современной науки. Вопросы реставрации. 5-те вид. Москва, 1926. 56 с.
15. Гуміарабікова темпера. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.um.co.ua/1/1-1/1-131095.html>. Назва з екрану.
16. Дедюхина В. С. Реставрация. Российская музейная энциклопедия. Т. 2. Москва, 2001. 47 с. 56
17. Енкаустика. Таємниці античного живопису. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://plomin.club/encaustic/>. Назва з екрану.
18. Иванова Е. Ю. От изучения технологии и повреждений станковой масляной живописи XIX века, к выбору метода технической реставрации. Художественное наследие. №23 (53). Москва : РИО. ГосНИИР 2009. 73 с.
19. Иванова Е. Ю., Постернак О. П. Техника реставрации станковой масляной живописи. Москва : Индрик, 2005. 13 с.
20. Иванова Е. Ю. Живопись и время. Российское портретное наследие 17-19 вв. Исследования, реставрация, атрибуция. Москва : ГИМ, 2004. 66 с.
21. Изаксон А. Учитесь писать темперой. Москва, 1961. №1. 54 с.
22. Искусствознание. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://bigenc.ru/fine\\_art/text/2022657](https://bigenc.ru/fine_art/text/2022657). Назва з екрану.
23. История возникновения техники иконописи. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://www.ukoha.ru/article/hitor/ictoria\\_vozniknovenia\\_tehniki\\_ikonopici.htm](https://www.ukoha.ru/article/hitor/ictoria_vozniknovenia_tehniki_ikonopici.htm). Назва з екрану.
24. История темперы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://studref.com/478481/kulturologiya/istoriya\\_tempery](https://studref.com/478481/kulturologiya/istoriya_tempery). Назва з екрану. 11

25. Історія живопису з давніх часів і до наших днів. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://yourart.pp.ua>. Назва з екрану.19
26. Історія живопису з давніх часів і до наших днів. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://studfile.net/preview/5720949/page:87/> Назва з екрану.21
27. Карасева В. Н. Укрепление красочного слоя и грунта воскосмоляными мастиками. Вопросы реставрации и консервации произведений изобразительного искусства. Методическое пособие. под ред. И. Грабаря. Москва, 1960. 57-59 с.
28. Киплик Д. Е. Техника живописи. Москва, 1950. 23 с.
29. Когда же была изобретена живопись маслом? [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://art-moiseeva.ru/oilpainting-bamiyan/>. Назва з екрану.18
30. Кудрявцев Е. В. Основы техники и консервации картин. Москва : Искусство, 1937. 131 с.
31. Кудрявцев Е. В. Техника реставрации картин, Москва : ГГГ, 1948. 97 с.
32. Кудрявцев Е. В., Лужецкая А. Н., Основы техники консервации картин, Москва – Ленинград , 1937. 63 – 67 с.
33. Лактионов О., Виннер О. Русская темперная живопись. № 1. Москва : Художник, 1961. 26 с.
34. Масляная живопись. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://w.histrf.ru/articles/article/show/maslianaia\\_zhivopis](https://w.histrf.ru/articles/article/show/maslianaia_zhivopis) . Назва з екрану.
35. Материалы живописи и их грунтовка. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://studfile.net/preview/5720949/page:86/>. Назва з екрану.
36. Научные и методологические проблемы реставрации: этические аспекты профессиональных отношений. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://mrr2003.ru/stati/item/105-nauchnye-i-metodologicheskie-problemy-restavratsii-eticheskie-aspekty-professionalnykh-otnoshenij.html>. Назва з екрану.
37. Олсуфьев Ю. А. Икона в музейном фонде: исследования и реставрация. Москва: Паломник, 2006. 400 с.

38. Основа для живописи. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://paintingart.ru/articles/technologypainting/foundation.html>. Назва з екрану.
39. Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи. За ред. Гренберг Ю. И. Москва : Искусство, 1976. 106 с.
40. Пастернак О. П. Положительное зло реставрации. №5. Москва : Знание – сила, 1995. 88-98 с.
41. Причины разрушения станковой масляной живописи. Методы хранения и консервации. [Электронный ресурс]. Режим доступа : [https://studopedia.ru/16\\_8545\\_prichini-razrusheniya-stankovoy-maslyanoy-zhivopisi-metodi-hraneniya-i-konservatsii.html](https://studopedia.ru/16_8545_prichini-razrusheniya-stankovoy-maslyanoy-zhivopisi-metodi-hraneniya-i-konservatsii.html). Назва з екрану.
42. Реставрация икон: Методические рекомендации / под ред. : М. В. Наумовой. Москва : В Х Н Р Ц. им. академика И. Э. Грабаря, 1993. 226 с.
43. Реставрация памятников живописи. Учебно-методическое пособие для студентов факультета искусствоведения и культурологии специальности 020600 «Искусствоведение». Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2004. 56 с.
44. Реставрация произведений станковой масляной живописи. Учебное пособие для средних художественных заведений. Москва : "Искусство", 2012. 104 - 110 с.
45. Реставрация. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.baget1.ru/conservation-restoration/conservation-restoration.php>. Назва з екрану.
46. Реставрация. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://wiki.moda>. Назва з екрану.
47. Сланский Б. Техника живописи. Москва : Академия художеств СССР, 1962. 68 с.

48. Темпера – техника живописи с тысячелетней историей. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/tempera>. Назва з екрану.
49. Темпера. Особенности работы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gavrilovart.ru/lessons/sovety/82-tempera>. Назва з екрану.
50. Темпера живопись. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gallerix.ru/pedia/painting--tempera/>. Назва з екрану.
51. Технологія живописних матеріалів. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bibliograph.com.ua/slovarZhivopis/60.htm>. Назва з екрану.
52. Титов М. Ф. Визначення та опис стану збереженості станкового живопису: методичні рекомендації. Луганськ : Світлиця, 2007. 36 с.
53. Фармаковский М. В. Воздушный режим в музеях : По данным наблюдений, проведен в Государственном русском музее с весны 1939 г. по июнь 1940 г. Ленинград, 1941. 28 с.
54. Фармаковский М. В. Консервация и реставрация музейных коллекций. Москва, 1947. 83 с.
55. Фаюмские портреты. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://artchive.ru/encyclopedia/3591~Fayum\\_Mummy\\_Portraits](https://artchive.ru/encyclopedia/3591~Fayum_Mummy_Portraits). Назва з екрану.
56. Федосеева Т. С. Применение синтетических материалов і практике реставрации станковой масляной живописи. Обзорная информация. Выпуск 5. Москва, 1989. 116 – 120 с.
57. Федосеева Т.С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства. Москва, 1999. 144 с.
58. Х. В. Янсон, Э Ф. Янсон. Основы истории искусств. Санкт-Петербург: Икар, 1982. 143 – 144 с.
59. Хвостенко Т. В. Энкаустика: Искусство, пережившее тысячелетия. Москва : Олимпия Пресс, 2005. – 808 с.

60. Этические аспекты реставрации. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://mariefrolova.wixsite.com/helyreallitas/blank-4>. Назва з екрану.
61. Этические проблемы реставрации. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://studfile.net/preview/3193843/page:17/>. Назва з екрану.
62. Яхонт О.В. О реставрации и атрибуции. Москва, 2007. 94 с.

# Додатки