

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: **«УСУНЕННЯ СКЛАДНИХ ЗАБРУДНЕНЬ ТИЛОВОГО БОКУ
ПОЛОТНЯНОЇ ОСНОВИ З НАСЛІДКАМИ НЕПРОФЕСІЙНОЇ
РЕСТАВРАЦІЇ»**

Виконала:

Студентка 4 курсу, групи РТМ1-В17,
галузь знань 02 Культура і мистецтво,
спеціальність 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація, освітня програма:
Реставрація творів мистецтва
Рекочинська Анастасія Родіонівна

Керівник:

Н. О. Урсу, доктор
мистецтвознавства, професор

Рецензент:

І. В. Паур, кандидат історичних
наук, доцент

Кам'янець-Подільський – 2021 року

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1	
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Реставрація творів станкового малярства у світлі мистецтвознавчих джерел.....	7
1.2. Реставрація творів живопису: традиції та новаторство. Вплив непрофесійної реставрації на сучасні дослідження.....	19
РОЗДІЛ 2	
УСУНЕННЯ СКЛАДНИХ ЗАБРУДНЕНЬ З ТИЛОВОГО БОКУ У ПРОЦЕСІ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ СТАНКОВОГО ЖИВОПІСУ	
2.1. Причини та наслідки виникнення складних забруднень з тилового боку полотняної основи.....	33
2.2. Особливості процесу усунення складних забруднень з тилового боку полотняної основи з наслідками непрофесійної реставрації.....	43
РОЗДІЛ 3	
РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ	60
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	64
ДОДАТКИ	68

ВСТУП

Твори живопису, які збереглися до наших днів, переживши століття, є колосальним матеріалом для їх вивчення. І мине не мало часу, поки його цілком опрацюють, систематизують та оцінять. Визначення естетичного та історичного значення твору живопису пов'язане з багатьма перепонами, що поступово ліквідовуються завдяки копіткій роботі нових і нових поколінь. Але чим більше часу проходить, тим більше стає зрозуміло, що твір мистецтва, який є об'єктом дослідження з боку історії мистецтва, також є і об'єктом вивчення розвитку самої реставрації як окремої науки.

Актуальність теми.

За тисячолітній розвиток, від палеоліту до сьогодення, окремі раси та народи створили незліченну кількість творів живопису, зібрання яких являє собою разом з естетичною цінністю досить важливу історичну документацію. Реставратори, які як ніхто інший є зацікавленими в збереженні пам'яток, протягом вже декількох століть оберігають твори мистецтва від згубного впливу середовища, щоб донести їх історичну та естетичну цінність. З кожним днем реставратори підвищують ступінь розробки методів та прийомів, що застосовуються при дослідженні творів мистецтва та реставрації. Чим вищий стає цей рівень, тим ясніше стає розуміння того, що пам'ятки та твори мистецтва, які вже піддавались методам реставрації, а особливо – непрофесійним методам – стають безспірним об'єктом вивчення історії реставрації в її донауковий та науковий період.

Дана тема розкриває необхідність у дослідженні, збереженні, відновленні та реставрації таких пам'яток для наступних поколінь. Сьогодні в реставраційній діяльності дослідження теоретичних засад тісно переплітаються з практикою.

По суті, в реставраційній практиці немає суперечок на рахунок плану щодо наслідків непрофесійної реставрації. Вони беззаперечно видаляються, так як зазвичай несуть велику шкоду твору мистецтва, який таким чином може залишитись приреченим на подальше псування. Але так як донаукова реставрація була позбавлена будь-якої систематизації, часто є ризик зіткнутись з неочікуваними технологічними проблемами, які потребують подальшого вивчення.

Процес дереставрації не є поширеним через відсутність великої кількості творів мистецтва, в яких є наслідки попереднього втручання, але при виявленні такого явища роботи піддаються поглибленому дослідженню.

Актуальність дослідження знаменується необхідністю теоретичного аналізу суперечливих вказівок та методичних розробок з реставрації культурних пам'яток, що претендують на наукове осмислення та універсальність.

Метою дипломної роботи є дослідження методів усунення складних забруднень тилового боку полотняної основи з наслідками непрофесійної реставрації на прикладі народної ікони «Святий Миколай».

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

- проаналізувати наявну джерельну базу;
- ознайомитися з історією розвитку донаукової та виникнення наукової реставрації;
- розглянути технологічні особливості непрофесійних втручань;
- визначити основні етапи проведення комплексу консерваційних та реставраційних заходів;
- з'ясувати методи дереставрації попередніх непрофесійних втручань;
- дослідити специфіку та методи усунення складних забруднень тилового боку;

– виконати реставраційну документацію у вигляді реставраційного паспорта;

– провести реставрацію твору.

Об’єктом дослідження є процес та особливості реставрації народної ікони «Святий Миколай» з наслідками непрофесійної реставрації.

Предмет дослідження – специфіка усунення складних забруднень тилового боку з наслідками непрофесійної реставрації.

Хронологічні межі дослідження: охоплюють період ХІХ ст.

Територіальні межі дослідження поширюються на терени 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. До спеціальних методів належать: статистичний метод і метод роботи з першоосновами.

Наукова новизна дослідження: полягає в аналізі переваг та недоліків різних технологій усунення складних забруднень тилового боку з наслідками непрофесійної реставрації.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані:

1. Для більш ґрунтовного вивчення та розвитку реставраційної науки.
2. При створенні узагальнюючих праць із реставрації творів мистецтва з ознаками непрофесійної реставрації.
3. Для подальшого дослідження цієї теми та суміжних із нею тем.

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 – 63, список використаних джерел кількістю позицій – 47, додатків – 5, сторінок – 73.

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

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Реставрація творів станкового малярства у світлі мистецтвознавчих джерел

Збереження пам'ятників культури минулих епох, безпосередньо, є необхідною умовою їх існування та подальшого розвитку. Сьогодення переходить в минуле, постійно збільшуючи кількість цінних творів мистецтва, які потребують професійного догляду заради їх збереження для майбутніх поколінь. Причому чим вище рівень цивілізованості суспільства, тим більш широким є діапазон об'єктів мистецтва наділяється статусом культурної цінності. Реставрація та консервація творів мистецтва, використовуючи оригінальні принципи та підходи, також мають і специфічні особливості, які визначаються в ході аналізу об'єкта реставраційної дії. На методику та методологію проведення процесу консервації-реставрації впливають матеріальна структура твору, технічні особливості матеріалів та способів їх використання, а також історія побутування предмета. Важливу роль грає те визначення, яке суспільство надає конкретному твору або їх групі в даних історико-культурних умовах. [12]

Реставратор, фахівець, що приймає рішення відносно подальшої долі твору мистецтва, передусім повинен знати та розуміти природу художнього твору. Для цього потрібно опанувати художню освіту, яка є основою професії реставратора та включає в себе такі специфічні уміння, такі як художня майстерність, наукові знання, ремісничі уміння. Строго науковий підхід до витвору мистецтва тільки як до матеріального об'єкту поєднується з шаную до його художньо-естетичної цінності. Образ майстра-чудотворця, який опанував таємне знання того, як відродити з нічого втрачені шедеври та повернути йому первинний вигляд,

відійшов у минуле. На зміну прийшло нове уявлення про реставратора-фахівця, чия фундаментальна роль, згідно професійному кодексу Європейської Конфедерації Організацій Реставраторів, полягає у збереженні культурних цінностей в їх історичному, естетичному значенні та фізичній цілісності заради сучасності та майбутнього. Реставратор бере участь у процесі прийняття рішень від початку і до кінця реставраційного проекту у рамках своєї компетенції. При цьому такого спеціаліста вважають ні художником, ні ремісником, так як спеціалізація художників та ремісників полягає у створенні нових речей, в той час як реставратор є зайнятим збереженням та відновленням [27].

Метою вищої реставраційної освіти визначають формування цілісного системного підходу до реставрації та консервації пам'яток культури, коли кожен контакт з пам'яткою мистецтва осмислюється не лише з технічної точки зору, але також з етичної та естетичної. Реставратор є ключовою фігурою під час проведення реставраційно-дослідного процесу. В його основні обов'язки входить майстерно орудувати знаннями та уміннями, що є необхідними для співпраці з іншими фахівцями не тільки в області історії мистецтв, а також і природничих наук (фізики, хімії, біології). [6]

Від давніх часів справа ремонту та відновлення витворів мистецтва знаходилась в руках художників та малярів. У разі псування картини, фрески або статуї власники запрошували живописців і скульпторів. Відомі імена миготять досить часто. Так, в 1523 році Маргарита Австрійська платить Госарту за те, що він привів в порядок та пофарбував велику кількість шедеврів, що знаходились у неї в кабінеті. 1530 року Франческо Приматіччо «відмив і очистив 4 полотна Рафаеля Санті, що знаходились в королівських зборах в Парижі». У схожих «реставраціях» також брали участь Франс Хальс, Карло Дольчі, Беноццо Гоццолі та інші знамениті майстри. Про яку-небудь спробу відновлення або збереження авторського живопису при подібній реставрації в сучасному уявленні не було

допустимим. Зазвичай в таких випадках художник новим шаром переписував великі ділянки твору, виправляючи живопис на свій смак. Іноді «реставратор» ставить свій підпис, знак, або навіть додає нові деталі [22].

Таким чином висвітлюється той факт, що в Європі до XVIII століття не існувало ще поняття «реставрація» як справи, яку на сьогодні пов'язують зі збереженням та відновленням пам'ятника як історико-художнього документу. Це був період адаптування старовинного твору до сучасної епохи. «Реставратор лише дуже рідко піклувався про те, щоб пристосувати своє втручання до предмета, про який він мав справу» [3, с. 22]. Відношення до витворів мистецтва починає змінюватись лише до кінця XVII століття. Поступово художня громада переглядає свої погляди на сприйняття пам'ятників культури. Певну роль в цьому зіграли накази Густава-Адольфа та Карла X Шведського з приводу захисту пам'ятників. Змінились погляди і на реставрацію творів живопису. Таким чином, в 1681 році автор художніх біографій, що продовжував праці Джорджо Вазарі, Філіппо Бальдинуччі писав: «Знавці вважали, що хорошу картину не можна підправляти» [6].

У дослідженнях, які присвячені історії розвитку реставрації в Європі, різні автори намагаються знайти відправний початок виникнення цього поняття. Найбільш загальною вважалась думка про те, що поняття збереження, захисту і консервації пам'ятників бере свій початок саме в італійському Відродженні. Аргументуючи своє припущення тим, що епоха Ренесансу поклала край викоріненню залишків античної культури та пробудила зацікавленість до колекціонування рідкісних творів, багато авторів з Західної Європи намагаються виразити гуманістичні ідеї Відродження як відправну точку в розвитку цієї науки. Ця ідея, яка була висунена Алойзом Ріглем, багато в чому спростовується усією європейською історією мистецтва нового часу. Не заперечуючи важливості гуманістичних ідей Ренесансу і їх ролі у збереженні пам'ятників, можна

привести велику кількість прикладів, коли в XVI, XVII і навіть в XVIII столітті в різних куточках Європи твори мистецтва ще не набули духовних та матеріальних цінностей, які могли б відобразити перну епоху. Тут варто згадати і зміну скульпторами XVI століття статуй античної доби в християнські святі, і появу іконоборства, що нівелювала в той же час, і знівечення неосвіченими малярами фресок Сікстинської капели. І навіть державна і церковна влада в цей час частенько пропагувала знищення витворів мистецтва. IV Міланський собор в той час запропонував єпископам поновлювати божественні зображення, а ті, що були занадто пошкоджені, знищувати, часто методом спалення, а попіл зберігати в підвалах церкви [2]. Подібні укази були діяли по всій Європі. Саме тому можна підкреслити, що до XVIII століття ще не сформувалося вірне гуманістичне відношення до пам'ятників культури і мистецтва [7].

«Класика» XVIII століття, яка прагнула відродити дух античності і Ренесансу, своїми намаганнями збагатила людство новими відкриттями. Інтерес та захоплення археологією, а разом з ними зацікавлення історією національного мистецтва, почало свою стрімку ходу. Таким чином XIX століття дістало назву дійсно історичного століття. Із зародженням романтизму також прокинувся і інтерес до романського і готичного мистецтва, який швидко призводить до захоплення бароко і рококо. Величезна кількість наукових та історичних досліджень, які були присвячені цим епохам, підштовхує громадськість переглянути свої погляди на мистецтво. Приваблива сила мистецтва, його естетичний вплив, характер історико-романтичного сприйняття, створюють культ пам'ятника. Твори великих художників, митців, скульпторів і архітекторів стають предметами суспільної та культурної цінності, гідними дбайливого збереження.

До середини XIX століття майже в усіх європейських столичних містах існують великі музейні збори, відкриті для художньої громади. Твори систематизуються та вивчаються мистецтвознавцями. У світ виходять

спеціалізовані галерейні каталоги, а також зібрання праць про творчість видатних художників. У цьому діапазоні розвитку історії і естетики проблема збереження і відновлення пам'ятників мистецтва починає звучати особливо актуально. ХІХ століття починає прагнути до відтворення так званої історичної правди, в основному, відштовхуючись від перших археологічних відкриттів минулого століття, Романтичні ідеї, що втілюються в неокласиці, неоготиці, неороманському і навіть в необароковому стилях, висвітлюють це прагнення. Захоплення історичною та науковою достовірністю призводить не лише до збереження самих пам'ятників минулих століть, але також і до створення підробок. Ця історико-романтична концепція естетики ХІХ століття глибоко зачіпає і реставрацію.

Найкраще її виразив відомий французький митець та архітектор Ежен Віолле-ле-Дюк. Звертаючись до реставрації архітектурної, він писав, що під реставрацією розуміється консервація того, що існує, і відтворення того, що точно існувало. Причому це «відновлення» повинне було базуватись на документах, а якщо таких немає, то на історичному мисленні реставратора. Його основною думкою було те, що реставрувати будівлю не означає її підтримувати, полагодити або переробити, але означає відновити його в дозволено закінченому стані [3].

В цей період теоретичні питання реставрації живопису не піднімались в науковій та мистецтвознавчій літературі, але концепція Віолле-ле-Дюка відзеркалює загальне основне розуміння завдань відновлення. Виходячи з цих положень, які використовують і в практичній діяльності, потрібно зробити висновок, що ХІХ століття намагається підвести ґрунт під проведення основних реставраційних операцій. Якщо відновлення картин, доробка скульптури або ремонт будівлі ХVІІІ століття виходили з індивідуального досвіду і рішень кожного окремого реставратора, то тепер все змінилось. Здавалося би, немає

значної відмінності в тому, якими рішеннями керувався реставратор, який «відновлював» твір, дозволяє судити про те, що в цей час виникає заперечення в методиці, що склалася в процесі досліджень.

Думка, що була висловлена видатним фахівцем в області європейського мистецтва професором філософії Гетингенського університету С. Д. Фіорілло нарахунок, що витвір мистецтва є неподільним і тому не терпить втручань, відображує сутність руху проти усілякого впровадження в життя твору. Наявність двох цих крайніх науково-теоретичних точок в реставрації ХІХ століття дозволило надало ґрунт для створення згодом теоретичної бази реставрації. Але в першій половині ХІХ століття як естетична думка, так і реставраційна теорія прагнули до загального компромісу з усталеними переконаннями художньої громадськості. Абсолютне захоплення людей історизмом виразилося в думці, що краща реставрація в цілому це та, яку не помічаєш, тобто повне надання твору історичності, що реставрується [30].

Виправданням такої псевдоісторичності є також і застосування в цей час «галерейних лаків». Приховані під золотистими, жовтявими та зеленькими плівками картини, що вселяють глядачеві враження старовинної «патини», обрамлені важкими різьбленими позолоченими рамами, викликають шанобливе лелеяння громадськості. Загальна любов до захоплення старовиною, теоретичне виправдання закінчення реставратором історичної цілісності твору, з одного боку, вело реставрацію до частого фальсифікування, з іншої – ці вимоги обмежували «розчищення» і різноманітні впровадження в структуру пам'ятника. Звичайно, між теорією і практичною діяльністю існувала величезна дистанція, але все таки реставраторам доводилося обмежувати свої «благородні» бажання, та погоджуватись з громадською думкою.

Перший серйозний скандал із приводу такого сумнівного внесення змін у картини був піднятий реставратором Піко ще у кінці ХVІІІ століття. Правда,

протести цього митця носили більше характер самореклами, але все таки змусили викликати істотну дискусію про коректність очистки і введення записів. Найбільш вдало сформульовані були вимоги по обмеженню різного роду розчищень в Лондоні в 1846 році. У декількох номерах зарубіжного журналу «Таймс», братів реставраторів Брауна і Джона Сег'є, які засуджували глибоку розчистку картин, писалося, що відновлення полотна Пітера Пауля Рубенса «Війна та мир» було «особливо погано виконано: верхні шари лесувань були повністю змиті, і полотно картина сильно пошкоджене». Піднялось питання нарахунок вимоги про повну заборону чищення. Подібні ж вимоги подавались художніми критиками в 1860 році Фредеріку Війо, луврському реставраторові, якого звинувачували в приниженні Веронезе таким чином. Французький критик С. Перен, що виступав проти очищень, писав: «Той, хто хоче зняти патину старовини, яку з часом придбав твір, і яка вводить в оману, спричиняє зло у відношенні до твору, бажаючи уникнути іншого» [6].

Якщо звернути увагу на історію реставрації олійного живопису у Східній Європі, то, вивчаючи це питання, ми неминуче звертаємося до XVIII століття як до історичного періоду, в якому почалося широке освоєння та застосування цієї техніки. Епоха перетворень та переворотів, що торкнулася усіх сфер внутрішнього і зовнішнього життя країн Східної Європи (зокрема України і Росії), зробила величезний вплив на шляхи розвитку національного мистецтва. Особливо яскраво відбилися новітні течії в творчості митців. Традиційне мистецтво, пов'язаному ідеологією православної церкви, змінюють нові світські концепти, які відбивають абсолютистську ідеологію російського імперіалізму. Нові концептуальні рішення та завдання, які встали перед живописцями, примушують їх знаходити більш сучасні художні і технічні засоби вираження. Митці стрімко відходять від старої техніки живопису традиційної темпері і освоєння загальноєвропейської олійної, що спричинило загальну популяризацію

цієї техніки [23].

Як уточнялось раніше, ближче кінця XV століття в Європі основною технікою письма була темпера. Цим терміном позначався живопис, виконаний водяними фарбами на в'язучому матеріалі, до складу якого входить головним чином яєчний жовток. Після удосконалення масляних фарб голандським живописцем Ван Ейком у XV столітті темперний живопис поступово втрачає своє значення. Як писав у своїй книзі «Техніка живопису» Дмитро Кіпчик, з початку введення і повсюдного поширення живописцями олійного живопису, вони спричинили стрімкий початок нового періоду в мистецтві: «Олії дали живописцеві свободу і вихід з строгого того матеріалу, що сковував його в рамках однієї техніки. Ці зміни надали живописцям новий поштовх до творчості та відкрили широкі горизонти» [18, с.11].

Перша згадка про використання олійних фарб місцевими живописцями датується ще в XVII столітті, проте поширювалась вона досить повільно і лише деякими столярними художниками. Значну роль в прискоренні процесу популяризації використання олійних фарб в XVIII столітті зіграли, з одного боку, позитивні властивості самої техніки з її широкими художніми можливостями, з іншої – прибування іноземних художників та високопрофесійних зразків західно-європейського мистецтва. Державна влада, що сприяла розвитку таких нововведень у мистецтві, а також заохочувала ввезення шедеврів зарубіжного живопису, була зацікавлена в стрімкому засвоєнні усіх загальноєвропейських досягнень мистецтва. Так, вже до середини 1750-х років новий художній погляд і нова техніка живопису була остаточно освоєна місцевим художнім середовищем. Опанування та застосування цього нововведення, а саме – знайомство з техніками старих майстрів, а також величезний культурний вплив Європи на Росію та Лівобережну Україну в XVIII столітті, спричинило підвищену зацікавленість до високого мистецтва та визнало його одним з найважливіших

частин духовного життя [35].

Слід зазначити, що ще в XVII столітті в столярній Москві були колекції картин, що знаходились в резиденціях видатних вельмож. Одна з таких збірок знаходилась в маєтку московського князя Василя Голіцина. Але саме ця специфічна атмосфера відділення від Європи місцевого культурного життя та активне несприйняття усього чужоземного не створювали сприятливих умов для колекціонування західно-європейського живопису. Початок діяльності колекціонера в Росії припав на час переворотів, період правління царя Петра I, коли наряду з різноманітними технічними застосунками і предметами розкоші в порти Петербургу прибували кораблі з полотнами європейських художників. Крок за кроком з будівництвом петербурзьких палат і зростанням зацікавленості у живописі кількість полотен, що ввозяться в царську Росію, зростала [3].

Вже з початку XVIII століття, під час правління імператриці Єлизавети Петрівни, з'явилась перша галерея, розташована у будівлі Зимового палацу, яка згодом увійшла до колекції Ермітажу. Згодом подібні галереї виникають в усіх передмістях і столичних палацах міста Петербург. Ближче до другої половини століття кількість привезених іноземних творів живопису зростає настільки сильно, що на той момент з'явилась необхідність в появі спеціалізованої будівлі «музеума» для царської колекції. Перший у своєму роді імператорський Ермітаж, який відкрили 1762 році, – стає однією з найбагатших збірок світового мистецтва, зокрема живопису, вже до кінця століття. Катерина II, що була захоплена ідеєю створення винятково розкішних колекцій, збирала найкращі зразки живопису, скульптури, графіки, кераміки, ювелірних виробів з усіх кінців Західної Європи [6, 22 с.].

В середні XVIII століття єдині тільки збори Ермітажу стали налічували тисячі картин. Якщо до цієї збірки також додати усі палацові галереї царського Петербургу та інші приватні колекції, то можна нарахувати таку кількість творів,

збереження яких стане достатньо проблематичним. Володіння такою величезною кількістю творів живопису поставило перед урядовими органами завдання необхідності залучення людей, чия майстерність і художні уміння допомогли б зберегти, наскільки б не були пошкоджені твори, у цілості і порядку, а також повернути їм колишню витонченість [6, 25 с.]. Іншими словами, з'явилася необхідність в пошуку художників-реставраторів.

Перша половина XVIII століття стала для місцевих художників періодом освоєння нових ідей, принципів і технік олійного живопису. Саме складнощі адаптації і створили проблематику появи реставраторів з середовища місцевих митців. Це значить, що до цього часу, а саме до середини XVIII століття, ніяких дій з приводу вирішення проблем зберігання творів не було виконано. Таким чином, ще наприкінці XVII століття можна спостерігати відомі факти «ремонт» полотняних картин у колекціях Московського Кремля. Але встає питання, чи дійсно можна віднести ці свідчення до того, що науковці визначають реставраційною діяльністю? Скоріше за все. Тут можна стикнутись лише з окремими випадками, коли іконописець, який ще не знайомий ні з технікою олійного живопису, і, відповідно, з методикою її відновлення, виправляв постраждалі з різноманітних причин твори, виходячи зі знайомих йому поновлюючих принципів, що утвердились в традиційній іконописній практиці [35].

Це призвело до того, що, не дивлячись на те, що велика частина російських живописців, що засвоїли в першій половині XVIII століття техніку живопису олійними фарбами, так і не познайомились з технікою її реставрації. Але проблема залишалась: картини, що зберігались в колекціях, не просто залишились дочікуватись свого часу, а набули ще гіршого стану, так як ввезення полотен в Росію не припинялось, і їм приділялось все менше і менше уваги. Насущна необхідність у збереженні і відновленні полотен вимагала термінового

залучення великої кількості потрібних людей. Саме тому в Росію почали прибувати художники з заходу, що проголосили себе професійними реставраторами [13].

Поява іноземних реставраторів в Петербурзі в 50-х років XVIII століття поклало початок розвитку реставраційної науки в країні. Їх діяльність по збереженню і реставрації полотен в Росії цілком ґрунтувалась на методиках і принципах, що затвердились в класичній західно-європейській реставрації. Тому перш ніж говорити про історію реставрації в Росії та Україні, слід простежити етапи розвитку європейської реставрації до середини XVIII століття. Аналізуючи історію реставрації в Європі, можна судити про той «багаж» реставраційних знань, який привезли з собою європейські художники.

Розглядаючи безпосередні умови розвитку реставраційної діяльності в першій половині XIX століття, виділяються дві, здавалося б, взаємовиключні протилежні тенденції. З одного боку, прагнення до збереження, «консервації того, що існує», а з іншої – виправдання «відновлення в цілком закінченому стані». Співіснування цих суперечливих сторін однієї загальної реставраційної теорії висвітлює достатньо високий рівень історико-естетичних ідей, затверджених у суспільстві до середини XIX століття. Історична, з долею романтизму, спрямованість в естетиці цього часу безперечно вплинула на історію розвитку теоретичної, а тому і практичної, складової реставрації.

Практичним вираженням неспроможності теоретичного виправдання реставраційної діяльності цього часу стало активне застосування широко покладених записів, що імітували авторську техніку, використання так званих "галерейних лаків", що створюють враження історичної старовини, а також захоплення зняття живопису з однієї основи та переміщення його на іншу. Для загальної, європейської реставрації перша половина XIX століття надала базу для трансформації реставраційної практики з прикладної, художньої в область

технічну та наукову. В цей період, з таким повним розумінням проблеми реставрації, було сформовано початкову ідею перетворення реставрації художньої в реставрацію, як повного комплексу засобів для збереження та відновлення витворів мистецтва, де технічна сторона займає основне місце в розвитку цієї області [22, 68 с.]. Таким чином, попередній аналіз літературних та джерелознавчих матеріалів показав, що дана тема практично малодосліджена. Саме тому для визначення основних положень даної проблеми були підняті дані розвідки, і також рекомендовано більш глибоко дослідити ці положення.

1.2. Реставрація творів живопису: традиції та новаторство. Вплив непрофесійної реставрації на сучасні дослідження

У звичайному мистецтвознавчому дослідженні, присвяченому тій або іншій картині, художникові або цілому художньому напрямку, ми маємо право розглядати певне явище як складний, такий, що розвивається, організм, який має відправну точку і закономірний кінець. Історії властиво скорочувати та уніфікувати деякі події у розвитку історії мистецтва. У дослідженні ж розвитку проблем реставраційного ремесла справа йде трохи інакше. Тут всяке вивчення та аналіз реставраційної теорії і практики минулих епох неминуче стикається з сьогоденням. Будь-яка оцінка дій або виражених думок реставраторів минулих часів напряму пов'язана з сучасною реставраційною практикою. Причому це не просто погляд на історію крізь призму загальних знань, а відчуття коректної послідовності та причинно-наслідкового зв'язку, що давно почався і не закінчився і досі [3, 33 с.].

Обмежуючись серединою XVIII століття, можна спостерігати початок зародження і розвитку різних реставраційних технік в Європі. В період від XVII по XVIII століття розробляється одна з первинних операцій технічної реставрації – дублювання картини. Перша згадка про застосування дублювання деяким майстром Ламорле датується 1660 роком [Додаток А, рис. 1]. Згадка про наступне дублювання, виконане Адріаном Бакером в Амстердамі, відносять до 1680 року. В будь-якому випадку, в архівах королівських французьких колекцій, складених в 1698 році, зустрічається згадка про велику кількість продубльованих картин.

Існування подібних свідчень надає сміливість припустити, що на початку XVIII століття в Європі, починає складатися абсолютно нове відношення до процесу реставрації як до системи операцій по збереженню витворів мистецтва. Р. Марінісен писав, що XVIII століття, є майже чи не найбільш важливим

періодом в становленні наукової реставрації. Якщо обговорювати період початку затвердження основ реставрації, варто безумовно його помістити в XVIII століття. Починаючи з цього періоду свій початок бере тенденція затвердити реставрацію як науку, яка буде основним інструментом захисту твору мистецтва. Іноді це визначення показують ще більш наполегливо, але не можна заперечувати нової концептуалізації. З другого боку, ми помічаємо появу надзвичайно важливого елемента: реставрація починає ставати «технічною проблемою».

На початку XVIII століття дублювання, як основна реставраційна технологія, стає не лише відома широким колам, але також зафіксована у великій кількості рецептурних довідників. Розробка однієї з найбільш складних і небезпечних операцій по перенесенню живопису з однієї основи на іншу стає найвдалішою за ціле століття [22, 53 с.].

У сучасній історичній літературі до цього дня не існує єдиної думки про те, хто саме відкрив таїнства цієї технології. Франція і Італія оскаржують пріоритет введення техніки перекладу в реставраційну практику. В Італії згадки про перекладання на нову основу відносяться до 1720-тих років. Серед розробників миготять імена художників-реставраторів Алесандро Майєлло і Антоніо Контрі. Також згодом буде згадане ім'я італійського реставратора Ріаріо, який провів в 1741 році демонстрацію проведення цього процесу для брюссельського реставратора Дюмекіля.

Французи ж вважають основоположником цієї техніки реставратора раніше названого Піко, що працював у Версалі для королівських будов. Свої виведення вони засновують в статтях «Mersige de France» за 1746 і 1750 роки, в яких про дублювання згадується як про сенсаційне відкриття Піко. Він і дійсно був найбільш активний в застосуванні цієї техніки. Вже до 1751 року їм було перекладено з однієї основи на іншу більше ста творів живопису. Піко займався не лише дублюванням станкового мистецтва, але також переносив на полотно і

більш етюдний живопис. В число його робіт входять численна кількість шедеврів, до них входять відомі «Святий Михайло», «Свята Маргарита», «Іоанн Хреститель» авторства Рафаеля Санті, а також «Милосердя» Андреа дель Сарто. Але не тільки Піко займався реставрацією: в той же час у Франції освоїв цю техніку і його конкурент по імені Хакен, який проводив дублювання на велику кількість полотен, що знаходились у королівських зборах. Також ряд перекладів був виконаний і в майстерні Антверпена, вдови Гофруа і реставратора Коллінза 1753 року, з чого можна наважитись зробити висновок, що ця реставраційна операція починає поширюватися і її починають затверджувати як істинно реставраційну. Це, звичайно, ніяк не означає, що між реставраторами обмінювались накопиченим досвідом. Навіть навпаки, кожен майстер, опанувавши це вміння, намагався якнайкраще сховати його або вигідно продати. Сенсаційність та неймовірність самої операції та реклама в паризькій пресі створили навколо технології завісу таємничості і навіть містики. Таким чином художник-реставратор ставав своєрідним хранителем таємних сил. Зростання виплат за проведення операції, пов'язане із складністю роботи, ще більше змушувало берегти секрет.

Як згадувалось раніше, крім винаходу ряду нових технічних операцій, в XVIII столітті починає змінюватись і відношення до самої реставрації. Якщо в попередні часи реставратор, не бентежачись, широко накладав прописки та завершував письмо на свій манер, то після поширення популярності коректних технічних операцій, з'являється та розвивається нова (та на сьогодні основна) вимога до реставрації: втручання реставратора в авторський живопис має бути невидимим. Це, звичайно, чомусь не включило застосування широких прописок по обличчю картини в список забороненого, але, в будь якому разі, змінило фактологічне відношення до безцінного оригіналу [18, 27 с.]. Тепер в уміння реставратора, під час роботи з оригіналом, входить необхідність опанувати та

підробити манеру і кольорову гамму автора. Особливе захоплення публіка отримувала від реставрації, в якій після покриття лаком не було помітно ні сліду чужорідний мазка. Художник-реставратор, що працював над полотнами старих майстрів, постійно прагнув до такого стану ретуші, в якому би художник сам впізнав би свою манеру. Часто застосовуючи в роботі записи, художники помітили, що пізніше, через деякий час, реставраційні прописки, виконані олійними фарбами, тьмяніли та темніли і тому ввели правило про застосування під час ретуші світліших відтінків.

В цей самий період розпочинається пошук засобів для поновлення живопису, виконаних старими майстрами. Реставратори шукають чудодійний хімічний склад, який був би в змозі повернути олійним фарбам їх первинні властивості. Пошук такого засобу негативно вплинув на картин, так як використання різного роду розчинників призвело до необоротної змивки авторського живопису. Особливо часто такими діями захоплювалися реставратори Німеччини. У Дрездені художник з іменем Йоган Готфрід Рідель, а потім і його син Йоган Антон, починають 1739 та закінчуючи 1816 роком, проводили експерименти з сіккативними оліями, якими просочували картини, а після цього зафарбовували фарбою тильну сторону картин. Подібним чином реставратор Шульце з Берліну в цей самий час провів обробку на 200 картин каустично-восковими речовинами і вважав, що поновив первинну яскравість кольорів [3, 16 с.].

Таким чином, до середини XVIII століття Європа накопичила невеликий, але якісний досвід виконання практичної частини реставраційної роботи. Цілий ряд європейських країн (Італія, Франція, Голландія, Бельгія, Німеччина, Австрія) має в наявності власних реставраторів-фахівців, в доступі у яких були найбільші європейські колекції полотен. Плюси та мінуси їх «наукової» діяльності можуть бути глибоко розглянуті лише при ретельному розкритті та аналізі усіх

реставраційних операцій, що застосовувалися на практиці в цей хронологічний період.

Якщо розглядати мистецькі рецептурні довідники по олійному живопису XVIII – початку XIX століття, варто зауважити, що рецептів, які відносяться до реставрації, там знаходиться дуже мало, причому особливо мізерними є відомості, що стосуються технічної частини реставрації. Це пояснюється тим, що якраз в цей період були розроблені найбільш складні операції, такі як дублювання, паркетаж та переклад, і тому не могли бути надруковані в цей час. Але пануюча в реставрації атмосфера секретності, а також повільна розробка технології проведення цих операцій не дозволяли вільно та відкрито опублікувати чіткий процес проведення даних операцій.

Скоріше за все, опис технології дублювання полотна новим розкривається та досліджується в цей час більш повніше, ніж усі інші процеси. Починаючи з 50-х років XVIII століття в працях науковця Парнеті (1757), Орланді (1763), д'Аркле де Монтамі (1765) та Піляючі (1767) ми спостерігаємо появу письмового точного опису техніки дублювання старих картин. Подібний метод передбачає використання декстринового клейстеру, основою в якому є житнє, пшеничне або картопляне борошно. Для збільшення пластичних властивостей клею і нього іноді додавали мед або цукрову патоку. З антисептичною метою, а також для підвищення адгезивних властивостей рекомендується додавання часникового соку. Подібні рецепти використовуються та поширюються в Західній Європі упродовж усього XVIII століття, рідше зустрічаються в XIX і XX століттях. Також слід зазначити, що в праці Фіорілло на початку XIX століття з'являється нове в'язиво, в основу якого входили тваринний і декстриновий клей з венеціанським терпентином, також зустрічається згадка про застосування каніфолі. Таким чином, можна припустити, що, окрім основного клейстерного в'язива, в XVIII столітті при дублюванні починає розроблятися і методика

смоляних складів.

Сама операція дублювання проводилася подібним чином. Лицева сторона живопису захищалась приклеюванням папером клейстером. Захищене таким «пластроном» полотно тримали певний час у вологому підвалі, щоб надати йому еластичності. Для дублювального полотна виготовлялися окремі спеціальні підрамники, що називали «батареями». Після проклеювання декстринним складом тильної сторони авторського полотна картина наклеювалася на дублетне полотно. Далі картини розміщували під тяжкий гладкий прес допоки клей повністю не висохне.

У XVIII столітті опис найбільш складного та відповідального процесу перекладу живописного шару картини з однієї основи на іншу зустрічається лише в роботі д'Аркле де Монтамі. Якщо коротко описувати цю методику, то можна зазначити, що де Монтамі, ймовірно, не був знайомий з тонкощами техніки і матеріалами, що використовувались реставраторами, які не поспішали з оголошенням їхнього «винаходу». Таким чином, можна зробити висновок, що техніка реставраційного перекладу літературі XVIII століття була висвітлена найтуманніше.

Зовсім іншим чином склалась ситуація з рецептурними довідниками з художньої реставрації. Велика кількість рецептів в цих довідниках присвячена саме відмивці потемнілих лаків і забруднень. Щоб скласти повну картину відомих технологій, необхідно розглянути основні засоби, які пропонувались в західно- та східноєвропейських джерелах всього XVIII століття.

Для початку варто зазначити, що крім порад та рекомендацій, що розкривають методику і рецептуру розчищення творів живопису від поверхневого забруднення і відновлення потемнілих лакових покриттів, пропонувалися також хімічні рецепти для регенерації фарбового покриття. Таким чином, в 1765 році вже вище згаданий д'Аркле де Монтамі рекомендував

покривати зворотну сторону картини сумішшю жиру тваринного походження, горіхової олії та свинцевих білил, змішаних на цій самій олії [7].

Метою усіх вищеперерахованих заходів з технічної і художньо-прикладної реставрації було збереження картини і її первинного, авторського вигляду, що стало основою розуміння в XVIII столітті. Таким чином, непомітно утворюється причинно-наслідковий зв'язок між фактологічним бажанням поверхневого відновлення твору і поступовим перетворенням у суспільство, що ставить ідеологічну сутність твору на перше місце. Для того, щоби зрозуміти цей складний шлях переходу практичної адаптації до повного концептуального розуміння, а згодом і до теоретичного виправдання цього розуміння, варто розглянути наслідки появи того впливу, що віддзеркалюється в думці XVIII століття.

Початок в XVIII столітті усвідомленої реставраційної діяльності неминуче стикається з розповсюдженням тих естетичних поглядів, які сформували цей історичний період як «освідчений». Після епохи Ренесансу, коли релігійні, соціальні і політичні шторми знову накрили Європу, XVIII століття стало наступним етапом відновлення інтересу до мистецтва як до класичної старовини. Це положення аж ніяк не зменшує заслуг прибічників естетичної думки XVII століття, які вплинули на формування «неокласичного» стилю в західному мистецтві. Відомі праці Рене Декарта, Франсуа де Ларошфуко, Нікола Буало, Нікола Пуссена і інших шанованих науковців не лише сформували передумови до відродження традицій Античності, але і розпочали популяризацію глибинного аналізу і досліджень мистецтва.

Проте спроби створення в XVII столітті перших мистецьких естетичних теорій мали змогу розвинутися і зробити сильний вплив на художню спільноту лише після цілого ряду відкриттів античних пам'ятників в Італії на початку XVIII століття. Розкопки античних Геркуланума і Помпеї, а потім і вихід в 1763

році відомої праці «Історії мистецтва Стародавнього світу» науковця Йогана Йоахіма Вінкельмана уперше поставили на загальний розсуд проблеми збереження та відновлення історико-культурної спадщини минулого. Величезний інтерес європейського суспільства до археологічних розкопок в античних італійських містах виразився в перших дослідженнях з археології античності. З абсолютним розумінням історико-культурної цінності пам'ятників, що відкриваються, на перше місце ставили їх естетичну сутність. Відомі теоретики мистецтва, а саме французькі просвітники, сприяли розвитку нового художнього стилю у мистецтві – класицизму, стилю, який опирався на естетичну ідеологію античного світу. Одночасно захоплюючись емоційною міццю та майстерним виконанням античних зразків, Вінкельман писав: «Єдиний шлях для нас зробитися великими і, якщо можна, навіть неповторними – це наслідування древніх» [41].

Формування цього стилю фактично ілюструє нам підвищений інтерес до витворів мистецтва минулого. Захоплення античним мистецтвом, розуміння її фундаментального значення поступово дали змогу художній спільноті трансформувати погляди не лише на мистецтво давнього світу, але і на твори граничних епох. Один з видатних теоретиків і філософів мистецтва цього часу, Дені Дідро, у своєму знаменитому «Досвіді про живопис» йде вже значно далі за покликання до наслідування зразків античного мистецтва. Дідро, відштовхуючись від культури античного світу через відомих митців Ренесансу Рафаеля, Рембрандта, Рубенса і Ван Дейка, приходить до розуміння живопису з реалістичною манерою та вираженим ідейним напрямом. Варто зазначити, що в даному випадку основою розуміння істинного витвору мистецтва є вдале поєднання технічної досконалості і високого концепту твору. Дідро першим з дослідників та науковців розкрив важливе значення техніки і технології живопису. Він визначив основні на сьогодні поняття у побудові твору: світлотіні,

кolorиту, гармонії, композиції. У його роботах вперше позначається важливість розуміння хімічного складу фарб і майбутня їх реакція на побудування. Він увів думку, що пропагує відмову від використання великої кількості фарб на одному творі, так як реакція різноманітних фарб один на одну в багатьох випадках є руйнівною. Відмічаючи наявність подібних технічних обмежень у живописі, Дідро пропагував звернути увагу на глибше вивчення технологій майстрів Ренесансу, обмеження фарбової палітри за прикладом Джорджоне, який міг досягнути будь якого відтінку за допомогою тільки 4 основних фарб. Можна зробити висновок, що Дідро глибоко розумів і наслідував не лише мистецтво вже знайомих йому художників, але і їх попередників. У своєму аналізі творчості Рафаеля, Тиціана, Рубенса, Теніrsa він демонструє блискуче знання історії мистецтва.

Саме з розвитком естетики просвіти з'являється важливість вивчення мистецтва минулого, а отже, і важливість збереження його зразків. Один з видатних філософів італійської просвіти Джузеппе Паріні (1729-1799) у своєму курсі праць і лекцій, що проводив у Міланській академії, утверджував, що більш дієвішого засобу для підняття естетично-культурного рівня, ніж популяризація та постійний контакт з класичним мистецтвом старий майстрів. Таким чином, у XVIII столітті вперше піднімаються питання глибинного розбору твору. Ще в роботах д'Аламбера аналізуються особливості емоційного складу художнього твору, відмінності чуттєвого і аналітичного методу дослідження. Надалі різні науковці, такі як Лесінг, а потім і Гете розширюють це питання, намагаючись прояснити відмінності і взаємовплив обох методів. Таким чином, можна відмітити не лише зростання розвитку загального естетичного відчуття, але і її вплив на громадську культуру.

Саме в період найбільшого розквіту філософської думки складаються більшість найбільших музейних зборів Європи. Це було знаком підтвердження

важливості естетичних положень мистецтвознавців: уряди починають видавати перші у своєму роді укази, що спрямовані на збереження художньо-історичних пам'ятників. Варто також зазначити, що подібні укази стосуються також і реставрації. Таким чином, в 1762 році в Італії місті у Венеції було видано указ про попередження художників на рахунок агресивних очисток живописних шарів полотен. В 1784 році був виданий подібний указ, суть якого полягала у забороні спірного експериментального втручання у структуру картини. Відповідним чином, після таких нововведень і підтримки уряду залучення реставраторів стає повсюдним.

Варто зазначити, що мистецтвознавчі дослідження в XVIII столітті також набули і інших форм. Одним з способів «збереження» живопису в цей період було виконання копій. Велика кількість шанувальників мистецтва поширювали подібні процесії. Великий відсоток науковців, що входили в це число, такі як Гете і Ломоносов, радили залучати живописців до копіювання найбільш важливих зразків колекцій. Подібні рекомендації, незважаючи на корисність копіювання взагалі, звичайно, нічого спільного із справжнім збереженням творів мистецтва не мали. Але саме існування цієї методики розкриває вже зовсім інше ставлення до оригінальних творів живопису, ніж в попередні століття. Тепер з'явилося завдання збереження цінного цілісного відношення до художнього і історичного значення пам'ятки.

Крок за кроком, з розвитком нового відношення художньої громадськості до витворів мистецтва, змінюється і відношення до реставрації. Сприйняття та розуміння реставрації як художнього відновлення зіпсованої картини починає змінюватись: її стали розуміти як засіб грамотного та довготривалого збереження пам'ятника. Звичайно, інструментарій засобів, потрібних для виконання такого завдання, ще невеликий і не завжди подібні початкові намагання призводили до позитивних результатів, але при загальному рівні концептуальної естетичної

думки засвоєні складні операції дублювання та перекладу вважались дуже прогресивними. І навіть якщо брати до уваги, що на сьогодні ми ознайомлені зі всіма мінусами проведення цих процесів, не можна заперечувати. Що саме ці експерименти стали основою сучасної реставрації. Частково небезпечні операції, такі як переклад, паркетаж і дублювання, хоч і вносили певну долю порушень в структуру живопису, але все ж таки користі від них була більше, ніж руйнувань [Додаток А, рис. 2-3].

Такого звичайно не можна сказати про рецептури з так званої художньої реставрації. Якщо складні технічні операції по зміцненню основи були теоретично виправдані як методики, що мали б бути спрямовані на збереження пам'ятника, то у справі художньо-прикладної реставрації головною, і єдиною, метою було повернення картині її початкового витонченого вигляду. Не розуміючи, а отже і не звертаючи увагу, природу фізико-хімічних часових змін і опираючись бажання та примхи сумнівних замовників або колекціонерів, реставратори виконували лише косметичне оновлення фарбового шару.

Прихований потемнілими захисними лаковими плівками оригінальний авторський живопис притягував художників-реставраторів. Використовуючи якнайміцніші розчинники, вони вимивали з поверхні картини усі покривні перешкоди, розкриваючи оригінальний шар живопису. Володіючи майстерними художніми навичками, вони майже не зважали на вірогідні згубні наслідки проведення подібних розчисток. Оскільки під задачею художньо-прикладної реставрації розуміли повернення колишнього вигляду живопису, то реставратор вважав, що потрібно було видаляти з картини все, що могло б заважати йому у проведенні подальшої ретуші. Відповідним чином, під дією їдких розчинників з картини змивалися найбільш тонкі лесувальні шари. Реставраційне уміння у вигляді навички імітувати манеру автора оригіналу, яке на той час вважалось цінним, дозволяло художникам не бентежитись про технологію та широко

прописувати втрачені в результаті розчищення місця. Відновлена та «відреставрована» таким способом картина вже вважалась новим об'єктом реставраційного ремесла.

Керуючись основними принципами відновлення живопису, реставратори ще не прийшли до загального розуміння пам'ятки культури як до цілісного нероздільного твору. З'єднуючи варварське грубе розчищення з записами, що імітують авторську манеру, вони бажали повернути картині не історичну, а швидше естетично-матеріальну цінність, так як в них ще не було виховане розуміння твору мистецтва як історико-культурної пам'ятки.

Потрібно зазначити, що філософія підходу тодішніх митців до методології реставрації категорично не співпадає з сучасною. Збільшення якості культурного життя, що попередив появу революційних тенденцій в мистецтві ХХ століття, а також стрімкий розвиток технологій спровокували початок формування стержня стійкого наукового аспекту у становленні сучасної реставрації. Але, все таки, процес сучасної реставрації не застигає, а область наукової і художньої творчості, що знаходиться у постійному розвитку. Грунтуючись на двовіковому досвіді своїх тогочасних колег, наші сучасники виконують місію, мета якої полягає у захисту та поширенні мистецтва. І якщо шлях до цього завдання не завжди буває простим і вантаж постійних невирішених проблем та сумнівів іноді призупиняє поступальну ходу вперед, то він окупається та примножується в рази, установленої важливістю поставленої мети, суть якої полягає у зберіганні і передачі пам'ятників наступному поколінню [22, 57 с.].

Перше питання, яке потрібно виділити на сучасному етапі розвитку реставрації, це сама структура постановки введення даної справи. Базуючись на радянських декретах, датованих 5-тим жовтня 1918 року «Про прийом, реєстрацію, облік і охорону пам'ятників мистецтва», 2 прийом 6 листопада 1918 року «Про охорону науково-культурних цінностей» та 16 вересня 1921 року «Про

охорону пам'ятників природи та садово-паркових територій», можна зробити висновок, що уряд СРСР з перших років проведення своєї активної діяльності надав охороні пам'ятників мистецтва (і не тільки) загальнодержавного значення. На зміну соромливим та боязким спробам добитися допомоги у проведенні та поширенні реставраційної справи в Росії прийшла наново злагоджена система охорони пам'яток культури. Тут немає можливості уявити та представити історію розвитку структури, що склалася на той час, так як це вважається самостійною і дуже великою і громіздкою темою. Варто тільки зазначити, що наявність подібної системи визначається не просто планомірним розвитком теоретичної та практичної сутності реставрації, а також відповідає законам про охорону і використання пам'ятників історії і культури в СРСР.

Одним із найважливіших складових в даному комплексі займає сучасна наукова реставрація. На даний момент в СРСР кожен музеї, що мають всесоюзне і республіканське значення, мав у своєму користуванні реставраційні майстерні. Основою складовою проведення процесу освіти майбутніх художників-реставраторів стало багатогодинне вивчення теорії реставрації, практикування техніки і технології живопису, дослідження методики фізичних, хімічних і біологічних процесів, та оволодіння професійною художньою майстерністю. З'єднання в одній такій особі реставратора, дослідника і художника вселяло впевненість у тому, що у процесі роботи ці випускники зможуть не лише стати хорошими професіоналами-виконавцями, але також і залишатись творцями та дослідниками. Відповідним чином, якщо розглядати структуру ведення реставраційної справи, можна впевнено стверджувати, що очікування і сподівання попередників і дійсно змогли знайти своє втілення в сучасних майстрах [3, 39 с.].

І на кінець, варто розглянути певні теоретичні принципи, особливо ті, на яких до нещодавнього часу базувалась та іноді продовжує опиратись сучасна

реставраційна справа. Проводячи аналіз виникнення наукових положень ХХ століття, що стосуються теорії реставрації станкового олійного живопису, часто помічають ту позитивну роль, яку зіграв в розвитку цієї області досвід попередніх реставраторів староруської культури. І науковці роблять висновок, що і в старих процесах, прийнятих на руських землях, і в Європі ряд основних, одних з найбільш важливих теоретичних положень реставрації майже не відрізнялись. Це в першу чергу стосується принципів та процесів відновлення живопису. 1915 році Петро Покришкін, відомий реставратор та архітектор, писав: «Якщо в фарбовому шарі з'являться втрати фарби, або випадання окремих частин зображень, то подібні частини відновлюються таким чином на іконі, щоб фарба не відрізнялась від фарби автора, але не зачіпала її на самій іконі» [6, 19 с.].

Проте якщо естетична-культурна цілісність картини у всі часи була основним лакмусовим папірчиком її художньо-історичної цінності, то в вивченні питань концепту середньовічного мистецтва в 30-х роках ХХІ століття саме ця ідеологічна властивість ікони перестала бути значимою. Внаслідок чого археологічний метод реставрації, що «вивернув» всі відомі поняття, знову став неймовірно поширеним. Академік Фармаковский, формулюючи загальнореставраційні принципи, в 1947 році писав: «Процес збереження предмету визначається тим, щоб він за час перебування у сховищах не втратив притаманних йому індивідуальних естетичних властивостей і особливостей свого історичного значення (...) не дозволяється при проведенні процесу реставрації вносити в реставрований предмет свої ідеї та бажання, що змінюють його документальні властивості» [6, 22 с.].

Запис, нанесений реставратором, що навіть і накладений у межах втрати, всюди почав вдаватись до анафеми, та порівнюватись до часткової фальсифікації. Велика кількість реставраторів західних земель з Італії, Німеччини та

Чехословаччини запропонували компроміс, наслідуючи авторську манеру письма та його колірну гаму, але певними графічно-геометричними манерами, щоб вони не змогли зливатись з оригінальним авторським живописом. В деяких випадках на втрати накладався нейтральний тон, або залишалась почищена основа з тонко виконаним «шпаклюванням» країв авторського живопису з використанням реставраційного ґрунту. Така практика знаходить своїх прихильників та прибічників і до сьогодні.

РОЗДІЛ 2

УСУНЕННЯ СКЛАДНИХ ЗАБРУДНЕНЬ З ТИЛОВОГО БОКУ У ПРОЦЕСІ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ СТАНКОВОГО ЖИВОПІСУ

2.1. Причини виникнення складних забруднень тилового боку полотняної основи

Реставратори та музейні працівники постійно зустрічаються з різними видами забруднень творів мистецтва. Працівники музею повинні своєчасно помічати забруднення у вигляді пилу в експозиційних залах, не кажучи вже про картини, що знаходяться на реставрації, так як зазвичай вони надходять в занедбаному стані та потребують негайної очистки. Особливо небезпечним для полотняної основи є старий щільний пил, який часто можна зустріти на старих полотнах. Процеси руйнування, які відбуваються на місцях скупчення пилу, як і всі проблеми в реставрації, діють комплексно. Іншими словами, поява такого роду забруднення, яке викликане в основному банальним недотриманням вимог зберігання, провокує подальші серйозні пошкодження. Таким чином утворюється замкнене коло, яке ніяк не припинити без втручання реставратора. Отже, можна зробити висновок, що задля розкриття цієї проблеми потрібно розглянути основні аспекти та особливості збереження творів мистецтва, та описати проблематику та небезпеку впливу такого роду забруднень безпосередньо на основу. Оскільки майже завжди одне пошкодження картини в причинно-наслідковому ланцюгу спричиняє за собою наступні, і реставраційній практиці вони нечасто зустрічаються ізольовано один від одного і тому потребують дослідження різних аспектів зберігання творів мистецтва та їх відновлення.

В першу чергу потрібно зазначити, що застосування полотна в якості основи для живопису відоме ще з давніх часів (найбільш ранні з яких датуються I-II століттям), але вони не користувались особливою популярністю. У досередньовічний період полотно майже взагалі не виконувало роль основи:

найпопулярнішою технікою письма була темпера, а основним матеріалом для живопису – дошки. Полотно в цей час виявляється прихованим від очей глядача, оскільки, будучи наклеєним на площину дошки, він знаходиться під товстим відшліфованим шаром левкасу (грунту) і тому не видний спостерігачеві. Його роль була чисто утилітарна – скріплювати частини дошок в єдине ціле. І так як полотно не грало ролі основи та було захищене від різноманітних руйнуючих чинників, воно майже не спотворювалось та не потребувало ремонту [18, 44 с.].

В епоху середніх віків, з початком розповсюдження олійної техніки, полотно виходить за межі допоміжного матеріалу та починає грати роль основи. Порівняно невелика ціна та доступність різних по якості та фактурі тканин в першу чергу стали одними з основних обставин в їх перевазі над трудомісткими та дорогими дошками. Використання цього матеріалу дозволило митцям не тільки розширити діапазони своєї творчості: також були розкриті нові нюанси письма, такі як пружність полотна, його різноманітна текстура та зернистість. Сподобалась також легка фактурність тканини, яку не до кінця приховувала щільність грунту, і можливість змінювати розміри твору. Це аргументовано посиленням контактів між країнами в епоху Відродження, яке сприяло обміну витворами мистецтва. Побічно це вплинуло на популярність полотна: виконані на ній картини було легше транспортувати. Вигаданий тоді спосіб накатки великорозмірних картин на вал для перевезення використовується і досі. Ці вище згадані чинники зіграли основну роль у популяризації цього матеріалу та змусили залишитись і донині найуживанішим матеріалом для олійного живопису.

Звичайно, особливості полотна істотні і з позицій реставрації, оскільки специфіка тканини безпосередньо впливає на процес старіння твору в цілому, а тому і на планування реставраційних завдань. З іншого боку, яким би не було полотно тієї або іншої епохи, він – невід’ємна частина авторського фарбового

шару, що підсвідомо уловлюється глядачем у момент інтеракту з витвором мистецтва. Фактура тканини є одним з тих частин твору, завдяки яким надається можливість дізнатись про особливості манери живопису того або іншого майстра. Працюючи над своїм твором, художник невідомо використовує зерно полотна, ніби воно є частиною його твору. Багато хто з художників свідомо вибирає тип полотна, що відповідає їх неповторній манері. Таке прискіпливе відношення до вибору полотна як до структурної одиниці картини, що є нерозривно пов'язана із сприйняттям фактури фарбового шару відноситься до важливих задач у сучасній реставрації.

Перед початком письма, для приготування полотна найчастіше використовувались полотна, виготовлені з льону, коноплі, джуту і бавовни [Додаток В, рис. 3]. На подібних тканинах виконувалась основна частина творів живопису. В другій половині XIX століття митці почали писати на полотнах з джуту і бавовни, чому сприяла відносна дешевизна матеріалу, а ближче до XX століття почали використовувати полотна з синтетичної сировини. Полотно могло виготовлятися з синтетичних волокон як повністю, так і частково. Дешевизна цього полотна була повністю виправдана її низькою якістю, так як на відміну від природних довговолоконистих волокон, які відрізняються міцністю і довговічністю, синтетика є менш цупкою та пружною.

Основними чинниками, що впливають на розвиток і появу пилових забруднень на полотнах, являються умови зберігання картин. Вимоги до стану повітря, його температури, вологості та спеціального освітлення повинні дотримуватись не тільки в експозиційних залах, а також і в закритих фондах. Постійне зберігання творів в умовах доброго музейного клімату є основним заходом превентивної реставрації для картин на полотняних основах. Необхідно відмітити, що кожна картина, історія її побутування і стан збереження, в якому вона надходить, абсолютно індивідуальні, тому скласти єдину універсальну

методику збереження та реставрації живопису на полотняних основах абсолютно неможливо. Проте існує ряд найбільш поширених руйнувань, які в різних поєднаннях і з різною мірою виразності зустрічаються на багатьох полотняних основах [8].

Однією з найважливіших умов хорошого збереження експонатів, як вже говорилося раніше, є дотримання стабільності середовища. Якщо температура і відносна вологість в приміщенні музею постійні, то в експонатах встановлюється деяка рівновага вологості. Якщо ж ця рівновага порушується, твір починає буде знаходитись у постійному контакті з вологою, яка буде його руйнувати. Такі зміни режиму, навіть не дуже контрастні, змушують полотно знаходитись в постійному русі, що приводить до руйнування живопису. Чим значніші і частіші такі коливання, тим швидше твір зношується. Судячи з багаторічного реставраційного досвіду, варто зазначити, що навіть у дуже старих полотен, наприклад датованих XVII століттям, зберігається властива йому здатність давати усадку при зволоженні поверхні водою або клею на водяній основі.

Складність відновлення картин на полотняних основах полягає в тому, що зберігається небезпека цієї самої усадки полотна під час проведення реставраційного процесу. Під час усадки полотна нитки основи, натягнуті при виготовленні тканини на верстаті, і нитці качка, пропущені через нитки основи без натяжки, під впливом вологи починають коротшати. Така властивість під впливом вологи значно змінювати довжину – це природна здатність натуральних волокон. Цей природний недолік і є причиною утворення усадок, а також і подальших ушкоджень. Волокна натягнутої на підрамник, просоченої клеєм і заґрунтованої тканини зберігають здатність змінювати довжину при коливаннях температурно-вологісного режиму. Навіть більше: подібні коливання тільки ускладнюють ситуацію тим, що провокують ще швидше старіння тканини. Для того, щоб уникнути виникнення подібних проблем, необхідно підтримувати

стабільний режим зберігання в приміщенні або залах експозиції живопису [34].

Що стосується проблем у дотриманні режиму зберігання в музеях, то варто зазначити, що вони зазвичай бувають двох видів: під час опалювального сезону, коли спостерігається підвищена температура і висушене повітря, та до початку опалювального сезону, коли помічається надлишок вологості при близькій до вуличної температурі. Оптимально допустима температура для творів станкового олійного живопису сягає від 18 до 20 градусів по Цельсію, а рекомендована відносна вологість становить від 50 відсотків до 60 відсотків. Для того, щоб здійснювати нагляд над музейним кліматом, необхідним є оснащення приміщень зберігання і залів експозиції спеціальним вимірювальним устаткуванням, що реагує на щонайменші зміни температури і вологості. Результати повинні бути зафіксовані і відстежуватися досвідченими фахівцями, щоб вони могли вчасно вжити необхідні заходи, здійснювані за допомогою музейних зволожувачів і кондиціонерів. При підвищенні вологості повітря (максимальна планка якої сягає 65 відсотків) в будівлі музею, картини починають провисати (або натягуватись, якщо нитки основи картини кручені), а при її пониженні починають знову натягуватись. При різких змінах режиму полотно змінює свою форму, утворюючи фалди по периметру підрамника. Чим більшими є розміри картини або чим тоншим полотно, тим сильніше і стійкіше його деформація [28].

В той же час, добитися виправлення застарілої усадки деформації буває вкрай працемістко, оскільки природні властивості ниток а також здатність нитки витягуватись за рахунок її еластичності втрачається в процесі старіння полотна. Помічено також, що площа полотна, натягнутого на підрамник картини, поступово зменшує свій розмір, що може бути аргументовано, наприклад, збільшенням ступені натягнення нитки, що йде від цвяхів підрамника, в порівнянні з тією, яка була у момент натяжки. Напруга ниток, що знаходяться на різних ділянках картинного полотна не може бути однаковою. В такому випадку

сильно страждають і кутові ділянки картинного полотна. Сукупність усіх цих процесів, такі як постійний рух картинної нитки і нерівномірного розподілу напруги на поверхні призводять до її передчасного старіння та зношення. З часом втрачається міцність ниток полотна і його здатність витримувати навантаження ґрунту і шарів лесувань. Також варто зазначити, що якщо до цього часу ґрунт і шар теж значно постаріли і розтріскалися, тоді тканина наслідуює подібну деформацію ґрунту, фарби і іноді навіть лаку, що утворюють рисунок, який розсічений наскрізними тріщинами. Полотно, відповідно, втягується всередину утворених тріщин, повторюючи тим самим їх рисунок. Поверхня обороту полотна перестає бути рівною та гладкою [30]. Ця стадія руйнування картинного полотна ставить завдання збільшення та посилення механічної міцності основи. Ефективною мірою для вирішення цієї проблеми є наклейка картини на нову основу, тобто її подвоєння.

Однією з найголовніших причин виникнення пилових (та іншого роду забруднень) є відсутність належної вентиляції приміщень та грамотного освітлення. Необхідно, щоб в музеях були організовані системи примусової вентиляції повітря. Повітря, що подається в приміщення, має бути певної температури і вологості і очищений від усіх забруднень. Простого провітрювання приміщень не буде достатньо, а може навіть і нашкодити полотну, так як разом з повітрям полотно поглинає сірчані гази та пил. Той тротуарний пил, що міститься в повітряному середовищі, включає дрібні частки ґрунту і інших речовин органічного і неорганічного походження. Вона прилипає до поверхні картини, поступово потрапляючи в структуру основи, засмічуючи найдрібніші тріщини лаку і фарбового шару. Експонати не повинні знаходитись під дією руху повітря, що залежить від швидкості і напряму повітряних потоків, які можуть розрахувати тільки досвідчені науковці-кліматологи.

Світло також є одним з тих чинників, які впливають на збереження картин.

Вимог дотримання грамотного освітлення повинні наслідувати не тільки в експозиційних залах, а і в фондах та реставраційних майстернях. Освітлення повинно бути штучним, нейтрального кольору, не схиляючись до теплого або холодного відтінку.

Природне освітлення може бути дозволене в експозиційних залах, тільки якщо на вікнах встановлене спеціальне тоноване скло, або картини захищені рамами з вмонтованими акриловими пластинами, що не пропускають ультрафіолетових променів. Відсутність світла приводить до розвитку та розмноження плісняви та деяких видів бактерій. Особливо вразливими до цього є полотна з щільним пиловим забрудненням та присутніми на ньому напливами та застарілими плямами [Додаток Б, рис. 1].

Більш механічні пошкодження полотна зазвичай слід пов'язувати, в першу чергу, з його природною втратою пружності і міцності, що виникає в результаті ряду вікових змін в хімічному складі волокон.

В подібних випадках, складні щільні забруднення та їх подальший вплив тільки провокують неконтрольовані фізико-хімічні процеси у волокнах полотна, які викликають його передчасне старіння. Зберігання картин в не придатних для цього місцях особливо сильно сприяє зношенню, так як при підвищеній вологості або занадто великій сухості, так само як при дії прямих сонячних променів або газів, що забруднюють повітря, полотно швидше старіє, стає ламким і дряблим.

На картинних полотнах з щільним забрудненням тильної сторони процес прискореного старіння проходить ще інтенсивніше, якщо вони були просочені олією або скипидаром. На дуже старих картинах нерідко можна зустріти полотно, що втратило міцність і еластичність, стало ламким в результаті поступового перетворення целюлози волокна в оксигелюлозу. Пил та забруднення в такому випадку створюють запаяне закрите середовище, яке

сприяє пришвидшеному тлінню та зношенню волокон. Кромки такої картини стають не здатними вже утримувати полотно в натягнутому стані; при спробі їх підтягнути вони відламуються і рвуться.

Некоректне зберігання також приводить і до різного роду згубних деформацій. На полотнах нерідко можна бачити сліди набряків від безпосереднього зіткнення з водою. Це відбувається частіше всього при неправильному зберіганні полотен у процесі транспортування, від потрапляння на картину атмосферних опадів або ж в експозиційному залі, в якому протікають дахи, а також аваріях водопровідних опалювальних систем та зберіганні в часто затоплюваних підвалах.

Місця напливів на полотні є вкрай вразливими до скупчення пилових забруднень, які згодом стають чудовим середовищем для розмноження різного роду бактерій. Сліди набряків супроводжуються іноді плямами плісняви різноманітного походження і тлінням окремих ділянок полотна. Також пошкодженнями, причиною яких частіше всього стає безпосередній контакт з водою, є короблення.

Вони так само, як і напливи, провокують появу та розвиток осередків щільного пилу, який засідає в утворених ними складках полотна. Вони можуть мати різний характер і бути по різному виражені залежно від давності і причин їх виникнення, пружності полотна, еластичності живопису, тощо. На досить новому полотні, що не втратило пружність, короблення легко піддаються виправленню.

На старих полотнах короблення бувають затверділими і дуже стійкими, особливо при тривалому перебуванні їх без виправлення. Такі короблення називаються загрубілими. Такі місця на полотні є більш вразливими до ушкоджень, проривів, так як бактерії пришвидшують старіння волокон.

Також до основних чинників, що приводять до руйнування полотна,

відносять мікроорганізми. Біоутворення на полотнах живопису у вигляді плісняви приводять до сильного послаблення полотна, його механічної міцності і повної втрати їм ниток. Також разом з полотном вони пошкоджують спеціальний шар проклейки, що також згубно впливає на міцність твору. До основних причин розвитку мікроорганізмів відносять пил. Пил є найкращим поживним середовищем для життя та розмноження мікрміцелів. На появу подібних грибів-деструкторів на ряду з пиловими утвореннями впливають як і світло, так і порушення режиму зберігання [28]. Тобто, якщо картина з цільним пиловим забрудненням виявиться на довгий час в темряві при підвищеній вологості, різноманітні мікроорганізми без зволікання починають руйнувати складові матеріалів твору [Додаток Б, рис. 2].

Агресивному втручанню мікроорганізмів у структуру полотна піддається в першу чергу клейова проклейка і ґрунт на клейовій основі. Далі одні породи грибів-паразитів змінюють інші їх види, зазвичай більш небезпечних, та розташовуються на ділянках, які вже були пошкоджені в результаті життєдіяльності їх попередників.

Поступово їх їжею стають і волокна целюлози. В звичних випадках, пошкоджена таким чином поверхня полотна руйнується нерівномірним шаром, і полотно глядачеві здається вкритим різноколірними плямами плісняви. Якщо таку тканину просочувати водорозчинним клеєм, то частина пряжі перетвориться в целюлозну кашу, а адгезиви, присутні у творі, в такому випадку під впливом кислого або лужного середовища будуть поступово втрачати свої властивості.

Завданням відновлення в подібних ситуації є абсолютне знищення спор мікрміцелію, нейтралізація та антисептування поверхні картинного полотна, зміцнення пошкоджених волокон, а іноді і їх відновлення.

Після цього проводиться поновлення старого полотна, тобто зображення дублюється на новій основі. Якщо попереднє руйнування пряжі полотна

мікроорганізмами дуже сильно вплинуло на структуру картини і зачепило значну його частину, то цілком правомірно ставлять питання, чи слід видаляти авторську основу і замінювати її на нову.

Реставраційний процес, при якому авторську оригінальну основу видаляють і замінюють новою, відомий як «напівпереклад картини на новій основі». Іншими недоліками полотна як основи є його низький опір у разі випадкових ударів. [39].

2.2. Особливості процесу усунення складних забруднень з тилового боку полотняної основи з наслідками непрофесійної реставрації

Твори мистецтва, через наявність в них великої кількості тонких процесів, мають постійну тенденцію до природного старіння і згодом після створення вже потребують додаткових втручань. Практика ремонту картин існувала майже чи не з самого початку зародження традицій станкового живопису, але значно відрізнялась від сучасної реставрації. Якщо мати справу з картиною, яка вже реставрувалася раніше, велике значення для її збереження має якість і стан колишніх поновлень. Тому, проводячи огляд картини, необхідно привертати увагу на наявні вставки, латки, поновлені кромки та полотно і інші сліди реставрації. Такі процеси іменують попередніми реставраціями, а їхні ушкодження можуть бути названі вторинними ушкодженнями.

У список подібних ушкоджень входять відставання кромки і латок, відставання країв підведених кромки або латок на авторському полотні, викривлення полотна в місцях продубльованих кромки і заплат, деформація авторського полотна при неправильному стягуванні країв проривів, що розходяться, відставання дублювального полотна. На дубльованих картинах крайки іноді бувають зрізані і самим реставратором, при цьому недосвідченому оку не відразу вдається помітити, що картина дубльована. При підготовці оборотної поверхні картинного полотна до дублювання могли бути зроблені прорізи або потоншення полотна. Це «ушкодження» може бути виявлене тільки після проведення операції роздублювання та за допомогою оптичних методів дослідження.

Каміль Бойто, попереджаючи опис прикладів невдалої реставрації, одного разу висловився: «Якому великій кількості помилок реставрація може бути причиною» [30]. Сучасні наукові підходи до консервації-реставрації визначають усталене критичне відношення до колишнього досвіду надмірних інтервенцій,

що виражались не лише у вигляді не виправданих, недостовірно-неможливих пошкоджень, але і у вигляді агресивного розкриття оригіналу, до якого призводило видалення патини і історично цінних слідів часу.

Дереставація, або повторна реставація, відносно є новим поняттям, суть якого полягає у можливому виправленні помилок і недоліків або доведення до завершення процесів реставації твору, зробленої у минулому. Дійсно, в наші дні стає можливим виділити практикові дереставаційні процеси в особливий вид втручання в структуру твору. Необхідність в подібному повторному втручанні з'являється тільки унаслідок виявлення руйнувань, що знову утворилися, але з метою проведення процесу видалення колишніх реставаційних доповнень, що застаріли, а також уніфікації зовнішнього вигляду творів однієї серії та стилістики або одного автора, які рестаувались у різний період часу, завершення нескінчених робіт, тощо [7, 34 с.].

Дереставація в процесійно-технологічному аспекті фактично не відрізняється від інших видів втручання в історично складену матеріальну структуру реставрованого об'єкту. При цьому додатковою складністю є видалення раніше введених хімікатів: консервантів, адгезивів і інших матеріалів, оборотність яких з часом стає скрутною. Повторна консервація-реставація, по своїй суті, дозволяє майстру-реставратору наново проаналізувати структуру твору [34, 126 с.]. Тому в тих випадках, коли повторна реставація стає дійсно необхідною і невідкладною, вона повинна наслідувати принцип мінімального втручання в роботу, який дозволить гарантувати стримування наслідків нових втручань у пам'ятку мистецтва.

У зв'язку з практикою проведення повторних реставацій виникає проблема встановлення діапазону меж повторного втручання, оскільки одне подібне втручанні повторні втручання можуть йти за іншою у ступені розвитку технології, початку використання нових матеріалів і зміни художніх смаків

замовників. Подібний процес має тенденцію бути безкінечним: адже кожне нове втручання провокує і нові небезпеки для об'єкту. Це, у свою чергу, загрожує важко передбачуваними наслідками в майбутньому. Є і інша сторона проблеми: ціннісний аспект. З часом сліди старих реставрацій набувають певного історичного значення і самі стають фактом історії культури.

Наявність подібних дилетантських втручань також перешкоджає і виконанню інших реставраційних процесів, які проходять в першу чергу. Це стосується в основному очистки поверхневих пилових та інших видів забруднень. Втручання попереднього реставратора, виявлені з тильної сторони твору у вигляді непрофесійно виконаних паперових та полотняних латок, кромок, швів, зрізів заважає повному та безпечному видаленню забруднень. Також проблему повного очищення тильної сторони складає наявність клею під латкою, який частіше всього є необоротним та важкоусувним. Залишки подібних матеріалів застрягають заглибинах зерна полотна назавжди і у майбутньому викликають проблеми з подальшим проведенням потрібних для твору процесів, наприклад, дублюванням полотна, якщо таке знадобиться.

Це стосується і непрофесійно проведених дублювань. Під час роздублювання, часто на оборотах картин на авторському полотні знаходять підпис художника, різноманітні написи, наклейки, друковані елементи, інвентарні номери, їхні залишки та інші важливі свідчення історії побутування картини. Різнманітні клеї та суміші для холодного дублювання провокують процес знищення записів, а спроби зняття таких сумішей тільки стимулює та пришвидшує повну їх втрату [34, 139 с.].

Перш ніж починати реставрацію таких робіт, потрібно провести аналіз та дізнатися, чи дійсно втручання виконувались некваліфікованим митцем, а не являються авторською задумкою. Найбільшу плутанину викликають пізніші зміни розміру авторського полотна. Розмір картин міг бути змінений як автором,

так і власником твору або реставратором. Авторські зміни розміру визначалися та здійснювались, головним чином, творчими пошуками, а вже пізніші втручання визначалися смаками епохи або примхою та бажаннями власника. Визначення справжнього розміру можливо і не пов'язане безпосередньо з порятунком твору як матеріального втілення ідейного задуму, але на практиці питання про визначення розміру доводиться вирішувати у момент проектування плану проведення реставраційного завдання [Додаток В, рис. 1].

Визначити справжній формат допомагає дослідження ниток тканини, що завжди є витягнутими у напрямку до цвяхів, якими до підрамника прикріпили полотно, крайки хвилеподібної форми, а також наявність на крайках полотна старих пробоїн від вбитих раніше цвяхів. З тим же діапазоном проблем та труднощів реставратори стикаються і при вирішенні питання про достовірність доклеєних крайків полотна [44, 56 с.]. Складність проблеми в тому, що художники, бажаючи збільшити розмір, нерідко самі пришивали додаткові шматки тканини, відмінні від основної, узяті ними спочатку, що провокує складнощі у визначенні автентичності подібних змін.

Наряду з цими моментами основу частину складнощів являє собою проблема непрофесійних маскування проривів. Прориви є найбільш поширеними механічними ушкодженнями картин на полотні. Реставратори минулих епох в таких випадках виготовляли та вмонтовували вставку полотна, а потім грубо прописували цю ділянку, маскуючи помітні стики контурів, присутніх на зображенні. Завдання ж сучасної реставрації полягає у витягненні осівшого полотна, деформованого ґрунту, а також фарбового шару на нім і спробі з'єднання ліній малюнка, що розійшлися. Часто виявляється, що нитки по краях проривів втрачені, а іноді втрачена і частина полотна з наявним на ньому фарбовим шаром [39].

Прориви можуть з'явитися в результаті недотримання умов зберігання або

різноманітних випадковостей, але можуть бути і результатом усвідомлених дій людини. Прориви і порізи – це однотипні ушкодження, але усунення порізів складніше, ніж проривів. Рівна лінія, що зазвичай є залишеною гострим лезом, і навіть після реставрації буде помітна при бічному освітленні. Крім того, розрізані, на відміну від розірваних, нитки полотна не мають довгих волокон на кінцях, що зазвичай виходять при розривах від удару, і тому їх важче склеїти у стик. В процесі старіння целюлозні волокна втрачають молекули води. Якщо між моментом появи прориву і початком реставрації проходить значний, навіть в декілька років, проміжок часу, то краї полотна по периметру прориву можуть дати усадку іноді настільки значну, що малюнок на прилеглих до прориву територіях не вийде поєднати, і потрібно буде проводити дублювання або накладати латку. Для визначення ушкоджень полотна, особливо проривів, замаскованих непрофесійно накладеними латками і шпаклівками, виявлення їх справжніх розмірів в сучасній реставрації використовують рентгенограму.

Прориви на картині з'являються в результаті механічного травмування полотна як із сторони фарбового шару, так і з тильного боку. Це трапляється, як вже зазначалось вище, при необережному відношенні з пам'ятками живопису, при неправильному їх встановленні і монтуванні в раму, при порушенні умов та правил транспортування або в результаті стихійних лих – пожеж, землетрусів, повеней, а також під час воєн. Крім того, прориви можуть з'являтися внаслідок провисання полотна. Полотно картини випробовує безперервне навантаження сил натяжки, ваги картини і постійних струсів від коливання повітря, в результаті чого волокна, що зносились, рвуться і утворюються [44, 76 с.]. Внаслідок цього з'являються горизонтальні розриви полотна, особливо у верхній частині картини. Прориви можуть бути різними по своїй конфігурації і своїм розмірам. Розрізняють кутові, ступінчасті, округлі, як, наприклад, при пропалених ушкодженнях, прямолінійні розриви тощо. Усі контури проривів перерахувати

важко, вони такі ж різноманітні, як і причини їх виникнення.

Прориви невеликого розміру, що виникли в результаті проколу цвяхом або іншим гострим предметом, зазвичай супроводжуються розтягнутістю полотна. При нанесенні проколу з лицьового боку картини на живописі утворюється вм'ятина, а у разі проколу з обороту з'явиться опуклість. Зовсім інший вигляд мають прориви, що виникли при травмуванні полотна предметом з лезом, по типу ножа. Такі прорізи мають рівні прорізані краї і, нечасто, але не завжди супроводжуються розтягнутістю. Особливо складний для реставраторів є прорив, який виник в результаті пробиття картинного полотна тупим негострим предметом. Такий прорив зазвичай супроводжується не тільки розтягнутістю полотна картини, але і значною його деформацією. В ході такого процесу спостерігаються втрати фарбового шару і ґрунту у вигляді повного або часткового осипу в центрі прориву і втрат, що поступово зменшуються до крайок. Окрім цього, на прилеглих ділянках живопису утворюються різного роду кракелюри, більш або менш яскраво виражені в залежності від еластичності та товщини ґрунту і фарбового шару, а також сили зчеплення між ними [Додаток В, рис. 2].

Для аналізу та реставрації проривів велике значення має їх «вік». При довгому зберіганні картин, що мають прориви, нерідко відбувається місцева усадка та деформація полотна, що виникає через відсутність напруги на ділянці розриву, тоді як інше картинне полотно, натягнуте на підрамник, продовжує випробовувати напругу. Така усадка зазвичай супроводжується спотворенням та деформацією зображення в районі прориву. Краї подібного прориву в цьому випадку зазвичай не сходяться на декілька міліметрів. Іноді усадка полотна викликає закручування країв прориву в тильну сторону. По усім цим причинам дуже важливо реставрувати прорвану картину без пауз зволікання, поки не виникли вказані вище деформації. Нерідко зустрічаються прориви з втратою

частини авторського полотна, але не можна плутати втрату з подібного роду усадками полотна. Перед тим як розпочати реставрацію прориву з розбіжністю країв, спочатку визначають, чи є це усадкою чи ні [30, 45 с.].

Після дослідження і проведення процесу фотофіксації лицьової і оборотної сторони картини, аналіз та з'ясування усіх особливостей прориву і ступені ушкодження ґрунту і фарбового шару навколо нього, розпочинають процес реставрації. При відновленні цілісності проривів дуже важливо прийняти правильний хід та скласти план процесів проведення робіт і суворо його дотримуватись. Невиконання послідовності операцій і застосування невідповідних матеріалів призводить до різних видів деформацій полотна і може викликати втрати живопису та іншого роду ушкодження.

Передусім виправляти деформацію полотна починають безпосередньо на території навколо прориву. Найчастіше прориви закладаються шляхом накладення латок на зворотній бік твору з використанням різних клейових розчинів. Проте якщо картина невеликого розміру, а прорив на відміну від нього – значного, або ж в наявності присутні декілька проривів, то з такою картиною доцільніше буде провести дублювання. Це аргументовано тим, що накладення латки навіть з виконанням необхідних правил вже викликає деяку деформацію полотна у вигляді опуклості. З лицьового боку картини рано чи пізно виявиться контур латки. Неминучість деформації при наклеюванні латки пояснюється розкладанням сил стяжки. Як відомо, полотно складається з ниток основи і утка, що є переплетеними між собою і спрямованими під прямим кутом один до одного. Для прикладу роздивимося тільки одну натягнуту нитку [Додаток Г, рис. 3]. Сила натягнення буде такою самою, як і вісь цієї нитки. Для прикладу припустимо, що нитка обірвалася і розрив нитки ліквідований підклеюванням шматка іншої нитки. Після цього поглянемо на цю модель. Здавалось би, що лінія напруги піде по вісі нитки і зігнеться наряду з нею. Але це суперечить

законам фізики і механіки. Лінія напруги в такій моделі являтиме собою пряму, а складові деталі моделі вигнуться. Приклад аналогічної деформації спостерігається при накладенні латок, а також при різних наклейках, наприклад паперових ярликів. Навіть дуже тонкий папір викличе деформацію у вигляді опуклості з лицьового боку. Щоб уникнути появи такої деформації, доцільно закладати прорив, склеюючи краї його встик, або розташувати латку у безпосередній близькості до лінії напруги, – що може бути досягнене, наприклад, вклеюванням заплати або латки з тонкого шовку, розташувавши її між ґрунтом і авторським полотном [6]. Проте технічно цей метод є дуже складним у виконанні і тому не отримав серед реставраторів широкого поширення.

Непрофесійно накладені латки хоч і ненабагато скріплюють та не дають краям прориву дати сильну усадку, але викликають ряд інших проблем. До найбільш розповсюджених відносяться латки, що набагато більші за площу самого прориву. Зазвичай такі латки також не відповідають потрібному розміру, товщині і фактурі, а тому ще більше спровокують деформацію місця склейки і разом з ним зміну форми площини ґрунту та фарбового шару.

Також значну вагомість має хімічна складова адгезивів, які використовували реставратори. Зазвичай це були клеї, що швидко втрачали свої властивості, а також швидко поїдались пліснявою або навпаки ті, що були занадто сильними. Основну проблему в реставрації, пов'язану з неправильним вибором клейової суміші, становлять операції, які виконані на воскосмоляну мастику. Небезпека цього клею обумовлена його складом, в який входять необоротні матеріали. Найбільш популярний рецепт готувався в таких пропорціях: воску – 60%, смоли-дамари або каніфолі – 30%, скипидару – 10% і використовувався при виконанні майже усіх процесах.

На сьогодні в реставраційній справі існує цілий ряд більш безпечних та оборотних матеріалів. У деяких зарубіжних інструкціях по використанню з

реставрації рекомендується для накладення латок застосовувати такі адгезиви, як полівінілацетатна (ПВА) емульсія або епоксидна смола. До них варто відноситись з великою обережністю, оскільки ці клеї впродовж деякого часу продовжують полімеризуватися, переходячи поступово у незворотній стан. І якщо при підведенні кромки, де основну важливість становить висока властивість склеювання, оборотність клею не грає істотної ролі, то для підведення латок та заплат набагато важливіше не міцність, а саме схильність клею до оборотності. У випадку, наприклад, проведення процесу дублювання, латки, поставлені на безповоротному клеї, доводиться видаляти зрізуванням, що призводить до травмування не лише полотна, але іноді і фарбового шару. Клеї, що використовуються для проведення такого процесу, по міцності склеювання повинні не перевищувати міцність використовуваних матеріалів і легко видалятися з поверхні авторського полотна. Деякі автори вказують на застосування водних клеїв, наприклад клейстеру, основу якого складає пшеничне борошно. Ці клеї є цілком придатними для підведення латок, оскільки відповідають вищевикладеним вимогам. Нині, завдяки багатству промисловості, у продажі існують різні липкі стрічки як на тканий основі, так і на полімерних плівках. Деякі з них можуть застосовуватися для тимчасового закладення проривів, але для цього потрібно знати рецептуру використаного клею і використовувати нешкідливі стрічки для складових картини. Липких стрічок, що є придатними саме для реставрації, не налічується більше десятка. Однією з таких являється стрічка, що випускається московським заводом, що називаються «Каучук». Застосування подібних липких стрічок набагато скорочує кількість роботи по підготовці латок і виключає потрапляння вологи полотна в місцях проривів. Неприпустимим є застосування адгезивних сумішей сумнівного походження. Вкрай небезпечним рахується використання силікатного конторського клею, що має лужну реакцію. Цей клей викликає руйнування

полотна, в'язива, ґрунту і фарбового шару. Реставратор повинен знати і пам'ятати, що закладення проривів – це складний процес, до якого слід відноситися з повною відповідальністю. Не маючи напрацьованих навичок та досвіду і не дотримуючись рекомендованих методів, не можна провести добре цю, здавалося б, просту операцію [27].

У сучасній реставраційній практиці зазвичай використовують спосіб ремонту проривів та підведення латок на осетровому клеї. І хоча метод використання воско-смоляної суміші дає менше деформації, все ж краще обирати клейовий метод в тих випадках, коли наявний прорив – великого розміру і латка випробовує вже відому натяжку. Використання воско-смоляної суміші в цьому випадку є менш дієвим, оскільки склеювання таким способом недостатньо міцне на зрушення. На вирізаній з полотна латці її краї сточуються і розсмикуються, як в попередньому способі. Потім на неї, з проклеєного раніше боку, наносять шар клею в другий раз. Це проклеювання повинне бути виконано тонко, оскільки при товстому шарі в майбутньому можливі викривлення [34, 155 с.].

При реставрації та закладенні проривів картина повинна знаходитись на підрамнику в натягнутому положенні. Незначні прориви, проколи, дрібні прорізи без втрат і усадки полотна реставруються, в основному, наступним чином: спочатку розкуйовджуються нитки прориву на полотні, аби домогтися плавнішого переходу від залатаного в майбутньому місця до прилягаючої поверхні полотна, згодом з лицьового боку накладають профілактичне заклеювання мікалентним папером, під полотно в цей момент підкладають мармурову плитку, товщина якої відповідає товщині брусків підрамника, місце прориву в цілях зміцнення зруйнованого фарбового шару по краю прориву і виправлення деформації потрібно прогладити теплою праскою, електрошпателем, тощо [Додаток Г, рис. 1].

Після повного висихання профілактичного заклеювання картину

перевертають фарбовим шаром донизу і ставлять на рівну гладку поверхню (зазвичай використовують скло або мармур), покриту чистим білим папером або калькою. Потім витягують нитку з окрайка картинного полотна, розкуйовджують її скальпелем або чистим канцелярським ножом і готують так звану тканину «ватку», готують 5-6 відсотковий осетровий водний клей з використанням меду, змішаним в пропорції 1 : 1, наносять на окрайки прориву і, як тільки він підсохне до так званого стану «відлипу», скальпелем заповнюють прорив приготованою «ваткою» і пропрасовують це місце шпателем або праскою. При невеликих проривах такий спосіб цілком може замінювати латку і виключає можливу деформацію полотна у майбутньому. Коли пропрасовані місця висохнуть, обережно, щоб не розмочити склеювання, знімають накладений раніше папір і теплою водою та губкою змивають залишки осетрового клею з поверхні картини. Залишається тільки підвести реставраційний ґрунт в місця втрат для їх заповнення і провести відновлення живопису методом ретушування або тонування. У вищеописаному способі можна застосовувати також нитку, і не розтріпуючи її скальпелем. Для цього краї прориву можна розправити і вирівняти, потім нитки, узяті з кромки варто нарізати до потрібної довжини, укласти їх упоперек до прориву та розмістити між розірваними нитками, скріплюючи їх замішаною ваткою з осетровим клеєм.

Найбільшу складність являє собою закладення та ремонт проривів з розтягнутістю полотна. При цьому часто виходить спотворення і рисунка, що в результаті викривився за рахунок усадки окремих ділянок. Реставруючи подібну картину, необхідно стягнути краї розриву так, щоб вони зійшлись, тобто використовують так званий спосіб запайки розриву «встик» [Додаток Г, рис. 2]. При проведенні подібної роботи реставратор повинен проявити максимальну обережність та уважність і не допустити виникнення нових втрат фарбового шару. Розбіжність країв прориву іноді досягає значних розмірів (що можуть

становити 2-3 см), і при стяганні їх доводиться витратити значні ресурси та зусилля [8].

Стягування проривів при невеликій розбіжності їх країв можна виконувати, використовуючи смуги з кальки. Цей спосіб заснований на властивості усадки мокрої кальки при висиханні. Послідовність цього способу наступна: а) проводиться профілактичне заклеювання усієї картини за допомогою осетрового клею та мікалентного паперу, волокна якої розташовуються паралельно прориву, що стягується; б) наклеювання смуг зволоженої водою кальки одним її кінцем на край прориву, а іншим – на підрамник. Полотно картини так само зволожують 1-відсотковим розчином осетрового клею і для надання йому більшої еластичності прогрівають дзеркальною або червоною лампою. В цей момент папір висихає і починає витягати полотно [30]. Цей спосіб повільно діє, тому для повного стягання країв розриву процес зволоження водою повторюється кілька разів. В усіх випадках після стягування окрайків місце прориву потрібно покласти під прес на деякий період часу, який зазвичай триває впродовж декількох днів, або навіть тижня. Як вже було сказано вище, для цього картину розміщують на рівній гладкій поверхні столу лицевою стороною вниз, підкладають під неї декілька шарів фільтрувального паперу або, якщо поверхня має фактуру, м'якші підставки – щось подібне до фетру, байки або сукна. Згодом на тильну сторону полотна розстилають фільтрувальний папір в декілька шарів і притискають мармуровою плиткою або товстим гладким склом, що буде виступати у ролі пресу. Фільтрувальний папір потрібно періодично замінювати, щоб прискорити просихання клею. Якщо ж прорив розташований занадто близько до підрамника, то його можна притиснути тонким склом, покладеним під підрамник, або для цього використати рівну пластину з нержавіючого металу із заточеними краями.

Також при з'єднанні окрайків подібного прориву на полотні утворюються опуклості, що ускладняють процес проведення профілактичного заклеювання

прориву. В цьому випадку під полотно картини підкладають дерев'яну дошку із закругленим верхом тієї деформації, що наявна на полотні. Щоб уникнути приклеювання картинного полотна до дошки, роблять підкладку з тонкої синтетичної плівки. Після цього крайки прориву закріплюють на поверхні дошки дрібними тонкими дротяними цвяхами, голівки яких відкушуються врівень з висотою полотна. Цвяхи слід забивати по периметру країв прориву, не торкаючись ними фарбового шару. Потім проводять процес профілактичного заклеювання мікалентним папером і дають висохнути, пропрасовуючи настільки, наскільки це можливо. Після остаточного висихання картинне полотно знімають з дерев'яної надставки, а місце пориву зволожують з тильного боку рідким 1-відсотковим осетровим клеєм і пропрасовують [18]. При зволоженні і пропрасовуванні відбувається усадка полотна, в результаті якої опуклість поступово ліквідується. Іноді зволожене місце висушують під пресом, прокладаючи з обох боків фільтрувальний папір. Після усунення деформації накладають заплату.

Існує також і інакший спосіб проведення реставрації проривів з розтягнутістю полотна. В такому випадку, на зворотну сторону полотна по периметру крайок розриву приклеюють спеціальні вушка, які виготовляють самостійно з товстої нитки з розкуйовдженими кінцями. Підклеювання таких вушок можна виконати за допомогою 10-12-відсоткового розчину глютинового клею. Після цього тоншу нить протягують у шкіряні вушка і стягують з двох боків по черзі. Полотно треба змочувати з лицьового і з тильного боку рідким 1-2-відсотковим осетровим клеєм з додаванням в нього меду, узятим в пропорціях 2 частини меду на 1 частину маси сухого клею. Стягувати крайки розриву рекомендується дуже повільно, уважно та обережно, а зволожувати полотно клеєм таким чином, щоб він не потрапив на наклеєні вушка. Якщо проводиться реставрація прориву, який розміщений близько до периметру картини, то на

період стягування такого розриву можна звільнити кромку від цвяхів, зняти їх. В момент, коли краї прориву стягнулися якнайближче, тоді з лицевої сторони наклеюють другий шар мікалентного або в крайньому випадку цигаркового паперу. Поверх другого шару цього паперу приклеюють тонку тканину – марлеву або капронову. Коли клей підсохне, починають підтягувати крайку щипцями для натяжки і закріплювати на підрамник. Деформацію полотна вирівнюють прасуванням поверхні картини праскою. Перед прасуванням шкіряні вушка з тильною сторони можна знімати: вони свою роботу вже виконали. Натомість таких вушок також можна застосувати крайки полотна, які наклеюють по периметру країв міцним осетровим клеєм, потім проводять шнурівку, пронизуючи міцну нитку за допомогою тонкої голки, і проводять усі інші операції по вищеописаному методу [7].

Як вже згадувалось раніше, також можна застосовувати різні липкі стрічки, використання яких в реставрації відкриває додаткові можливості та полегшує роботу. Прорив з тильного боку з метою зведення його крайків можна тимчасово підклеїти липкою стрічкою.

Після цього на фарбовий шар накладають профілактичну заклеюку. Під дією осетрового клею полотно навколо розриву дає невелику усадку і опуклість буде зменшуватись. Після висихання мікалентного паперу видаляють тимчасове заклеювання липкою стрічкою, а потім усувають всі деформації і закладають прорив описаним вище способом. Застосування липкої стрічки замінює закріплення країв проривів, утворених цвяхами.

При великих проривах полотна і розбіжності країв, що досягає 3 см, коли стягування неможливо здійснити за допомогою шнурівки або іншого описаного раніше способу, реставратори вимушені звертатись до складнішого способу. Для цього на картині проводиться профілактична заклеюка, а крайки прориву заклеюються додатково, використовуючи шматочки кальки. Після цього на краї

накладаються спеціальні гвинтові затиски і до них приєднується гирьки з вантажами, які проходять через спеціальні ролики [Додаток Г, рис. 1].

Картинне полотно зволожується з лицевого і з оборотного боку рідким 1-2-відсотковим осетровим клеєм з медом (2 частини меду до ваги сухого клею). Ділянка, що піддається розтяжці, прогрівається дзеркальною або червоною лампою. В цей час вага вантажу поступово збільшується, поки крайки прориву не будуть торкатись один одного. Цей процес триває приблизно вісімдесят годин. Потім під вантаж з гирьками встановлюють підставки таким чином, щоб зупинити подальшу розтяжку. У такому положенні картину залишають приблизно на дванадцять годин, після чого прорив зі сторони лицевого боку заклеюють калькою або марлею. Далі накладається заплата чи латка, проводиться дублювання та усі інші процеси [22]. Подібний процес можна проводити і за допомогою грузиків [Додаток Г, рис. 2].

Прориви більших розмірів ремонтують методом накладення латок зі сторони тильного боку. Для цього, перед початком проведення майбутніх дій необхідно, так само як з невеликими втратами основи, розкуйовдити кінці ниток на місцях крайок прориву і виконати профілактичне заклеювання. Після цього натягнута на підрамник картина розміщується на рівну гладку поверхню дерев'яного або мармурового столу лицевою стороною донизу.

При гладкій фактурі живописного шару на стіл під картину підкладається плівка або чистий білий папір, а при фактурному живописі – фланелеву, фетрову тканину або інший м'який матеріал для оберігання фарбового шару від руйнування. Потім зі сторони тильного боку розрив заповнюється реставраційним ґрунтом, який після висихання зачищається наждачним папером або пемзою врівень з поверхнею полотна. Полотно навколо цього прориву обробляється скальпелем, при цьому видаляється забруднення і зрізуються вузлики і потовщення ниток.

Для латок рекомендується брати полотно від надлишкових кромek, старого дублету або від непотрібної картини. Таке полотно не дає усадки при проклеюваннях і менше деформується. По товщині і фактурі він підбирається близьким до авторського і ні в якому разі не товще. У разі застосування для латок нового полотна його заздалегідь обробляють. Для цього шматок полотна закріплюють на підрамнику без сильного натягнення і проклеюють 7-відсотковим осетровим клеєм з медом, змішаним в пропорції 1:1, спостерігаючи за тим, щоб клей не проходив на тильну сторону. Коли клей підв'яне, полотно знімають з підрамника і сушать у вільному стані. Не можна застосовувати полотно з проникним на зворотну сторону клеєм, бо в цьому випадку він втрачає свою еластичність і може викликати додаткові деформації.

Слід уточнити, що раніше використовували спосіб наклеювання латки зверху. Цей процес проходив так: з приготованого вищезгаданим способом полотна викроюють заплату потрібного розміру. Розмір заплати має бути більше прориву на 2-3 см. По конфігурації латка у більшості випадків вирізувалась прямокутної форми.

При проривах зигзагоподібного або ступінчастоподібного малюнка латка повинна закривати усю площу прориву. Спочатку для неї роблять викрійку з кальки, приміряють по прориву, і якщо вона відповідає потрібному розміру, то по ній відповідну латку із заготовленого полотна. Краї латки сточуються нанівець, крайні нитки висмикуються та наноситься клей на тильну сторону. Клей використовують 6-8-відсотковий зі змістом меду від 1,5 до 2 частин до ваги сухого клею, доводять поверхню до відлипу і накладають на прорив, що закладається.

Сьогодні використовують вищеназваний спосіб заклеювання латки «встик» [Додаток І, рис. 2]. Під час цього способу латка має повторювати малюнок прориву, і потім за допомогою ватки та клею «впаюватись» в площину полотна.

Цей варіант заклейки дозволяє відстрочити дублювання, але і не деформує форму твору, так як ніяк не пов'язаний безпосередньо з площиною полотна.

Після цього прикладену латку протирають застосунком з оргскла або електрошпателем. Хороші результати досягаються також поперемінним прасуванням то теплою, то холодною праскою. Пропрасувувати слід передусім середню частину латки, а до країв натиск зменшити. Після висихання клею можна зняти профілактичне заклеювання з лицевого боку, нанести лак на пошкоджене місце і, провівши відновлення фарбового шару, закінчити реставрацію.

РОЗДІЛ 3
РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ

ВИСНОВКИ

Мистецтво, як частина суспільного життя, завжди залежало від рівня культурної освіти та якості естетичного розуміння. Звичайна людина протягом багатьох віків, хоч і не мала доступу до таїнств містичного процесу створення творів мистецтва, але тягнулась до неї.

Еволюція людини як у аналітичному, так і у емоційному плані надала їй змогу повністю зрозуміти фактологічну необхідність у збереженні мистецтва та його поширення серед звичайних людей. Таким чином, у ході розвитку технічних та концептуальних досліджень з'явилась окрема група людей з художньо-технічними навичками, головним завданням яких було збереження та відновлення пам'яток мистецтва.

Реставрація, як наука, є достатньо молодим ремеслом, поява якого у світі мистецтва вплинула на долю великої кількості пам'яток як минулого, так і майбутнього. Поширення та затвердження важливості глибинного аналізу твору відповідним чином змусило задумуватись про збереження твору вже під час його створення. Різні види мистецтва, особливо живопис, повністю змінили свою ідеологічну базу, що почала ґрунтуватись не тільки на емоційних висловленнях майстра, а також і на фізичних, технологічних та оптичних властивостях використовуваних матеріалів.

Розвиток цієї науки поставив в залежність не тільки саму історію мистецтва. Головним чином дослідження в області наукової складової мистецтва самі стали окремою частиною, з чого можемо зробити висновок, що реставрація як така відділила себе від загальної історії мистецтва.

Якщо говорити більше про цей історичний феномен, то варто почати з того часового проміжку, який називають періодом донаукової реставрації. В епоху зародження цього поняття вона ще не рахувалась окремим ремеслом, але вже потребувала якогось мізерного багажу знань, який через відсутність масового

поширення інформації був малодоступним. Цей період не можна назвати вдалим в історії реставрації: відсутність розвинутих технологій та якісної освіти, які потребувало це ремесло, не дозволили їй швидко розвинутись. Варто також зазначити, що подібне нелогічне втручання в структуру роботи могло з великою вірогідністю навіть завдати йому шкоди.

Але не тільки подібні процесії спровокували еволюційного розвитку реставраційного ремесла: провокативні ідеї епохи Просвітництва та всезагальне захоплення мистецтвом Ренесансу впливали на кардинальну переміну основних положень.

Тепер реставратор – це не просто майстерний художник, що може вдало дописати авторський твір, тепер він – досвідчений науковець та емоційний поет одночасно, людина, що який абсолютно усвідомлює ту відповідальність, яка лежить у нього на плечах. Це і стало початком зародження так званої наукової реставрації, яку ми знаємо сьогодні. Розвиток природничих наук, таких як фізика, хімія та кліматологія, так сильно переплівся з реставрацією, що залучення відомих науковців стало необхідним.

Що ж стосується реставрації сьогодні, варто сказати, що це не просто ремесло, а складний комплекс відновлюючих процесів. Її не можна назвати ні мистецтвом, ні наукою. Так, реставрація поєднує ці два поняття, але реставратором не може називатись науковець чи художник.

Він не просто повинен оперувати якостями цих двох професій: реставратор повинен мати добре розвинуту внутрішню інтуїцію та вдало поєднувати естетичну та наукову сутність.

Отже, таким чином можна зробити висновок, що мистецтво впливає на суспільство відповідно до того, як і суспільство впливає на нього. Цей нескінченний причинно-наслідковий зв'язок зародився ще з тих часів, як люди почали засвоювати настінний доісторичний живопис. В ньому знаходили все,

починаючи від простого бажання виразити свої емоції, закінчуючи пошуком в ньому сенсу життя. Тісно переплітаючись з людським існуванням, воно незворотно відбилось на всесвітній історії, і як літописці записують історичні реалії та бережуть їх, так само і реставратори зберігають твори мистецтва як факт історичних подій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. София Логос: словарь / под ред. Аверинцевой Н. П., Сигова К. Б. К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.
2. Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. Москва : Искусство, 1978. 310 с.
3. Альошин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Ленинград : РСФСР, 1989. 6-45 с.
4. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Москва., 1865 – 1869. Т. 1. – 3. 1232 с.
5. Білецький П. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі. К.: Мистецтво. 1974. 45 с.
6. Бобров Ю. Г. История реставрации древнерусской живописи. Санкт-Петербург : Художник РСФСР, 1987. 16-25 с.
7. Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. Санкт-Петербург, 1997. 102 с.
8. Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. Москва : ООО Художественно-педагогическое издательство, 2008. 128 с.
9. Болотов В. В. Лекции по истории древней церкви. Минск: Белорусская православная церковь, 2008. Т. 1.-4. 1344 с.
10. Будзан А. Українські народні скрині. Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. Київ : Наук. думка, 1975. 112-117 с.
11. Бичков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев : Полиграфкнига, 1991. 407 с.
12. Веряскін В. Ноосферное мышление. Лекция. Киев, 11.03.2006.
13. Грабарь І. Е. Вопросы реставрации. Москва, 1928. 25 с.
14. Гренберг Ю. І. Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи. Москва : Искусство, 1976. 252 с.

15. Гулига А. В. Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке. Спб. : Алетейя, 2000. 448 с.
16. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1983. 179 с.
17. Історія української культури за загальною редакцією І. Крип'якевича. Київ : Либідь, 2002. 656 с.
18. Киплик Д. І. Техника живописи. Москва : СВАРОГ и К. 2002. 9-45 с.
19. Клокова Г. С., Демина О. В., Инденбом А. В., Осипов Ю. А., Постернак О. П., Першин Д. С., Першина Д. С., Ребрикова Н. Л., Тоскіна И. Н., Федорова И. В., Фролов Д. Ю., Юдіна Е. А. Реставрация произведений станковой темперной живописи: учебное пособие для высших учебных заведений. Москва : ПСТГУ, 2013. 240 с.
20. Ковальчук Н. Д. Символічний лад українського бароко. Наукові записки. Теорія та історія культури, 2001. Т. 19. 2730 с.
21. Кротова Н. А. О склеивании и прилипанию. Москва, 1956. 35с.
22. Кудрявцев Є. В. Техника реставрации картин. Москва : ООО Издательство В. Шевчук, 2002. 4-99 с.
23. Кульчицький С. В., Мицик Ю. А., Власов В. С. Історія України: довідник для абітурієнтів та учнів загальноосвітніх навчальних закладів. 2-ге вид., переробл. та доповн. Київ : Літера ЛТД, 2013. 528 с.
24. Кутковой В. С. Краски мудрости. Москва : Паломник, 2008. 656 с.
25. Лозко Г. С. Українське народознавство. 2-е вид. Галина Лозко. Харків : Вид-во Див, 2005. 472 с.
26. Малачевська Е.Л. Матеріали для реставрации станковой масляной живописи. Худ. Насл. 2009. 12-33 с.
27. Монтаж и сохранность музейных предметов в экспозиции. Методическое пособие. Труды ГИМ. № 168. Москва, 2007. 23-45 с.

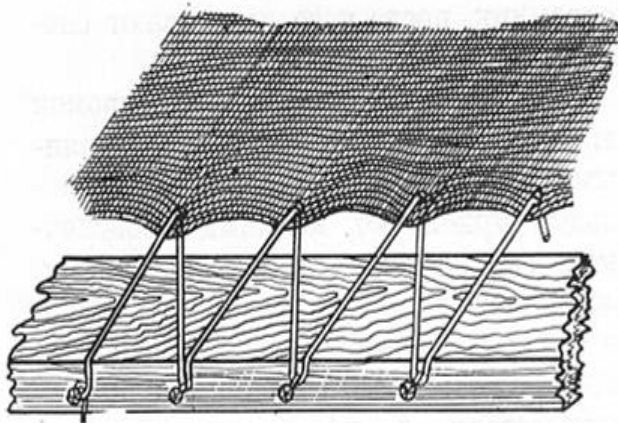
28. Нікітін М. К., Мельникова Е. П. Химия в реставрации. Справочное пособие. Ленинград, 1990. 61 с.
29. Откович В. П. Народна течія в українському живописі XVII – XVIII століття. К. : Наукова думка, XIX90. 96 с.
30. Горін І. П., Черкасова Є. В. Рест. станкової живописи учебник ВНИИР. Москва : Исскуство, 1977. 13 с.
31. Реставрация икон: Методические рекомендации / под ред. : М. В. Наумовой. Москва : В Х Н Р Ц. им. академика И. Э. Грабаря, 1993. 226 с.
32. Свеніцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків: Укр. малярство XIV-XVIII ст. у музейних колекціях Львова. Львів : Каменяр, 1990. 72 с.
33. Сидор О. Ф. Творчість Йова Кондзелевича та українське малярство кінця XVI – першої половини XVIII ст. : дис. канд. мистецтвознавства. Львів, 1994. 188. 39-40 с.
34. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. Київ : Мистецтво, 2009. 304 с.
35. Титов М. Ф. Визначення та опис стану збереженості станкового живопису: методичні рекомендації. Луганськ : Світлиця, 2007. 36 с.
36. Титов М. Ф. Техніка і технологія темперного жовткового іконопису: навч. посіб. Київ : BONAMENTE, 2005. 96 с.
37. Удаление поверхностных загрязнений. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://art-con.ru/>. Назва з екрану.
38. Українська етнологія: навч. посібник / за ред. В. Борисенко. Київ : Либідь, 2007. 134-136 с.
39. Федосеева Т. С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства. Москва : РИО ГосНИИР, 1999. 120 с.
40. Філатов В. В. Реставрация станковой темперной живописи. Москва : Изобразительное искусство, 1986. 264 с.

41. Цугорка О. П. Сакральне мистецтво живопису: Вітчизняна наукова рефлексія. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 4. 115-119 с.
42. Янковська Д. О. Орнамент тла як атрибутивний елемент при реставраційних дослідженнях західноукраїнських ікон кінця XV-XVIII ст. Народознавчі зошити. 2013. № 6. (114). 1052-1057 с.
43. Янковська Д. О. Схеми та мотиви орнаментики західноукраїнських ікон кінця XVI-XVII ст. (до питання атрибуції при реставраційних дослідженнях). Вісник ХДАДМ. 2014. № 1. 91-96 с.
44. Яхонт О. В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. Москва, 2010. 463 с.
45. Belting H. An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium. *Dumbarton Oaks Papers*, 1980–1981. P. 1–16.
46. Popova O., Smirnova E., Cortezi P. *Ikony. Ikony różnych kręgów kulturowych od VI w. po czasy współczesne*. Warszawa : Arkady, 1998. 192 s.
47. Ševčenko N. P. *Icons in the Liturgy*. 1991. P. 45–57.

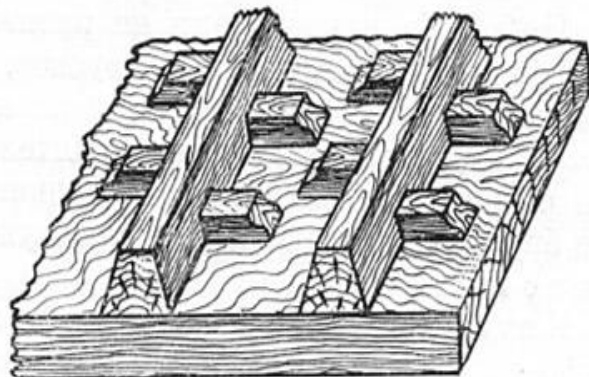
Додатки

Додаток А

Іл. 1

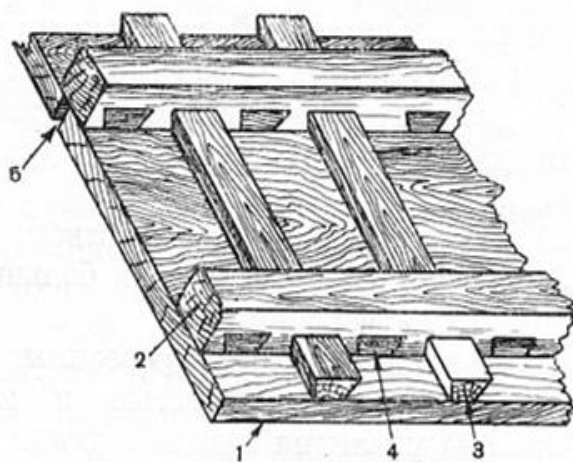


Іл. 2



Іл. 3

1. Староголандський метод кріплення дублювального полотна
 2. Флорентійський паркетаж
 3. Різновид паркетажу. До дошки приклеєні тільки деталі, що вставлені в пази незворушних брусків
- Картина
 Нерухомий брусок
 Деталь, яка приклеєна до картини
 Тріщина авторської дошки

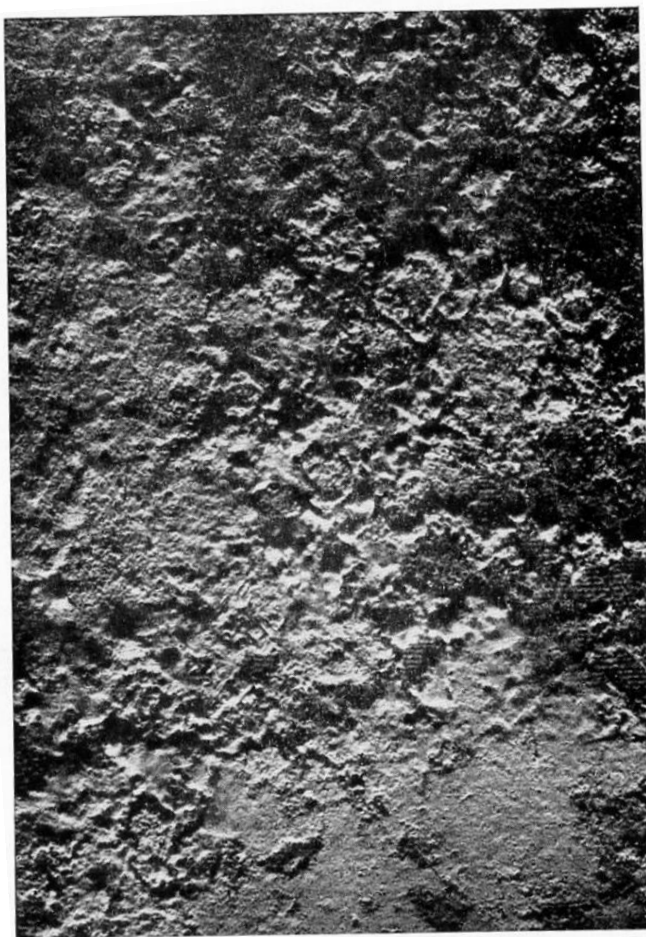


Додаток Б

Іл. 1



Іл. 2



1. Сліди запливів на внутрішній стороні картини
2. Мікроснімок фрагменту зворотнього боку картини, вкритої пліснявою

Додаток В

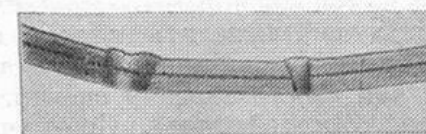
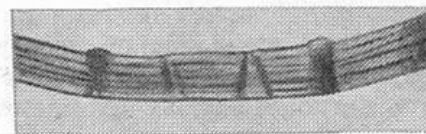
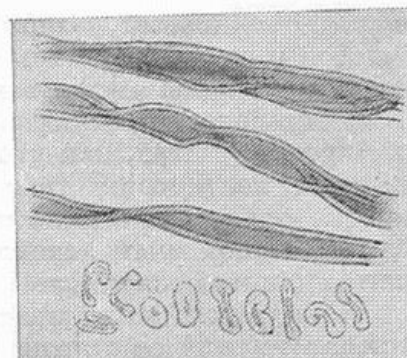
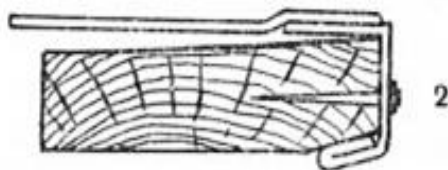
Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3



1 Деформація картини при підкладці реставраційної кромки під живопис:

1) Кромка не заходить під живопис 2) Кромка заходить під живопис. 3) Кромка заходить, але її край сточений

2. Схематичне зображення з'єднання країв розриву, що супроводжується опуклістю: А) витягнутість розриву. Б) картинний холст. В) перша підкладка. Г) друга, заокруглена підкладка. Д) цвях. Е) планки підрамника

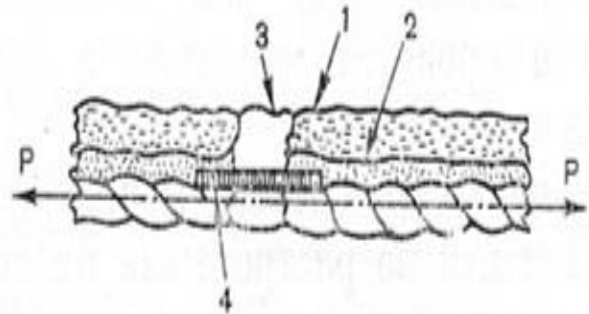
3. Вигляд волокон під мікроскопом: А) бавовняних, Б) льняних

Додаток Г

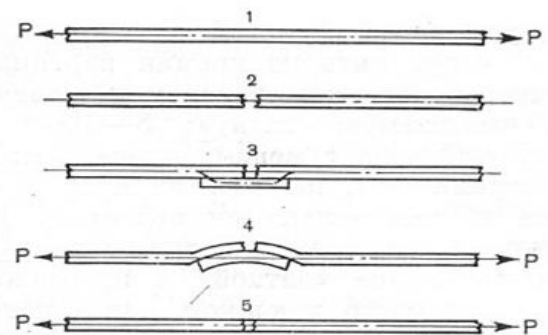
Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3



1. Схематичне зображення картини у процесі укріплення без зняття з підрамника (ілюстрація в розрізі)

2. Схема накладення тасмної заплати «встик»:

Фарбовий шар

Грунт

Реставраційний грунт

Тасмна заплата

P – сила натяжки

3. Розкладення сил при натяжці нитки:

1) Натягнута нитка.

2) Розірвана нитка

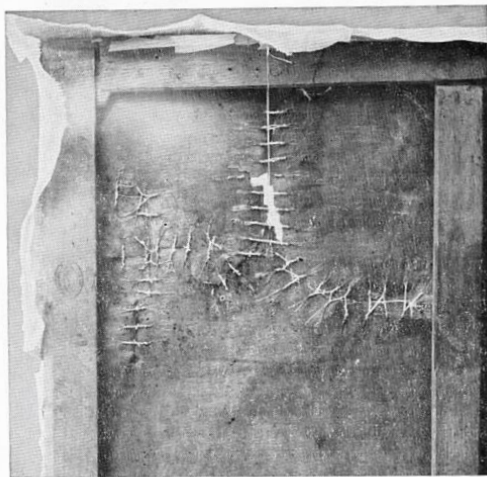
3) Розрив, який реставрований підклеюю шматка іншої нитки

4) Деталі моделі погнулись при натяжці

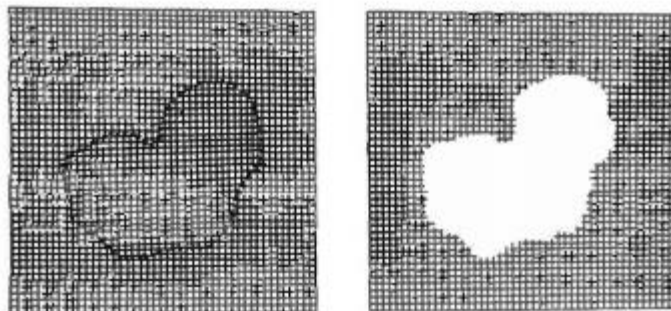
5) Стикове з'єднання, що не дає згину при натягненні

Додаток Г

Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3

- 1.Полотно після стяжки методом шнурівки
 - 2.Реставрація прориву холста з використанням вставки
 - 3.Схеми стяжки прориву за допомогою грузиків
- Схема 1: закріплення зажимів по краях прориву
 1. Зажим. 2. Тяга 3. Ролик 4. Грузик
- Схема 2: Застосунок зажиму
- Схема 3: Закріплення стягнутого прориву цигарковим папером и марлею
 1. Дерев'яний планшет. 2. Заклейка прориву. 3. Закріплення країв прориву цвяхом з шайбою

