

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кафедра Реставрації та експертизи творів мистецтва

ЗАТВЕРДЖУЮ

Перший проректор

з науково-педагогічної роботи

Марина ТОКАР

2025р.



**Методичні рекомендації
до проведення практичних занять з дисципліни
Історія та наукові дослідження в реставрації
на тему:**

«Історія та наукові дослідження в реставрації: загальна періодизація»

рівень вищої освіти перший(бакалаврський)
перший(бакалаврський) / другий (магістерський) / третій (освітньо-науковий)

галузь знань 02 Культура і мистецтво

спеціальність 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

освітня програма Реставрація та експертиза творів мистецтва

факультет Образотворче мистецтво

ХДАДМ 2025

Методичні рекомендації до проведення практичних занять з дисципліни Історія та наукові дослідження в реставрації для здобувачів вищої освіти 4 курсу першого (бакалаврського) рівня ОПП Реставрація та експертиза творів мистецтва.

Розробники:

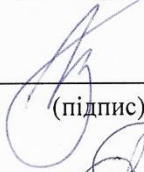

(підпис)

Вячеслав ШУЛІКА

(ім'я та прізвище)

Методичні рекомендації розроблені кафедрою реставрації та експертизи творів мистецтва та затверджена протокол від «30» серпня 2025 року № 1

Завідувач кафедри


(підпис)

Вячеслав ШУЛІКА

(ім'я та прізвище)

Гарант освітньої програми


(підпис)

Наталя АНТОНЕНКОВА

(ім'я та прізвище)

УЗГОДЖЕНО

Декан ОМ факультету


(підпис)

Ольга ІВАЩЕНКО

(ім'я та прізвище)

ЗАТВЕРДЖЕНО

Методичною радою ХДАДМ

Протокол від «25» листопада 2025 року № 25-05

Зміст

Анотація.....	4
Тема. 1. Реставрація творів сакрального мистецтва Середньовіччя від Візантії до кінця 19 ст.: методи роботи, класифікації пам'яток, від «поновлення» до спроб наукової реставрації.....	5
Тема 2. Реставраційна діяльність та наукові концепції реставрації в добу ренесансу.....	6
Тема 3. Реставрація олійного живопису в 17 – 18 ст.: методи, технології.....	7
Тема 4. Реставрація олійного живопису в першій половині 19 ст.: школи, методи, технології.....	10
Тема. 5. Реставрація станкового олійного живопису другої половини 19 – початку 20 ст. Наукові дослідження.....	13
Тема 6. Реставрація церковного мистецтва у 19 – початку 20 ст. Комерційна реставрація та наукова реставрація.....	17
Література.....	22

АНОТАЦІЯ
до проведення практичних занять з дисципліни
«Історія та наукові дослідження в реставрації»

Дисципліна «Історія та наукові дослідження в реставрації» належить до нормативних навчальних дисциплін циклу професійної підготовки, викладається відповідно до навчального плану, затвердженого методичною радою ХДАДМ.

У процесі навчання здобувачі вищої освіти знайомляться з розвитком реставраційної справи, розвитком технологій реставрації станкового та монументального живопису на прикладі як вітчизняного, так і закордонного досвіду.

Після закінчення курсу студент повинен знати основні історичні етапи розвитку реставрації в Україні та за кордоном, сучасні етичні норми реставрації, уміти відрізняти реставраційні втручання різних часів, визначати характер реставраційних втручань, скласти історію побутування твору.

Навчальним планом підготовки бакалаврів-реставраторів денної форми навчання викладання дисципліни «Історія та наукові дослідження в реставрації» передбачено у 8 семестрі в обсязі 3 кредитів ECTS (90 годин).

Тема 1

Реставрація творів сакрального мистецтва Середньовіччя в традиції Східного християнства: від Візантії до середини XIX ст.: методи роботи

Передумови та історичні факти. Технологія «відновлення» іконопису принципово не змінювалася з часів раннього Середньовіччя до XIX ст. Реставратор у цей період — майстер-іконописець. Перші згадки про реставрацію пам'яток сакрального мистецтва сягають VI ст. З XVI ст. основними джерелами про технологію та реставрацію іконопису є іконописні оригінали. Збирання, дослідження та публікація іконописних оригіналів розпочалися з середини — другої половини XIX ст. (Д. А. Ровінський, І. Забелін, П. Я. Агеев, П. Симоні).

У XIX ст. були здійснені переклади середньовічних трактатів (рукопис афонського іконописця Діонісія з Фурни, 1721 р., що відтворює рецепти XIV ст., у тому числі з реставрації; переклад Порфирія (Успенського), 1868 р.).

Методи та методики роботи. В іконописних оригіналах зазначені три основні етапи реставрації: зміцнення фарбового шару, очищення та відновлення живопису (рецепти не мають чітких пропорцій, часто пропонуються небезпечні операції; іноді пошкоджені елементи ікони пропонувалося просто видалити та замінити новими).

Укріплення — просочування гарячим риб'ячим клеєм, пресування.

Очищення (стара оліфа, забруднення) — мило та дріжджі (чисті ділянки закривати воском); зола, ніж, вода; пемза. На багатьох іконах виявляються сліди «оскоблювання» ножом або пемзою («каменем») з подальшим протиранням щелоком. У результаті на іконі залишаються характерні втрати фарбового шару, які виглядають як паралельні подряпини зі змінним напрямком штрихів.

Відновлення — суцільне або часткове перемальовування темперними або олійними фарбами. До XVIII ст. ікони найчастіше поновлювали яєчною темперою, тобто в традиційній техніці іконопису. Фрески поновлювалися переважно яєчними фарбами з додаванням пшеничного клею (?). Поновлення в XVIII—XIX ст. на іконах і стінописах часто виконувалися олійними фарбами. У більшості випадків записи мають традиційний характер, а коли вони відновлюють втрачені частини зображення — набувають значення документа.

З 70-х років XVII ст. з'являються перші програми, досить загальні за змістом, але спрямовані на збереження давнього твору. У XVIII—XIX ст. простежується тенденція до «виправлення» стародавніх пам'яток у дусі академічного живопису. Іншим характерним для XIX ст. типом поновлення була стилізована запис у середньовічному дусі, яка зазвичай виконувалася палешанами або мстерцями й також була далекою від стародавнього оригіналу (майстерня Сафонова).

Виділяють два основні методи поновлення ікон:

1. **Поновлення (т. зв. неруйнуючий метод)** — застосовувався для ікон у доброму стані з окремими втратами левкасу та тонкою плівкою потемнілої оліфи. Випади ґрунту заповнювалися новим левкасом, поверхня ікони прописувалася новими фарбами (повністю або частково) по старій оліфі. Цей метод є власне поновленням ікон. Під багатовіковими шарами таких поновлень часто зберігається оригінальний живопис без значних втрат. Різновидом цього методу є переписування по попередньо перелевкашеному живопису, при цьому композиція могла повністю змінюватися.

2. Метод «реставрації» призводив до пошкоджень пам'ятки, оскільки застосовувався в численних випадках, коли ікона мала значні руйнування ґрунту та фарбового шару або надто темну оліфу, яку необхідно було зняти. Під час зміцнення зазвичай усі здуття левкасу вирізалися ножом, а живописний шар промивався відповідно до рекомендацій іконописних підручників, а іноді навіть пропемзовувався. Після цього виконувалося поновлення безпосередньо по фарбовому шару оригіналу та нових вставках левкасу. У результаті такої практики зображення на іконі поступово, протягом століть, ставало ніби переплетеним із різночасових фрагментів, які згодом приховувалися під суцільним записом.

Поновлення можуть бути частковими (по контурах, переписування фонів або записування окремих нових вставок ґрунту — так звані «чинки») або суцільними. В останньому випадку часто змінюються пропорції, колір, написи, а іноді й сюжет композиції. Усі поновлення творів іконопису можна поділити на два основні види: традиційні та чужі. Традиційні записи часом дуже близько слідує композиції, колориту й малюнку оригіналу. Вони майже ніколи не мають високих художніх якостей, проте мають велику історичну цінність. У разі якщо такий запис відновлює втрачений живопис оригіналу, його значення як «очевидця» та прямого «послідовника» є безцінним. Тому реставраційні втручання традиційного характеру часто зберігаються сучасними реставраторами як елемент реконструкції. Записи, чужі стилю оригіналу, рідко вдається використовувати для відновлення втраченого давнього живопису, проте вони можуть мати самостійне історико-художнє значення. До чужих поновлень слід віднести стилізовані записи ХІХ ст., виконані в псевдодавньоруському стилі палешанами та мстерцями, оскільки вони зазвичай не мають нічого спільного з оригіналом (цей поділ умовний: запис може бути традиційним за малюнком, але чужим за колоритом).

Тема 2

Реставраційна діяльність та наукові концепції реставрації в добу Ренесансу

Передумови:

1. підкреслене значення естетичних критеріїв у процесі освоєння мистецтва;
2. зростання індивідуальної творчої свідомості художника.

У ХV ст. в Європі сформувалося уявлення про те, що твори мистецтва створюються не лише для свого часу, а й для майбутнього. На передній план виступає естетичний аспект питань, пов'язаних зі збереженням сучасних творів для нових поколінь. Сформувалися філософсько-естетичні та практичні передумови для охорони й реставрації збереженої античної спадщини. У ХV—ХVІ ст. у Флоренції, Римі та Падуї були розпочаті пошуки й розкопки античних пам'яток. З'являються колекції античних скульптур, монет, написів тощо.

Реставратор у цей час — дослідник, художник, архітектор, знавець старожитностей. У 1514—1515 рр. посаду головного зберігача старожитностей при папському дворі обіймав Фра Джокондо — гуманіст, архітектор, художник, інженер і письменник. Він вивчав античні пам'ятки в Римі та Італії, першим виконав графічну реконструкцію мосту, побудованого Цезарем через Рону й описаного ним у «Записках». Фра Джокондо займався тлумаченням Вітрувія та усунув багато помилок, пов'язаних із неправильним перекладом. Перебуваючи на службі у французького короля Людовика ХІІ, в одній із паризьких бібліотек він знову відкрив значну частину листів Плутарха. У Римі, як головний зберігач старожитностей, Фра Джокондо обмірював і замальовував античні пам'ятки.

Діяльність із вивчення античної спадщини продовжив «головний наглядач римських старожитностей» Рафаель. Він увів наукові елементи в справу охорони пам'яток мистецтва. Папа Лев X доручив Рафаелю зобразити в точних архітектурних кресленнях античні пам'ятки стародавнього Риму. У 1519 р. Рафаель виклав першу систематичну програму дослідження та охорони спадщини, теоретично обґрунтувавши завдання й вимоги в цій галузі. Цій програмі передувало багаторічне вивчення античних споруд Риму із застосуванням наукових методів дослідження пам'яток.

Методи роботи. Науковий підхід до роботи з пам'яткою у Рафаеля включав обміри та замальовки будівель, використання магнітної стрілки, компаса й діоптра для вимірювання розмірів і розташування споруди в просторі. Він прагнув до відновлення точного плану та всіх деталей будівлі. Під час створення архітектурних креслень Рафаель суворо дотримувався поділу на план, фасад і розріз споруди, а також чітко розрізняв архітектурні замальовки й живописні та перспективні зображення. Результатом цієї діяльності став лист до папи, у якому Рафаель звертався із закликом зупинити руйнування пам'яток. Він пропонував застосовувати метод аналогії для відновлення зруйнованих частин будівель. Цей метод і досі залишається одним з основних способів реконструкції втрачених елементів пам'ятки. Рафаель зазначав, що ретельне вивчення стилістичних особливостей давньоримської архітектури, а також інших джерел з античної архітектури дає змогу досягти достовірності й об'єктивності при застосуванні методу аналогії. Водночас він підкреслював, що відновлення будівлі в її первісному вигляді може бути здійснене лише графічно — в архітектурних кресленнях. Таке відновлення може бути використане в практиці сучасної архітектури або при вивченні історії античної архітектури.

Систематизація пам'яток. Рафаель поділив усі архітектурні пам'ятки Риму на чотири групи: античні споруди; пам'ятки ранньохристиянського та ранньосередньовічного мистецтва; зодчество зрілого Середньовіччя (переважно готика); ренесансну архітектуру. Гідними уваги, вивчення та збереження Рафаель вважав насамперед пам'ятки першої групи, а також ренесансні будівлі.

Тема 3

Реставрація олійного живопису в XVII–XVIII ст.: методи, технології

Історичні передумови. До XVII ст. тривав період так званого «художнього відновлення», або пристосування старовинного твору до вимог нової епохи. Протягом XVII–XVIII ст. визначену роль у переосмисленні значення мистецьких пам'яток відіграли укази шведських королів Густава-Адольфа II Ваза (1611–1632) та Карла X Густава (1654–1660) щодо захисту пам'яток. У 1762 р. влада Венеції попереджала художників проти «енергичних» чисток, наполягаючи на тому, щоб «вони поважали прийнятий загальний тон» старих картин. Указ 1784 р. вимагав від реставраторів уникати будь-якого сумнівного втручання. До середини XVIII ст. накопичився невеликий, але якісний досвід реставраційних робіт. На розвиток реставрації вплинула необхідність подолання наслідків Семирічної війни 1756–1763 рр. (умовно вважається «першою світовою війною»; бойові дії відбувалися на всіх континентах, у митрополіях та колоніях). Змінюється розуміння професії реставратора: у XVII ст. реставратор — це художник-поновлювач (Франс Хальс, 1699; Госсард; Приматіччо; Карло Дольчі; Беноццо Гоццолі та ін.). У другій половині XVII – на початку XVIII ст. формуються підходи до реставрації як системи операцій зі збереження творів мистецтва. У середині XVIII ст. реставрацію стали розуміти як засіб збереження пам'ятки. Водночас:

1. реставратори не сприймали пам'ятку як цілісний авторський твір;

2. поєднували грубе очищення з широкими записами, що імітують авторську манеру, прагнучи повернути картині не естетичну, а скоріше матеріальну цінність.

Мета реставрації — повернення картині вишуканості, прагнення, щоб вона виглядала як нова (застосування небезпечних розчинників, видалення лакових шарів та лисувань). Вміння імітувати манеру майстра дозволяло художникам широко прописувати втрачені внаслідок очищення місця. Відреставрована таким способом картина ставала фактично новим пам'ятником «реставраційного мистецтва».

Розвиток науки. У XVIII ст. вперше було поставлене питання аналізу твору мистецтва. Досягнення археології (Геркуланум і Помпеї), публікація І. Вінкельмана «Історія мистецтва Стародавнього світу» (1763) підняли питання збереження історичної та естетичної спадщини минулого. В працях енциклопедиста Жана Лерона д'Аламбера (1717–1783) пропонується розрізняти чуттєвий і аналітичний методи дослідження художнього твору. У період Просвітництва формується більшість музейних збірань Європи.

З середини XVIII ст. у всіх великих європейських галереях працюють професійні реставратори: **Франція** — Піко; **Саксонія** — Йоганн Готтфрід Рідель-старший, Йоганн Антон Рідель; **Пруссія** — Фрідріх Шульц (Schultz, Fr., 1754–1789, художник та реставратор картин), Карл Фрідріх Вільгельм Бок (Bock, Karl Friedrich Wilhelm, 1751–бл. 1776, художник-золотар та декоратор, реставратор картин), Йоганн Фрідріх Мейєр (Meyer, Johann Friedrich, 1751–бл. 1772, театральний художник, золотар, декоратор, реставратор картин, пейзажист), Карл Крістіан Вільгельм Барон (Baron, Karl Christian Wilhelm, 1755–бл. 1776, художник-золотар та декоратор, реставратор картин); **Російська імперія** — Георг Христофор Гроот (1716–1749, Штутгарт, герцогство Вюртемберг), Йоганн Фрідріх Гроот (1717–1800 (1801)) та Лукас Конрад Пфандцельт (Фанцельт). І. Ф. Гроот став придворним живописцем і був призначений «контрофагером» (наглядачем імператорських картин). Основна робота з комплектування колекцій та їх реставрації лягла на плечі Л. К. Пфандцельта.

Біографія: Лука Конрад Пфандцельт (вважається першим російським реставратором) народився у Вільному місті Ульм (Священна Римська імперія Германської нації) 9 квітня 1716 р., де навчався живопису у свого батька Георга Фрідріха Пфандцельта (Фанцельта). У 1739 р., з братами Гроот вирушив через Ревель до Російської імперії. 1 грудня 1743 р. вступив на службу «помічником живописця при майстрі Грооті». З 1748 р. перейшов на посаду контрофагера імператорських колекцій, де працював до 1780 р. Помер у 1788 р. (інші дані: 11 травня 1786 р. або 1807 р.). Найбільш відома реставрація — трансфер з дерева на мідь картини Л. Кранаха «Христос і блудниця». Для «живописного виправлення» Пфандцельт залучав свого брата, академіка І. Ф. Гроота, а також помічників Г. Бухгольца (учень Пфандцельта) та К. Л. Христінека (усі реставратори німецького походження).

Перша спроба навчання реставрації підданих Російської імперії в Європі відбулася у 1770 (1773?) р. Академія м. відправила до Дюссельдорфа трьох художників: Г. Серебрякова, І. Якімова та М. Іванова. Спроба виявилася невдалою.

Першим художником-реставратором станкового олійного живопису XVIII ст. з підданих Російської імперії став Семен Федорович Щедрин (1745–1804). Вступив до АМ 1760 р., закінчив із золотою медаллю та був направлений до Італії в 1767 р. як пенсіонер на три роки, залишившись ще на три роки для вивчення реставрації. З 1779 по 1784 рр. під наглядом Гроота Щедрин провів реставрацію 167 картин колекції Академії мистецтв. Якість реставрації оцінювала Рада Академії.

Методики та технології. У другій половині XVII ст. була розроблена одна з важливих операцій технічної реставрації — **дублювання картини**. Перші згадки про це містяться у працях Ламорле (1660), Адріана Баккера в Амстердамі (1680), а також у королівських інвентарях Франції (1698), де зазначалася велика кількість дубльованих картин. До середини XVIII ст. дублювання описане в рецептурних довідниках. У першій половині XVIII ст. розроблена **технологія переносу фарбового шару** на нову основу (трансфер). Італія, 1720-ті рр.: Алессандро Майєлло та Антоніо Контрі, а також Ріаріо (1741 р.), який продемонстрував свій досвід брюссельському реставратору Дюмекілю. Французькі дослідники вважають основоположником трансферу Піко, який працював у Версалі для суперіорної канцелярії королівських будівель (статті у журналах 1746 і 1750 рр.). До 1751 р. Піко переніс з однієї основи на іншу понад сто творів живопису, а також здійснював перенос на полотно стінописів. У Фландрії технологія застосовувалася в майстерні вдови Гофруа та реставратора Коллінза (1753). До середини XVIII ст. технологія трансферу починає поширюватися по всій Європі, але залишалася в таємниці.

У рецептурних посібниках XVIII — початку XIX ст. описували дублювання, паркетаж і трансфер. Атмосфера секретності та недостатня розробка технології не дозволяли відкрито публікувати точні методики. Опис техніки дублювання картин новим полотном у цей час розкривається повніше, ніж інших операцій (Парнеті, 1757; Орланді, 1763; д'Аркле де Монтані, 1765; де Піль, 1767). Використовували клеєві розчини та суміші на основі житнього або пшеничного борошна чи картопляного крохмалю як зв'язуюче; пластифікатором служили мед або патока, а антисептиком та додатковим адгезивом — часниковий сік. Подібні клеї застосовувалися у Західній Європі протягом усього XVIII ст., а іноді — у XIX і XX ст. На початку XIX ст. з'являлося нове зв'язуюче з тваринного та борошняного клею з додаванням венеціанського терпентину, а також згадується застосування скипидару (Феоріло).

Дублювання. Лицьову сторону картини покривали папером на клейстері («пластрон») та витримували у вологому підвалі для надання еластичності. Для дублювального полотна виготовляли спеціальні підрамники (у Франції їх називали «батареями»). Після проклеювання клейстером тильної сторони авторського та дублювального полотна картина приклеювалася на дублювальне полотно. Потім її висушували під пресом.

Паркетаж. Система зміцнення дерев'яної основи паркетною рамою застосовувалася в Західній Європі з середини XVIII ст. До 1770-х рр. розроблена конструкція складалася з ряду планок, закріплених паралельно по поздовжній поверхні основи, та ряду перпендикулярних ковзаючих планок.

Трансфер. Описаний лише в праці д'Аркле де Монтані, який, ймовірно, не був знайомий із технікою на практиці.

Так зване «художня реставрація». **Методи роботи** — широкий запис авторського живопису на «свій смак». Іноді художник ставив свій підпис (Гоццолі, Ян ван Скорель, Л. Блондель). Нова вимога до живописної реставрації: втручання реставратора в авторський живопис повинно бути непомітним. Широки прописки на поверхні картини тепер реставратор намагався підробити під манеру та кольорову гаму автора. Особливий захват викликала реставрація, коли «після висихання ретуші та покриття картини лаком не можна було знайти сліди його (реставратора) кисті». Широко застосовуючи у роботі записи, художники звертали увагу на те, що пізніші реставраційні прописки на олійному зв'язуючому швидко темніли, тому їх робили в «більш світлих відтінках, щоб з часом вони включалися в оригінальний тон».

Пошук засобів для регенерації живопису старих майстрів («чудодійна суміш», яка могла б повернути фарбам їхні початкові властивості) на жаль, був надзвичайно шкідливим

для картин. Особливо захоплювались цим реставратори Саксонії. У Дрездені художник Іоганн Готтфрід Рідель-старший, а потім його син Іоганн Антон з 1739 по 1816 рік просочили сикативними оліями та зафарбували зворотну сторону більшості картин галереї. У Берліні в середині століття реставратор Шульц обробив двісті картин каустичними речовинами та вважав, що відновив їхні початкові кольори.

Посібники з «живописної» реставрації дають уявлення про очищення картин від потемнілих лакових шарів і забруднень. В цей час відбувався пошук оптимальних матеріалів: реставратори експериментували з лугами, молоком, сечею, абразивними матеріалами, кислотами, слиною, спиртами тощо. Одним із видів «збереження» живопису в XVIII ст. було широке поширення копій.

Тема 4.

Реставрація олійного живопису в першій половині XIX ст.: школи, методи, технології

Передумови: наявність двох крайніх теоретичних доктрин у реставрації XIX ст.:

1. **Історико-романтична концепція реставрації.** Французький архітектор Е. Віоле-ле-Дюк (1814—1879): «Під реставрацією ми розуміємо консервування того, що існує, і відтворення того, що явно існувало». «Відтворення» повинно було базуватися на документах або на історико-ретроспективній думці реставратора. «Реставрувати будівлю не означає її підтримувати, ремонтувати або переробляти, це означає відновити її в повністю завершеному стані, якого, можливо, й не було ніколи».
2. **Протилежна думка С. Д. Фіорілло (1748—1821)** — найбільшого спеціаліста в галузі мистецтва в Німеччині, професора філософії Геттінгенського університету: «Твір мистецтва є нероздільною сутністю і тому невідновлюваний». Заперечення будь-якого втручання в твір.

Захоплення історизмом виявилось в аксіомі: «Найкраща реставрація — та, яку не помічаєш», тобто повне надання реставрованому твору «історичності» (псевдоісторичності). Широке використання в той час тонованих лаків («галерейних лаків») імітувало стару патину.

Співіснують дві тенденції:

1. Прагнення до збереження, «консервації того, що існує».
2. Виправдання «відновлення в цілком завершеному стані».

Перша половина XIX ст.:

1. Час технічного удосконалення різних реставраційних методів, формування реставраційних шкіл, розвиток теоретичних принципів реставрації.
2. Період застосування найбільш небезпечних і шкідливих реставраційних операцій, що завдали величезної шкоди світовому мистецтву.

Наукові дослідження: з початку XIX ст. розпочалися перші роботи з техніко-технологічного вивчення творів мистецтва: 1805—1809 рр. — французький хімік Ж. Шапталь провів дослідження фарб у Помпеях. 1815 р. — англійський хімік Х. Дейві; 1824 р. — німецький професор К. Ру з Гейдельберга розпочали вивчення матеріалів античного живопису. На кінці XVIII ст. французький фізик Ж. Шарль сконструював апарат (мегаскоп) для проєкції на екран збільшених зображень картин. До середини XIX ст. кількість різних

хімічних і фізичних досліджень творів мистецтва та їхньої структури зростала. Основною метою наукових досліджень першої половини XIX ст. було вивчення техніки та технології живопису старих майстрів для розробки рекомендацій сучасним художникам. Забуття техніки старих майстрів призвело до абсурдних результатів. Втративши техніку нанесення тонких міжшарових лессировок, реставратори намагалися використовувати в рівному фарбовому шарі золотисту прозорість асфальтової фарби. Незнання фізичної природи погано зберігаючихся та легко реагуючих на підвищення температури фарб призвело до спотворення авторських задумів, а інколи — і до загибелі багатьох картин таких великих художників, як Д. Рейнольдс і Н. Н. Ге.

Розуміння реставрації. Перша половина XIX ст. — період трансформації реставраційної практики з художньо-прикладної сфери в технічну, з акцентом на розуміння реставрації як комплексу засобів для збереження творів мистецтва. Технічна сторона займає головне місце.

Пошук нових матеріалів. Реставратори шукали нові адгезиви: клейстерні суміші, жирні пасти на сикативних оліях, воско-смоляні суміші (Голландія). У 1812 р. вперше згадується застосування восково-каніфольної суміші для фіксації деформацій (відкриття антверпенського аптекаря Ф. Вербера). У першій половині XIX ст. цей склад ще не був широко застосований для дублювання та переносу; лише наприкінці століття «голландський метод» увійшов у загальну практику. У провідних реставраційних центрах Італії та Франції при дублюванні, перенесенні та зміцненні використовувався переважно клейстер.

Реставраційні довідники. У книзі рецептів В. Вінклера та «Настанові для відновлення картин» (1857) детально описано техніку дублювання картин на клейстері. Подібна техніка була поширена в Італії та Франції. Замість закріплення полотна на столі використовували дублювальні підрамники («батареї»), що дозволяло працювати з обох сторін картини. Методика зміцнення фарбового шару ще не була розроблена, але іноді реставратори просочували ділянки осипів клейстером або воско-каніфольною сумішшю. «Якщо пошкоджені частини досить значні, їх треба покривати рідко звареним крохмалем, а під праску підкладати просмолений папір». Для тієї ж мети використовувався воско-каніфольний склад Вербера або чисто воскове зміцнення.

Основними технічними операціями для зміцнення основи живопису залишалися паркетаж і трансфер. Паркетаж виконувався з благородних порід дерева, інколи віртуозно, хоча не завжди покращував стан живопису та іноді перетворювався на «паркетаж заради паркетажу».

Операція трансферу стала загальновідомою у 1800—1801 рр. у Парижі: група хіміків і художників-реставраторів на чолі з Хакеном і Бертоле провела знаменитий перенос «Мадонни з Фоліньо» Рафаеля. У довідниках П. де Монтабер, Вінклера, Вольфа описується метод переносу живопису з полотна на полотно: заклеєну картину «повертають обличчям вниз, натягують і приколюють до столу, а по боках обкладають рядами воску, так що картина лежить у ньому, як у рамці. Тоді на неї ллють соляний спирт, достатньо розбавлений водою, щоб він не пошкодив олію на картині. Неможливо точно визначити, скільки саме води потрібно». Потім проробляли отвори у воску, кислоту зливали і видаляли залишки основи. Руйнування живопису при такому переведенні, ймовірно, було значним. У практиці Ермітажу перенесення живопису з полотна на полотно здійснювалося за тією ж системою, що й перенесення з дерева: з наклеєною лицьовою стороною на дублювальний холст, авторська основа видалялася сухим способом або пропарювалася гарячою водою.

У першій половині XIX ст. «технічна реставрація» стала основою всього реставраційного процесу. Комплекс операцій із зміцнення живопису (дублювання, паркетаж, трансфер) набув

чіткої розробленості в усіх європейських країнах. Реставратор у галузі живопису продовжував залишатися «відновлювачем»: «Той, хто може підлаштуватися під колорит кожного майстра, той здатний бути реставратором».

Методи розчищення живопису. На відміну від XVIII ст., пропонувалися більш делікатні матеріали: протирання пальцями, спирти, луги (звичайні та їдкі), терпентинова олія, мастичний лак, вода (тепла та холодна), смола, пісок, попіл. Особливо рекомендувалися суміші: спирт зі скипидарною або лляною олією; спирт, скипидар, ячний жовток і горілка; сіль винного каменю, бура, деревний попіл, вапняне молоко, спирт і скипидар, оцет, дріжджі.

Завершальна операція – покриття картини лаком. Використовували галерейний тонований лак (асфальт, перуанський або копайський бальзам, барвники) для: 1) захоплення «патини» давнини; 2) приховування наслідків грубих очищень.

Спроби організації реставраційної освіти. У 1816 р. Петер Едвардс, керівник реставраційних майстерень у Венеції, запропонував створити школу, але пропозиція не була підтримана. У 1819—1845 рр. діяла реставраційна школа при Ермітажі. У 1819 р. за рішенням Ради Академії мистецтв (АМ) для навчання були направлені чотири випускники академії. Склад учнів змінювався через відсутність уставу, умов та програми навчання. Розпорядок навчання був потижневий: один тиждень двоє учнів займалися технічною реставрацією (Ф. А. Митрохін), двоє інших – живописною реставрацією (В. Бріоскі та Ф. Бенчіні), потім навпаки. Керівник школи – Митрохін.

Біографія: Андрій Філіпович Митрохіна – нар. у 1766 р. в Торопці Псковської губ., навчався у художника Лохова, служив у Софійському полку солдатом. Після служби вступив до Конюшенної команди стряпчим конюхом (23 квітня 1792 р.), а через п'ять днів призначений лакеєм у «живописну команду». До 1801 р. займався живописом при дворі, мав високий професійний рівень. Відомі його роботи: портрет Павла I (1797, СПб, Музеї А. В. Суворова). У 1801 р. призначений камердинером і направлений до Ермітажу для реставрації картин. З 1808 р. почав шукати засоби переносу живопису з дерева на полотно; у 1817 р. досяг бажаного результату (до 1818 р. перевів шістнадцять картин, серед яких «Триптих» Гуго ван дер Гуса і «Св. сім'я» Гарофало). У 1812 р. Брав участь у секретній експедиції колекції Ермітажу (19.09.1812—01.07.1813): колекцію зберігали у Витегрі, Лодейному полі та Каргополі. Ця евакуація великої музейної колекції є другим випадком у європейській історії після евакуації венських колекцій у 1805 р.

У 1822 р. прийнято статут школи:

1. Навчання 6 років, дострокове звільнення заборонене;
2. Після 6 років успішного навчання здобувач стає помічником реставратора з надбавкою;
3. Після 10 років, за схваленням реставраторів, може замінити їх на вакантних посадах.

Особлива увага при навчанні молодих художників приділялася освоєнню технічної реставрації. Створення школи стало поворотом до гласності. Наприкінці життя (1843) Митрохін написав дослідження, присвячене реставрації, яке згодом безслідно зникло з архівів у середині XX ст.

Матеріали та методи роботи. Головна розробка М. — застосування **осетрового клею та пластифікатора** — меду (1:2). М. розробив на ньому методику дублювання і трансферу живопису.

Дублювання – дотримання проклеєк авторського та дублювального полотна. Вимоги до дублювального полотна – мінімальна фактура, щоб не вплинути на фактуру живопису. Дублювальне полотно обов'язково прали з милом. Застосування дублювальних підрамників (батареї).

Трансфер – картина з лицьового боку ізолювалася кількома шарами паперових заклеєк, потім накладалася «серп'янка» або «кисея», і картина закріплювалася медово-осетровим клеєм на натягнутому на підрамник дублювальному полотні, піддавалася видаленню основи, вирівнюванню та очищенню зворотної сторони ґрунту. М. та його учні ніколи не видаляли авторський ґрунт. Вирівнювання обмежувалося шліфуванням пемзою та заповненням утрат клеє-крейди́ним ґрунтом. Для кращого зв'язку картини з новим холстом між ґрунтом і основою підводилася кисея або (пізніше) марля, що, мабуть, за задумом Митрохіна, мала зменшити фактуру полотна.

Паркетаж — розробляв М. з 1821 р.

Зміцнення фарб. шару. У XIX ст. не були знайдені методики зміцнення шарів живопису. Єдиним видом зміцнення фарб. шару – застосування проф. заклейки лицьової сторони картини шарами «голландського» паперу (слабопроклеєний папір фабричного виробництва. Назва від машини «голландер»). Під час просушування паперу гарячими прасками частина клею проникала всередину і зміцнювала живопис.

Розкриття живопису: згідно з реєстрами на матеріали, очищення фарб. шару проводилося в Ермітажі спиртоскипидарними сумішами.

Протягом 1842–45 рр. померла переважна більшість реставраторів, помічників. Серед учнів Митрохін залишився працювати Табунцов. Школа перестала існувати.

Приватні реставратори – Петербург та Москва - І. Маршал, К. Гомяниця, Л. Сіверс у Петербурзі, Сальватор Тончи в Москві, або кріпосні «поновлювачі» з дворових художників. Так, у підмосковному маєтку Юсупових в Архангельському кріпосні художники по фарфору займалися «поновленням» шедеврів колекції в 1818–1831 роках. В Києві та Харкові працював І. Куліковський, проф. художник.

Тема. 5

Реставрація станкового олійного живопису другої половини 19 – початку 20 ст.

Наукова робота. Поєднуючи дослідно-наукові методи дослідження та бібліографічні джерела, в др. пол. XIX ст. були оприлюднені роботи з техніки та технології живопису: в Англії – Х. Дейві, А. Черч, М. Мерріфільд, у Франції Л. Пастер, в Німеччині А. Кейм, В. Оствальд, Є. Бергер, в Російській імперії П. Я. Аггеев, Ф. Ф. Петрушевський, А. Успенський, П. Симоні. На початку XX ст. нова наука — історія техніки та технології живопису.

Реставратор: Вимога — «Той, хто може зімітувати колорит старого майстра, той здатний бути реставратором».

Наукові дослідження. Перші скандали, що були пов'язані із реставрацією пам'яток (Мюнхенська пинакотека, Британський національний музей в середині XIX ст.), стали поштовхом для подальших досліджень. Після скандалу через розчистки реставратора Сег'є в

Лондоні, фізик М. Фарадей почав вивчати захисні властивості лакових плівок. У Мюнхені, після статей Ф. Пехта про грубі розчистки в музеї у 1861 р., була створена наукова комісія, до якої увійшли ботанік професор Г. Радлькофер і фізик-хімік професор М. Петтенкофер. Робота цих учених справила величезний вплив на розвиток всієї подальшої художньої реставрації. Професор Радлькофер – перше повне мікроскопічне дослідження живопису. Петтенкофер дійшов до висновку, що лак з часом втрачає свою прозорість та оптичні ефекти через «молекулярне розкладання». П. відновив молекулярні зв'язки, впливаючи на лак парами спирту, і таким чином повернув прозорість покривному лаку. Відкриття викликало широкий резонанс у європейській реставрації. У Мюнхені почалося широке захоплення регенерацією лакових плівок. У 1864–1865 рр. у Лондоні під керівництвом Ч. Л. Істлейка була проведена регенерація шістнадцяти картин. Метод П. не діяв на олійні лаки, а також на глибокі шари, що зачіпали фарб. шар. Тому ініціатива Петтенкофера широко не використовувалася в музейних колекціях Європи до середини ХХ ст. Сучасні дослідження наслідків впливу парів спиртів на лак методом П. стали приводом для заборони використання цього методу в деяких державах ЄС, зокрема в Німеччині.

В ХІХ ст. мистецтвознавство та реставрація використовують техніко-технологічні методи. Велике значення має відкриття різних фізико-оптичних способів дослідження пам'яток.

Фотограф.м.д. У 1822 р. французький дослідник Ж. Н. Ньєпс відкрив фотографію, з'явилася можливість фіксувати об'єкт реставрації до та після. З 1851 р. сходознавець П. Севастьянов вперше застосував фотографію для фіксації археологічних предметів, почалося широке використання фотографії для різних оптичних досліджень. У 80-х рр. Є. Ф. Буринський, розробляючи ефект кольорового розділення у фотографії (посилення контрастів), доповів Академії наук про освоєння методу кольорового розділення. У 1894 р. Буринським були відновлені тексти рукописних документів др. пол. ХІV ст. Німецький дослідник М. Лаутнер, ґрунтуючись на оптичній здатності фотографії проникати через лакові шари, виявив на картині, що приписувалася Рембрандту, підпис його учня Ф. Боля. Можливість фотографії проникати через верхні шари живопису, не руйнуючи їх, стала ще одним видом оптико-фізичних досліджень живопису, які були прийняті на озброєння мистецтвознавством і реставрацією. Наприкінці ХІХ — на поч. ХХ ст. техніка цього виду досліджень була вдосконалена: багаторазове збільшення експозиції з використанням щільних світлофільтрів. А. Углов вперше провів фотографування ікони, покритої почорнілою оліфою. В результаті була виявлена поверхня живопису, як би повністю оголена від покриваючого її шару. А. А. Поповицький, поєднуючи метод кольорового розділення Буринського, спосіб «озобром» В. І. Фаворського та хімічне посилення контрасту негативів, зміг проникнути через ґрунт картини, що реставрував в Ермітажі Н. А. Сидоров, і виявити різні підписи та малюнки.

Розуміння задач реставрації. Серія скандалів навколо реставрації. 1846 та 1852 рр. у Великій Британії розгорнулася дискусія щодо очищення картин у Національній галереї, яке проводили реставратори брати Сег'є. У 1860 р. парижська преса звинуватила реставратора Лувра Фредеріка Війо в псуванні картин. У 1861 р. у німецьких газетах з'явилися статті журналіста Ф. Пехта з протестами проти очищення картин у Мюнхенській пинакотечній. У 1895 р. І. Е. Грабар у Берліні спостерігав, як реставратор професор Хаузер «широкою щетинною кистю прописував стару живопис Рубенса» (інформація вимагає підтвердження). В Європі під впливом художньої критики почався перегляд принципів, якими керувалася реставраційно-художня практика. В Рос. імперії в цей період не було подібного руху. Технічна реставрація продовжувала викликати захоплені відгуки преси. Художня ж реставрація, не викликаючи ані нарікань, ані захоплення, залишалася в тіні. **Наслідки дискусій** у західноєвропейській пресі розділили всі основні музейні зібрання на два табори: 1. прихильники радикальної живописної реставрації, які активно застосовували очищення

лакових шарів та широкі прописки (берлінський Кайзер-музей, Мюнхенська пинакотека, Національна галерея в Лондоні), 2. противники такого активного втручання. Музейне керівництво та реставратори Лувру, Прадо та ватиканських зібрань займали вичікувальну позицію. Вони всіляко обмежували втручання художників у складну структуру збережених шедеврів. До цієї консервативної групи належали Ермітаж та музей Академії художств у РІ. Адміністрація та реставратори музеїв майже повністю відмовилися у другій половині XIX ст. від очищень і широкого живописного відновлення картин.

Україна (у складі Австро-Угорщини. Королівство Галичини та Ладомерії). В середині XIX ст. за сприянням австрійського уряду була утворена Археологічна комісія при Австрійському Сеймі – функція – дослідження і охорона культурної спадщини, контроль за реставраційними роботами. На місцях були створені Крайові Консерваційні комісії. Крайова КК мала філії в великих містах Галичини (члени переважно поляки та спольщені русини).

Біографія. Теофіл Дорофійович Копистинський (1844, Перемишль – 1916, Львів) — живописець, іконописець, графік, монументаліст, реставратор. Ймовірно перший відомий український реставратор, який працював на теренах сучасної України та Польщі. Навчався: Краківська школа малювання і живопису 1868 – 1871, Віденська академія образотворчого мистецтва 1872 р. У 1873 р. повернувся до Львова. Бере участь у виставках, робить ілюстрації до журналів, співпрацює як реставратор ікон зі Ставропігійним інститутом. Протягом 1870–1880-х рр. виконав серію портретів відомих діячів української історії, ілюструє твори Івана Франка. Реставратор понад 20 іконостасів 15–18 ст. Для виставки 1888 р. (900 р. Хрещення Русі) для Ставропігійного братства відреставрував 150 ікон (підписував свої реставрації), вівтарну ікону «Благовіщення» у церкві с. Загір'я, нині Пустомитів. р-ну Львів. обл. (1878, зробив з неї копію). Як реставратор відомий своїми реставраційними роботами в костелі отців бернардинців у Лежайську (1896), кафедральному костелі на Вавелі, костелі отців домініканців та Маріанському костелі в Кракові (1897—1898), в костелах св. Андрія (1883), Марії Сніжної, св. Мартіна (1886) у Львові. Наприкінці 1880-х рр. взяв участь у конкурсі проєктів реставрації «Тайної Вечері» Леонардо в Мілані. Відомо, що його проєкт був розглянутий як цікавий.

Першим великим проєктом реставрації на Західній Україні стала реставрація Богородчанського іконостасу (іконостас Скиту Манявського) роботи Йова Кондзелевича. Ініціатива реставрації — Крайова археологічна комісія за сприянням графа В. Дідушинського (спольщений українець, колекціонер, дослідник укр. культури). Граф Войцех Дідушицький опублікував у 1888 р. ґрунтовне дослідження про іконостас, а також ініціював його першу офіційну реставрацію, фінансування якої взяв на себе Галицький Сейм. У 1885 р. на «З'їзді польських і руських археологів» (Львів), В. Дідушицький запропонував учасникам з'їзду поїхати до Богородчан і на місці оцінити високу мистецьку вартість іконостасу. На наступному з'їзді 10 вересня 1888 р. іконостас було долучено до пам'яток державного значення. За сприяння В. Дідушицького та крайового Сейму реставрацію в 1880 р. доручили львівському реставраторові Казимирові Шольцу, який працював над твором до своєї смерті у 1883 р. Продовжив і завершив роботу Шольца досвідчений реставратор та художник, випускник Віденської академії мистецтв, львів'янин **Юліан Макаревич** (1854—1936).

З великих проєктів: розкриття фресок каплиці на Вавелі, що призвело до реставраційного буму на Галичині; іконостаса з церкви Зіслання Святого Духа в Рогатині в 1880-х рр.; фресок замкової каплиці Святої Трійці в Любліні; фресок у кафедральному соборі в Сандомирі.

Російська імперія. Рига. Перший офіційний реставратор— Йоганн Леберехт Егінг (1781–1867), був слухачем малювальних класів Петербурзької АМ у 1814–1815 рр., у 1822 р. був відправлений пенсіонером до Західної Європи. Вивчав живопис у Берліні, Дрездені, Відні

та Римі, Егінг ознайомився з європейською методикою реставрації. По поверненні до Російської імперії в 1833 р. він отримав звання некласного художника, а в 1834 р. — академіка портретного живопису за портрет І. А. Крилова. З 1837 р. Егінг поєднував роботу художника та викладача живопису в Елгавській гімназії з реставраційними роботами в Курземському музеї. Оцінюючи зараз його роботи, можна визначити їх як пряме наслідування традиціям західноєвропейської реставрації. Система дублювання на клейстерному складі, поєднання жорстких очищень із широкими записами є типовими для німецької реставраційної практики. Егінг, як і сучасні йому європейські майстри, обов'язково залишав автографи та опис робіт на зворотному боці дублювального полотна. Маючи високу художню майстерність, він блискуче проводив прописки, сплавляючи їх з авторським живописом.

Ермітаж. До середини XIX ст. майстерня Ермітажу залишалася єдиною державною реставраційною організацією в Р. імперії (під її наглядом перебували основні колекції Санкт-Петербурга та Москви). Після смерті в 1845 р. Митрохіна працювати залишився лише Табунцов. З середини XIX ст. всі реставратори Ермітажу були прикріплені до різних шкіл живопису. Два рази на місяць кожен з них мав обстежувати підвідомчі йому твори. Така практика зберігалася в Ермітажі до наших днів. В Ермітажі було введено контроль за кліматичними умовами в картинній галереї.

Новації Табунцова. Для трансферу застосовував китайську кіновар (штучну кіновар) для зафарбовування лицьового боку живопису. Це було потрібно, ймовірно, щоб при видаленні основи можна було одразу помітити втрату авторського шару, а також для кращого захисту лакового покриття під час механічної обробки. З одного боку, «контрольний» шар попереджав реставратора про небезпеку, з іншого — наявність цього шару могла свідчити про прискорення самого процесу і переведення операції на «механічні» рейки. Табунцов є першим російським майстром, згаданим у європейській літературі з історії реставрації.

Після смерті Табунцова 13 березня 1861 р. на вакантну посаду реставратора з механічної частини був переведений Е. Сиверс.

Новації Сиверса. Вводиться практика заміни авторських ґрунтів на спрощені, чисто олійні, характерні для XIX ст. Причини захоплення олійними ґрунтами наступні:

1. Олійний ґрунт майже не втягує олії з нанесених фарб, через що вони не вицвітають, що значно полегшує живописання;
2. До середини XIX століття остаточно забуто техніку старих майстрів, де складні ґрунти відігравали важливу роль при багатшаровому живописі.

З 1860-х рр. широку популярність як майстри технічної реставрації здобули брати **Сидорови**, з іменами яких пов'язують найбільш масові «переведення» в історії ермітажної реставрації. З 1871 р. О. Сидоров очолив технічну реставрацію в Ермітажі. Найбільшу популярність здобуло його знамените переведення «Мадонни Конестабіле» Рафаеля. В. В. Стасов у своїй статті «Художня хірургія» описував цю роботу, повністю виправдовуючи переведення як найбільш радикальну операцію в справі збереження живопису. Працювало 3 покоління Сидорових в Ермітажі.

Академія м. З 1864 р. зв'язок між Ермітажем та Академією майже обірвався. 1861 р. в музеї Академії м. з'явився перший власний художник-реставратор, випускник Петро Кирилович Соколов. Він навчався технічної реставрації під керівництвом Ф. Табунцова, якому допомагав виконувати приватні замовлення в 1850-х рр. **Соколов розділяв реставрацію на «малу» і «остаточну (окінчальну)».** Під малою він розумів промивку живопису, тонування втрат і покриття картин лаком. Остаточна — трансфер, зняття старого лаку, записів, «заміна

місць, що осипалися і тріснули, підробкою, так щоб і збережені частини не були торкнуті». На основі цього положення можна помітити, що тут уперше з'являється принцип ведення запису лише у межах втрат. Соколов уперше в Російській імперії здійснив переведення клейового живопису зі штукатурки.

Рада Академії ретельно стежила за всіма реставраційними роботами в Санкт-Петербурзі. У 1865 р. Ф. А. Бруні звернувся до ради Академії з вимогою «заборонити самочинні реставрації і проводити будь-які реставрації в церквах лише під наглядом Академії мистецтв». Академічна рада регулярно відправляла реставратора Соколова для оцінки та складання кошторисів робіт у різних колекціях Санкт-Петербурга. Іноді, як це було в Казанському соборі, Соколов проводив роботи разом з реставраторами Ермітажу.

Тема 6

Реставрація церковного мистецтва у 19 – початку 20 ст. Комерційна реставрація та наукова реставрація

Передумови. На початку 19 ст. в країнах Європи були розпочаті дослідження церковного мистецтва середньовіччя, колекціонування, державні експедиції. У Російській імперії зацікавлення церковним мистецтвом середньовіччя було викликане пануванням у першій половині 19 ст. стилю романтизму, а також внутрішньою політикою Миколи I (1825–1855). Настання епохи «історизму». Період поновлення іконопису, що охоплює середньовіччя і 18 — п. п. 19 ст., слід визначити як епоху церковної реставрації. Характерна риса — всі роботи з «відновлення» іконопису здійснювалися на замовлення церкви, навіть у випадках участі в реставрації уряду або Академії мистецтв; відсутність теоретичної концепції; збереження традиційної технології. Збереження методів середньовічного поновлення.

В історії церковної реставрації можна відзначити існування двох основних напрямків:

1. Середньовічне поновлення, коли реставрація була необхідною для підтримання пам'ятки в цілісності. Перемалювання було засобом продовження життя давніх творів, своєрідною формою їх шанування.
2. В кінці 17 ст. і особливо в 18 і 19 ст. давні пам'ятки починають піддавати реставрації з естетичних міркувань (виправлення формальних художніх «недоліків» середньовічного «примітиву», таких як відсутність перспективи і світлотонального моделювання форми).

У 40-х рр. 19 ст. середньовічне церковне мистецтво стало предметом зацікавлення, що відбилося в художній літературі (Іванчин-Писарев). У середині 19 ст. наука про давнини — **палеологія** (термін зараз не вживається). Палеологи І. М. Снегірьов та І. П. Сахаров, не будучи професійними мистецтвознавцями, зробили перші наукові спроби систематизації іконописної спадщини. **Іван Михайлович Снегірьов** (1793–1868) зробив ікону об'єктом наукового дослідження, застосовуючи до неї поняття «пам'ятник». Снегірьов виділяє цінності ікони: археологічну, історико-богословську, історико-церковну, історичну та художню, додаючи при цьому, що написи на іконах важливі для палеографії, епіграфіки і «взагалі для історії». **Іван Петрович Сахаров** (1807–1863) у своїх «Програмах технічного навчання іконописання» поряд із практичними порадами щодо навчання іконописців написав правила відновлення стародавніх ікон. «Відновлення» у Сахарова означає не переписування авторського контексту, а зняття оліфи та записів, а потім відновлення пошкоджених місць «згідно з давнім письмом і оригінальністю прийому» пунктиром або «густою плавкою фарбою».

Реставрація пам'яток на теренах України. За царювання Миколи I за виконанням усіх реставраційних робіт, які проводив уряд Російської імперії, слідкував художник-археолог Федір Григорович Солнцев.

Біографія: народився у 1801 р., кріпак графа А. І. Мусіна-Пушкіна (Ярославської губ.), був направлений на навчання в АМ. Залишений президентом АМ А. Н. Оленіним для вдосконалення «в частині археологічної та етнографічної». З 1830-х рр. — поїздки С. по старовинних містах імперії, де були зроблені замальовки предметів побуту, церковного облачення, фресок тощо. Збереглося більше 5000 акварелей із зображенням артефактів з Києва, Чернігова, Новгорода, Смоленська, Полоцька, Рязані, Володимира, Суздаля, Москви. У 1841 р. Микола I прийняв С. під своє покровительство. Усі подальші роботи С. виконувалися за найвищим повелінням. У 1840-х роках С. керував усіма реставраційними роботами Російської імперії (Ф. Солнцев та К. Тон були засновниками російсько-візантійського (псевдоросійського) стилю).

1. Києво-Печерська лавра. У 1840 р., за ініціативою митрополита Філарета (Амфітеатрова), — реставраційні роботи в Успенському соборі КП лаври. Виконував роботи ієромонах-іконописець Іринарх із помічниками. Собор був розписаний у 70–80-х роках XI ст. Поновлювався у 1730 та 1776 рр. Ієромонах Іринарх поновлював живопис XVIII ст.

Біографія: Іринарх — Іоаким — один з відомих українських іконописців-реставраторів середини 19 ст. Походив з чернігівських міщан. У 1837 р. поновлював розписи Казанського собору в м. Орел. Робота Іоакима сподобалася митрополиту Філарету, який запросив Іоакима до Києва. Через 5 років він прийняв постриг із наріканням Іринарх. Керував іконописною майстернею при КП лаврі, активно залучав до робіт вільних живописців. У радянській літературі з історії реставрації Іринарха зазвичай виставляють як неграмотного поновлювача старовинного мистецтва; сучасне ставлення — фахівець високої кваліфікації, але для свого часу.

У 1842 р. КП лавру відвідав Микола I, якому розписи Іринарха не сподобалися (інформація потребує уточнення, бо, за Шиденком, недовіру до творчості Іринарха спричинили нападки у пресі). Була призначена спеціальна комісія, яка повинна була розслідувати, наскільки розписи Іринарха відповідають розписам XI ст. До Києва був направлений Солнцев, який підтримав Іринарха і надалі з ним спілкувався.

У 1842 р. Микола I видав указ про заборону самовільних реставраційних робіт у стародавніх храмах без найвищого схвалення. У 1843 р. указ був доповнений обов'язковим запитом на реставрацію у Священного синоду. У такому вигляді закон існував до 1889 р., коли ведення стародавніми пам'ятками було передано археологічним товариствам і комісіям.

2. Софія Київська. Розписи Софії Київської — XI ст. У 1701 р. фрески були заштукатурені вапном, протягом XVIII ст. поновлювалися. У 1843 р. у вівтарі приділу прп. Антонія і Феодосія був випадково відкритий фрагмент фресок XI ст. Про це було повідомлено Солнцеву, який у той час керував роботами з відновлення собору Києво-Печерської лаври. С. склав програму «реставрації», в якій пропонувалося розкрити старі фрески і «по можливості поновити, а потім, де це буде неможливо, оббити стіни і куполи міддю і розписати їх знову».

У 1844 р. — комітет для нагляду за відновленням собору (не включений жоден вчений). **Виконавці робіт: 1844–1845 рр.** — розкриття фресок — майстри митрополита Філарета та підрядник, «мейстер живописних кімнатних робіт» **Фохт**. Відкрито 25 композицій, 220 зображень святих у повний зріст, 108 півфігур і багато орнаментів. **1848–1850 рр.** для поновлення розписів Солнцев запросив петербурзького майстра-підрядника М. С.

Пешехонова (досвідченого в «іконописанні та підготовці старих ікон»). Пешехонов взявся «не змінюючи стародавніх контурів» і «заправляючи втрачені місця так, щоб заправка була непомітною» (1848). Митрополит Філарет звинуватив Пешехонова, як старообрядця, у спотворенні символів, зміні малюнка та кольорової гами розписів (Пешехонов користувався фабричними фарбами сумнівної якості, які швидко покрилися пліснявою і почорніли). З Пешехоновим було розірвано контракт; за 2 р. артель відновила 100 фігур, 44 півфігури і 127 орнаментів. **1850–1851** рр. ієромонах **Іринарх** та артель монахів-іконописців поновили ще близько третини розписів. Роботи о. Іринарха сподобалися М. І., після чого о. Іринарх перестав виконувати вказівки як Солнцева, так і митр. Філарета, за що був відсторонений від робіт. **1851–1853** рр. — **священик І. Р. Желтоножський** за допомогою 40 своїх учнів. Були відновлені всі фрески, незважаючи на критику. У результаті живопис XI ст. набув значних пошкоджень та отримав суцільний запис, який не відповідав історичній достовірності: «написано нові фрески за прикладом стародавніх», причому «кожній з осіб» було дано «приличне ім'я».

У 1864 р. в літературі з'явилася різка критика діяльності Солнцева. Визнано фізичну та моральну неспроможність, а також наукову невідповідність.

Перший професійний художник-реставратор ікон—Микола Іванович Подключников (1813–1877). Біографія: кріпак графа Шереметьєва в Останкіно. Здобув свободу, а потім і художню освіту. У 40–50-х рр. — відомий майстер жанрових картин, побутових інтер'єрів і архітектурних пейзажів. Вивчення старих майстрів викликало інтерес до технології зняття поживклих захисних покриттів та записів. Як реставратор працював переважно в Москві. Першим запропонував методи реставрації музейних пам'яток для реставрації ікон (пошарове видалення записів та інших нашарувань, оліфи, умовне тонування, покриття відреставрованої ікони лаком, а не оліфою, ведення реставраційної документації — загальна програма, протоколи, кальки, журнал робіт; матеріали реставрації тримав у секреті). Першим великим об'єктом стала реставрація іконостаса московського Успенського собору в 1852 р. Результати роботи викликали неоднозначну реакцію. Роботи були високо оцінені любителями та знавцями іконопису, такими як граф С. Г. Строганов, І. М. Снегирьов, А. І. Лобков, І. В. Кірієвський, А. Ф. Вельтман. Іконописці-поновлювачі зустріли Подключникова в штики. У московських старообрядців склалося подвійне ставлення: з одного боку, вони вітали відкриття доніконівських ікон, з іншого — їм не подобалася яскравість фарб. Один із знатних старообрядців Преображенського кладовища радив покривати ікони старою оліфою, щоб надати їм більш старовинного вигляду. У 1853–1854 рр. П. склав записку, в якій виклав свої погляди на реставрацію: необхідність покриття розкритої ікони замість оліфи мастичним лаком, а також залишення тонкого шару оліфи (потоншення старої оліфи). Ставлення до реставрації як до справи совісті. У 1856 р. відреставрував ікони Андрія Рубльова (1408) з Успенського собору (Володимир-на-Клязмі, знаходилися в с. Васильєвському), ікону великомученика Дмитрія Солунського з Дмитріївського собору (м. Володимир-на-Клязмі, зараз у ГТГ). Прагнучи отримати офіційне визнання, П. у 1864 р. звернувся до Академії з проханням видати йому свідоцтво на право реставрації церковного живопису, але свідоцтва не отримав. П. працював у Москві до 1877 р., реставрація — переважно в приватних колекціях та церквах.

Програма П. — відкриття давнього живопису та «запунктування» лише в межах втрат — не була реалізована на практиці. Подключников не завжди міг визначити межі автентичного, що часто призводило до пошкодження автентичного фарбового шару або залишення деяких пізніх дописів (ікони з с. Васильєвського).

Реставрація творів церковного мистецтва середньовіччя в другій половині XIX ст. Концепція церковно-археологічної реставрації

Передумови. Ікона — пам'ятник церковної археології. Перший метод вивчення — іконографічний метод Н. П. Кондакова, який ставив на перше місце іконографію, вважаючи недостатніми фактори стилю; «вважав бажаним ... виявити існування відомих редакцій, риси відмінностей у типах за місцем і часом їх походження». Формування наукового ставлення до іконопису призвело до виникнення суперечності між ставленням до ікони як пам'ятника церковної археології та традиційними методами поновлювальної реставрації. Учений світ побачив, що церковне поновлення ікон і фресок — це постійно здійснювані акти варварства, що часто призводять до повного знищення пам'яток.

Значний вплив на становлення нових ідей реставрації мав розвиток колекціонування.

Колекції старообрядців. Двома найбільш значущими центрами старообрядництва в епоху Олександра I і Миколи I були Преображенське (федосєйці-безпоповці) і Рогожське (поповське) кладовища в Москві. Засновані як карантинні пости і місця для поховань під час чуми 1771 р. Обидва кладовища славилися багатими колекціями ікон. До реставрацій М. І. Подключникова колекції ікон на Преображенському і Рогожському кладовищах були єдиними значними колекціями стародавніх ікон або ікон, які вважалися стародавніми. Палеологи охоче відвідували кладовища для збирання необхідної інформації. На Преображенському кладовищі консультантом був іконописець Федір Сидоров, а на Рогожському — купець Василь Якимов (у щоденнику І. М. Снегірьова — «знавець іконопису», «розумна й освічена людина»).

Наукові товариства в Російській імперії: 1846 р. — Імператорське російське археологічне товариство в Петербурзі. 1864 р., за ініціативою А. С. Уварова, — Московське археологічне товариство (МАТ). Найбільшу роль у становленні наукових принципів реставрації відіграли Імператорська археологічна комісія в Петербурзі та Комісія з охорони стародавніх пам'яток при Московському археологічному товаристві, а також Товариство древньоруського мистецтва в Москві. Однією з головних задач було вивчення, реставрація та збереження стародавніх пам'яток. У 1889 р. за імператорським указом Археологічна комісія отримала виключне право на розкопки та реставрацію в Російській імперії. Реставрація пам'яток — за попередньою домовленістю та під керівництвом Археологічної комісії та Академії мистецтв. Варто відзначити, що протягом XIX — початку XX ст. діяльність Академії мистецтв щодо реставрації була досить активною. Уваров, виступаючи на відкритті першого засідання МАТ у 1864 р., зазначав, що «одним із найважливіших питань — безпечне збереження ... пам'яток, які досі знищувалися ... від рук недосвідчених реставраторів, ніж від руйнівної сили часу». Зусилля МАТ були втілені в ряді постанов.

У 1877 р. Синод РПЦ видав указ, що забороняє перебудову, ремонт і реставрацію церковної архітектури, ікон та настінного живопису без дозволу археологічного товариства, що дещо обмежило безконтрольну діяльність церковної влади.

Основоположником першої в Російській імперії концепції реставрації іконопису, що відповідала історико-іконографічному методу дослідження, став І. П. Сахаров. Головна ідея — відновлення оригінального живопису давнього майстра шляхом відкриття ікони від записів і надання їй того вигляду, в якому вона вийшла з-під руки іконописця. Якщо всі попередні реставрації здійснювалися на користь збереження зображення як певної наявної субстанції, що веде до прототипу, то тепер — на користь відкриття та збереження твору конкретного художника, який розглядався як пам'ятник, наділений самостійними історичними та художніми цінностями.

Етапи реставрації за Сахаровим:

1. Укріплення;

2. «Змивання старої оліфи [...] знищення дописок» — необхідний і обов'язковий момент реставрації;

3. Відновлення втрат живопису.

С. запропонував поєднувати два методи відновлення — реконструкцію та умовне відновлення кольору та форми «відповідно до стародавнього письма та оригінальності пошибу». «Легким пунктиром повинні бути заповнені місця, що склеїлися, або ж потрібно наносити густу плавку фарбами — це може вказати лише знання». Сам Сахаров, як і більшість учених того часу, схилився до реконструкції: реставратор зобов'язаний відновити «давнє іконописання в однаковому тоні з початковим письмом, зі збереженням стародавньої рисовки та розпису». Це було природне бажання тих, хто, в першу чергу, цікавився літературно-іконографічною стороною іконопису. Однак межі реконструкції повинні були обмежуватися лише межами втрат живопису. Концепція Сахарова стала першим кроком у розвитку теорії наукової реставрації.

Розвиваючи ідеї Сахарова, професор М. В. Покровський визначав завдання реставрації так: «Реставрація передбачає точне відновлення втрачених чи пошкоджених частин ікони в тому вигляді, в якому вона вперше вийшла з іконописної майстерні [...] реставратор ікони на основі однієї-двох ознак повинен відтворити цілу композицію старої ікони, цілий іконографічний тип». Проф. М. В. Покровський виступав проти відновлень давнього живопису «по здогадках», «по шаблону», закликаючи до точного наукового знання. Але реставрація на користь чистоти іконографічного типу часто призводила до суб'єктивних реконструкцій.

До числа перших реставрацій, що відображали ідеї концепції Сахарова, належать роботи архітектора Гаспара Фоссаті з розкриття мозаїк у Святій Софії в Константинополі (1848—1851) та художника М. Подключнікова з розкриття ікон письма Андрія Рубльова (1852—1855). Фоссаті, займаючись ремонтом будівлі Айя-Софії за дорученням турецького султана Меджіда, виявив доти невідомі мозаїки візантійського часу, приховані кількома шарами записів з мусульманськими висловами з Корану.

Г. Фоссаті детально розповідає про свою роботу та супутні труднощі в листі до Ф. Бруні — академіка історичного живопису, який тоді був членом Комітету з організації мозаїчного відділення при Академії мистецтв: «Мої праці, — пише він, — при церкві Святої Софії наближаються до своєї мети [...] Нещодавно я знайшов серед багатьох залишків, яких варварство турків не могло знищити, на стінах галереї, призначеної для жінок, п'ять портретів, що відмінно збереглися [...] Після цього з іншого боку знайдений Спаситель у колосальних розмірах зі святим Іоанном Хрестителем та Дівою Марією і ще багато інших дуже стародавніх мозаїк [...] Усі ці зображення, після того як я зняв їх контури і кольори з точними помітками, описом і розмірами, я знову закрити, тому що не ризикую розбудити вірування якогось турка-фанатика, яких ще досить, і вважаю, що вони поки спокійно спатимуть, поки не роз'ясниться той промінь, який повинен їх усіх розбудити».

Роботи в Константинополі слід розглядати у зв'язку з великими дослідженнями давніх православних храмів, проведеними Академією мистецтв спільно з Імператорською археологічною комісією. Фоссаті першим застосував на практиці правила та норми, без яких надалі неможливою була б наукова реставрація: після видалення шарів пізніших штукатурок

і фарб він знімав кальки з давніх мозаїк, робив з них малюнки та акварелі, точно позначаючи кольори та розміри, складав письмові звіти. Незважаючи на те, що Фоссаті не вдалося завершити розкриття унікальних софійських мозаїк, а точніше — зберегти їх відкритими, його робота є першим досвідом реалізації ідей реставрації в XIX ст..

Реконструкція пам'яток іконопису та стінопису на користь відтворення чистоти іконографічного типу стала звичним явищем у реставраційній практиці XIX — початку XX століття. Дотримувалися таких норм, як ведення протоколів, зняття кальок. Все частіше використовувався фотоапарат.

Література

1. Бардік М. Оновлення розписів Великої лаврської церкви у першій половині XIX ст. *Пам'ятки України: історія та культура*, № 2 лютий 2014 р. Київ: ДП «Національно газетно-журнальне видавництво», 2014. С. 16 – 19.
2. Бенях Н. Львівський період у творчості Михайла Бойчука 1910 – 1914 рр. Дисертація на здобуття наукового ступеню кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 Образотворче мистецтво. Львів: ЛНАМ, 2018. 285 с. <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/18.10.18/dissertation%20Beniakh.pdf>
3. Бенях Н. Реставраційна діяльність Михайла Бойчука (з листів митрополита Андрея Шептицького та Іларіона Свенціцького). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2017. № 17. С. 34–41.
4. Іванісько С. І. До історії реставрації фрескового живопису Софії Київської. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. V Міжнародна науково-практична конференція, тези доповідей 23-27 травня 2005 року. Київ: ННДРЦУ, 2005. С. 113 – 117.
5. Мисюга Б. До історії реставраційної справи в Галичині (1880 – 1939 рр.) Бюлетень 5. Львів: Львівська філія ННДРЦУ, 2003. С. 11- 13.
6. Свенціцький І. Про реставрацію і консервацію ікон та пам'яток. До двадцятип'ятиріччя Національного музею у Львові. *Діло*. 1931. № 386. С. 7–8.
7. Сидор О. Іларіон Свенціцький і реставраційна справа в Національному музеї у Львові. *Пам'ятки України*. 1996. № 3–4. С. 106–109.
8. Соколюк Л. Професор Михайло Бойчук як художник-реставратор. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків. 2001. Вип. 5. С. 38–39.
9. Сторчай О. В. Реставраційна майстерня лаврського музею культів та побуту (1924 – 1934) (з історії організації, формування та розвитку реставраційної справи в Україні). *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. III Міжнародна науково-практична конференція, тези доповідей 22-24 травня 2001 року. Київ: ННДРЦУ, 2001. С. 165 – 168.
10. Стрельнікова С. О. Науково-реставраційна рада в музеї. Стан. Проблеми. Рішення. *Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення*. IV Міжнародна науково-практична конференція, тези доповідей 20-23 травня 2003 року. Київ: ННДРЦУ, 2003. С. 156 – 158.
11. Стрельнікова С. О. ННДРЦУ – сучасний стан проблем. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. III Міжнародна науково-практична конференція, тези доповідей 22-24 травня 2001 року. Київ: ННДРЦУ, 2001. С. 160 – 170.
12. Тимченко Т. Бойчукізм і українська реставрація. *Образотворче мистецтво*. Київ. 1997. № 3–4. С. 60–62.
13. Тимченко Т. Микола Касперович. *Образотворче мистецтво*. Київ. 1998. № 2. С. 14.
14. Тимченко Т. Р. «Художник-реставратор»: до історії терміна. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. III Міжнародна науково-практична конференція, тези доповідей 22-24 травня 2001 року. Київ: ННДРЦУ, 2001. С. 175 – 177.
15. Тимченко Т.Р. До 130-ти річчя з дня народження М. І. Касперовича. Нові знахідки. *Могиланські читання 2015 року*. Новітні дослідження культурної спадщини України. Київ:

НКПКС, Олег Філюк, 2016. С. 97 – 100

16. Тимченко Т.Р. Київська школа реставрації станкового малярства (1920 – 1930 рр.). *Пам'ятки України: історія та культура*. Науковий часопис, №4. 2001. С. 47 – 71.
17. Тимченко Т.Р. Матеріали музейної наради 1928 року про реставраційну справу. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації*. Наукові доповіді XI Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 11 – 14 вересня 2018 року. Частина II. Київ: ННДРЦУ, 2018. С. 169 – 172.
18. Тимченко Т.Р. Микола Касперович: матеріали до біографії. *Українська художня культура: історія та сучасні проблеми*. Збірник наукових праць. Київ: Інститут культурології НАН України, 2012. С. 57 – 71.
19. Тимченко Т.Р. Музейний напрям реставрації в Україні. Київська школа. 1920 – 1940 рр. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.08. - Музеєзнавство; зберігання художніх цінностей та пам'яток архітектури. Київ: НАОМА, 1998. 21 с.
20. Тимченко Т.Р. Проблеми реставраційної освіти в Україні. *Музей та реставрація в контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. Матеріали V науково практичної конференції 24 – 25 вересня 2020 р. Київ Україна. Київ: Фенікс, 2020. С. 268 – 272
21. Тимченко Т.Р. Реставрація ікон Ігорівської Богоматері та св. Миколи Мокрого у 1924 році (за матеріалами київських архівів). *Музеєзнавство та пам'яткознавство*. С. 156 – 166.
22. Фітценрайтер Д. «Die Hiesigen Maler» («Місцеві художники»). Реставрація в Королівстві Пруссія в другій половині XVIII століття. *Міжнародна наукова конференція «30 років кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва»*. Збірник наукових матеріалів. 22 листопада 2024 року, ХДАДМ. Харків: ХДАДМ, 2024. С. 11 – 12.
23. Шуліка В.В. Історія реставраційної справи на Слобожанщині. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації*. Наукові доповіді XI Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 11 – 14 вересня 2018 року. Частина II. Київ: ННДРЦУ, 2018. С. 239 – 242.
24. Шуліка В.В. Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв в історії реставраційної справи на Слобожанщині. *Вісник ХДАДМ*, № 2, 2021. Харків: ХДАДМ, 2021. С.186 – 198.
25. Шуліка В.В. Реставраційна справа на Слобожанщині: до заснування секції Реставрації творів мистецтва Харківської організації Національної спілки художників України. *Образотворче мистецтво* #2/2017. Київ: НСХУ, 2017.С. 22 – 25.
26. Шуліка В.В. Тридцять років кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Міжнародна наукова конференція «30 років кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва»*. Збірник наукових матеріалів. 22 листопада 2024 року, ХДАДМ. Харків: ХДАДМ, 2024. С. 6 – 10.
27. Fitztnreiter D. Gemälderestauratoren in den Preußischen Schlössern. *Jahrbuch. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg*. Band 3. 1999/2000. Berlin: Akademie Verlag, 2000. С. 131 – 136.
28. Kalikin F. Restaurierung und Gemälden in Museen: Methodische Empfehlungen. *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*. Heft 2. 9/1995. С. 232 – 256.
29. Mant P. Alois Hauser d. J. (1857 – 1919) und sein Manuskript «Über die Restauration von Gemälden». *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*. Heft 2. 9/1995. С. 215 – 231.