

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури
Кафедра техніки та реставрації творів мистецтва

**КОПЮВАННЯ ЯК СПОСІБ ВІДТВОРЕННЯ ВТРАЧЕНОЇ
СПАДЩИНИ (НА ПРИКЛАДІ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ)**

Дипломна робота на здобуття освітнього ступеня магістра
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
освітньо-наукова програма
«Реставрація станкового і монументального живопису»

Виконавець:
студентка II курсу ОС «магістр»

**Швець Віорика
Геннадіївна**

Науковий керівник:

Тимченко Т.Р.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

Рецензент:

Нестеренко П.В.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

Роботу допущено до захисту
рішенням кафедри

Протокол № _____ від _____ травня 2024 р.

Зав. кафедрою _____ доцент Тимченко Т.Р.

Робота захищена з оцінкою _____

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Швець В. Г. Копіювання як спосіб відтворення втраченої спадщини (на прикладі станкового живопису). Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістра за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», освітньо-наукова програма «Реставрація станкового і монументального живопису». Київ : НАОМА, 2024.

У роботі проаналізовано значення якісного копіювання у сфері реставрації творів мистецтва та для виховання сучасних реставраторів. Наведено приклади якісних копій-реконструкцій. Розглянуто традиційні техніки станкового живопису. Проаналізовано значення копій-реконструкцій та їхньої переваги над реконструкціями безпосередньо на пам'ятках.

Розглянуто наявні методики викладання техніки копіювання живопису, проаналізовано ефективність цих методик під час освоєння навчальних дисциплін з копіювання на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва в НАОМА.

Розглянуто методики відтворення старовинних технік сучасними матеріалами, техніко-технологічні особливості сучасних та класичних матеріалів живопису. Проаналізовано матеріали, якими нині можливо виконати копії; розглянуто можливість і ефективність заміни класичних технік та матеріалів сучасними аналогами, зокрема синтетичними матеріалами. Проведено порівняльну характеристику матеріалів старого живопису і сучасних; описано експеримент з метою порівняння якості і кінцевого результату за допомогою підготовки олійної та акрилової імприматури перед написанням натюрморту XVII – XVIII ст.

Робота ґрунтується на аналізі друкованих джерел, досвіду викладання та копіювання студентів кафедри техніки та реставрації творів мистецтва, досвіду копіїстів західних країн (у тому числі шляхом інтерв'ю), а також на власних спостереженнях та дослідженнях автора й досвіді викладання копіювання.

Ключові слова: *копіювання, реставрація, техніка живопису, копія-реконструкція, методика викладання, художні матеріали*

ABSTRACT

V. Shvets. **Copying as a Way of Reproducing Lost Heritage (Using Easel Painting as an Example)**. Qualifying work for the degree of Master in the specialty 023 "Fine Arts, Decorative Arts, Restoration," educational and scientific program "Restoration of Easel and Monumental Painting." Kyiv: National Academy of Fine Arts and Architecture, 2024.

The work analyzes the significance of qualitative copying in the sphere of art restoration and for the education of contemporary restorers. Examples of qualitative copy-reconstructions are provided. Traditional techniques of easel painting are considered. The significance of copy-reconstructions and their advantages over reconstructions directly on monuments are analyzed.

Existing methodologies for teaching painting copying techniques are examined, and the effectiveness of these methodologies in mastering educational disciplines on copying at the Department of Technology and Restoration of Works of Art at the National Academy of Fine Arts and Architecture is analyzed.

Methods for reproducing ancient techniques with modern materials, technological features of modern and classical painting materials are discussed. Materials currently available for making copies are reviewed, and the possibility and effectiveness of replacing classical techniques and materials with modern counterparts, including synthetic materials, are considered. A comparative characteristic of materials of old painting and modern ones is carried out; an experiment is described aimed at comparing the quality and final result using the preparation of oil and acrylic primers before painting a still life of the 17th - 18th centuries.

The work is based on the analysis of printed sources, teaching and copying experience of students of the Department of Technology and Restoration of Works of Art, experience of copyists from Western countries (including through interviews), as well as on the author's own observations and research and teaching experience in copying.

Keywords: *copying, restoration, painting technique, copy-reconstruction, teaching methodology, artistic materials*

ЗМІСТ

Вступ 6

Розділ I. ІСТОРИОГРАФІЯ І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ 10

1.1. Історіографія дослідження 10

1.2. Джерельна база дослідження 13

1.3. Методи дослідження 14

Висновки до розділу I 15

**Розділ II. РОЛЬ КОПЮВАННЯ У СУЧАСНІЙ РЕСТАВРАЦІЇ
ТВОРІВ МИСТЕЦТВА 16**

2.1 Техніка і технологія творів західноєвропейського станкового живопису як основа для роботи сучасних копіїстів 16

2.2. Значення копіювання для сучасних реставраторів 23

2.3. Тома Камбуа та його досвід копіювання світових шедеврів у Музеї Лувру 29

2.4. Роль реконструкції як виду копіювання та копій-реконструкцій у збереженні спадщини 32

Висновки до розділу II 42

**Розділ III. СПОСОБИ ВІДТВОРЕННЯ ІСТОРИЧНИХ ТЕХНІК ТА
ТЕХНОЛОГІЙ У ПРАКТИЦІ КАФЕДРИ ТЕХНІКИ ТА РЕСТАВРАЦІЇ
ТВОРІВ МИСТЕЦТВА НАОМА 44**

3.1. Сучасні матеріали живопису та їх застосування у сьогоденній практиці копіювання 44

3.2. Практика копіювання творів станкового живопису на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА 51

3.3. Аналіз дипломних копій з фондів кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА 61

Висновки до розділу III 76

ВИСНОВКИ 78

Список використаних джерел 80

Список ілюстрацій 84

ВСТУП

Актуальність дослідження.

Професія реставратора є складною та багатогранною. Реставратор має працювати на стику різних видів діяльності, в основі його праці лежить тонке ремесло, що набувається протягом тривалого часу, під керівництвом фахівця; це також знання з області точних наук (хімії, біології). Також важливою складовою його праці є вміння у тому виді мистецтва, до якого належать твори, що реставруватиме майбутній фахівець. В усіх країнах світу дотримуються цього принципу, який полягає у вивченні матеріалів та технік, причому найчастіше і найбільш ефективно це вивчення відбувається шляхом копіювання або створення власних творів у історичних техніках.

Значення навичок сучасних реставраторів у художньому копіюванні та володінні класичними техніками різних епох неможливо переоцінити. Адже ці навички необхідні як для доповнення втрат живописного зображення на етапі реставраційних тонувань (з урахуванням техніки майстра і технології та складу матеріалів, з яких створений твір), так і для відтворення зображення за допомогою виконання копії. Копіювання – це спосіб відтворити втрачене і при цьому не втручатися в роботу. Адже мінімальне втручання – це основне правило, якого повинен дотримуватися реставратор. Дуже важливо виховувати у молодих сучасних фахівців відчуття поваги до автентичності, острах нашкодити пам'яткам.

Художники-реставратори багато практикуються у виконанні копій і повинні володіти якомога більшою кількістю знань про техніко-технологічні особливості пам'яток станкового живопису та вміти відтворити живописне зображення якнайточніше на творах, де значну площу зображення втрачено. Реставратор живопису нерідко повинен віднайти і відтворити зображення у вигляді копії-реконструкції, і можливості знайти вірний варіант достатньо непросто. Саме в таких випадках спрацьовує надивленість та експертні навички майстра в питаннях техніки, знання особливостей іконографії та манери живопису старих майстрів.

У ХХІ столітті склад, якість та спосіб приготування живописних матеріалів значно відрізняються від попередніх епох. Сучасні художники вимушені шукати замітники і аналоги для виконання копій та копій-реконструкцій. І через цю різницю в якості, складі, а відповідно і властивостях матеріалів – перед ними стає непроста задача, адже відтворення повинно бути максимально точне.

На процес навчання та виконання копій вплинула поява нового сучасного в'язива – акрилу, який у багатьох аспектах є зручнішим і комфортнішим у використанні, ніж олія. Старі майстри готували собі матеріали і перетирали фарби самостійно. Зараз же в цьому немає такої необхідності, оскільки значно розширилося фабричне виробництво і готові матеріали на будь-який смак можна придбати в художніх крамницях.

Актуальність дослідження полягає у необхідності ретельного наукового підходу до проблеми копіювання, у набутті нових знань, у запозиченні досвіду іноземних майстрів та його використанні у практиці українських художників-реставраторів.

Тема дослідження: науково обґрунтоване копіювання у навчанні та практичній діяльності художників-реставраторів.

Об'єкт дослідження: твори станкового олійного живопису ХVІІ – ХІХ століть, твори українського іконопису другої половини ХІХ – початку ХХ століть у неовізантійському стилі, копії творів західноєвропейського та українського станкового олійного живопису ХVІІ – початку ХХ століть, створені на різних типах основ.

Предмет дослідження: матеріали та технологія живопису, техніка живопису та її різновиди, послідовність виконання копій станкового олійного живопису.

Мета дослідження: проаналізувати актуальність і значення копіювання для виховання сучасних реставраторів, окреслити проблематику застосування навичок копіювання у реставраційній практиці. Дослідити сучасні матеріали для виконання копій та їхнє застосування в нинішній практиці копіювання.

Поставлена мета визначає завдання дослідження:

- проаналізувати історіографію зазначеної теми;
- з'ясувати значення копіювання для виховання сучасних реставраторів;
- дослідити питання засвоєння техніки і технології пам'яток XVII – XVIII ст.;
- розглянути сучасні матеріали живопису та дослідити їх застосування у сьогоденній практиці копіювання;
- проаналізувати методики відтворення старовинних технік сучасними матеріалами;
- запропонувати найбільш оптимальні методики копіювання станкового живопису.

Методика дослідження витікає з поставлених завдань і об'єднує загальноприйнятні методи аналізу та синтезу та історіографічний метод; методи, що походять з мистецтвознавства: стилістичний аналіз, натурне обстеження творів мистецтва й спостереження за роботою копіїстів, метод інтерв'ю (з Тома Камбуа (Thomas Cambois), французьким копіїстом); до вузькоспеціальних належать методи техніко-технологічних досліджень (макрофотоаналіз, мікроскопія, стратиграфічне дослідження, дослідження в інфрачервоних променях та інші).

Наукова новизна полягає у тому, що, хоча копіювання входить до освітніх програм усіх закладів вищої освіти, де готують реставраторів, на цю тему написано недостатньо наукових робіт, вона фактично ще не була досліджена; так само на тему копіювання як способу відтворення втраченої спадщини на прикладі станкового живопису існує недостатньо публікацій. Вперше проаналізовано значення копіювання для виховання сучасних реставраторів, що є надважливим, адже це необхідна навичка для кожного спеціаліста. Проведено порівняння старовинних матеріалів з сучасними, наведено приклади методик відтворення старовинних технік сучасними матеріалами.

Практичне значення полягає у аналізі, розробці та рекомендаціях для копіїстів-практиків з питань виконання копій з творів станкового живопису.

Апробація результатів дослідження: виступ на III Міжнародній науковій конференції «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА» 23–24 травня 2024 року (НАОМА, Київ). Доповідь «Значення копіювання для виховання сучасних реставраторів (на прикладі досвіду кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА)».

Структура дослідження: робота складається зі вступу, трьох розділів та висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел, переліку ілюстрацій та додатку (ілюстративного матеріалу).

Розділ I. ІСТОРИОГРАФІЯ І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

За тематикою писемні джерела, які є дотичними до обраної теми, розподіляються наступним чином. Це джерела, де розглянуто тему техніки та технології живопису, методики копіювання, мету й методики створення копій-реконструкцій.

Видання, присвячені *технології та техніці* живопису. У працях Б. Сланського [10;11], Федора та Варвари Лоханько [6–8], Д. Кіпліка [3], Л. Фейнберга й Ю. Гренберга [21], А. Леонтовського [5] викладені основи техніки станкового й монументального живопису; розглянуто типи в'язив, класифікацію пігментів; прийоми створення живописних зображень у залежності від типу в'язива та епохи. Також ці питання розглядають у зв'язку з експертизою творів живопису, як, приміром, у навчальному посібнику Т.Р. Тимченко [17].

Деякі публікації, присвячені копіюванню, також висвітлюють аспекти техніки й технології творів мистецтва. Як наприклад, в статті старшого викладача кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (КТРТМ НАОМА) Ірини Сомик-Пономаренко «Методика золочення на полімент: історичні відомості та практичне застосування» [13] описано техніки золочення в іконописі ХІХ ст. та способи реконструкції техніки золочення за допомогою сучасних матеріалів; вказані принципові помилки мистецтвознавців щодо тлумачення технік рельєфного декорування українських ікон ХVІІ – ХVІІІ століть.

Українські дослідники все більше уваги приділяють *техніко-технологічним особливостям* творів станкового живопису. Ці особливості дають змогу точніше атрибутувати твори, краще пізнати шляхи розвитку українського іконопису. Серед таких дослідників – випускники кафедри техніки та реставрації творів мистецтва доктор мистецтвознавства С. Оляніна, яка у монографії «Український іконостас» [9] наводить численні малюнки

елементів різьблення як особливої ознаки походження іконостасів; доктор філософії М. Хребтенко, яка досліджувала техніку української ікони другої половини XVII – першої половини XVIII ст., у тому числі за допомогою мікрофотозйомки, дослідження в ультрафіолетових та інфрачервоних променях [22; 23]; науковий співробітник Національного художнього музею України К. Гавриленко, що присвятила публікації орнаментальному декору ікон та можливостям атрибуції за цією ознакою [1].

Проблематиці *копіювання творів станкового живопису* присвячені праці викладачів КТРТМ НАОМА І. Сомик-Пономаренко [12–15] й М. Титова [18–20]. Професор М. Титов доводить необхідність опанування техніками копіювання для студентів-реставраторів, оскільки це є одним із засобів вивчення техніки й технології живопису, пізнання та збереження традицій і мови образотворчого мистецтва [18, с. 45]. І. Сомик-Пономаренко вказує на необхідність оволодіння технікою виконання копій з метою відтворення втрачених ділянок різьбленого авторського ґрунту на пізніх іконах XIX – початку XX ст. [13, с. 87]. Практичне втілення методики копіювання, розробленої І. Сомик-Пономаренко, містить опис студентки освітньо-наукової програми «Реставрація станкового і монументального живопису» (освітній ступінь магістр) О. Колесової «Методика виконання копії фрагменту ікони «Христос-Учитель» кін. XIX – поч. XX ст.» [4], за результатами виконання дипломної роботи. Тут детально описано процеси виконання копії фрагменту ікони «Христос-Учитель» кін XIX – поч. XX ст. по кожному етапу окремо.

Розгляд методики копіювання з огляду на техніку виконання «Натюрморту з омаром» голландського майстра XVII ст. Ніколаса ван Гелдера (Nicolaes van Gelder) вміщений у статті польської дослідниці Данути Стєпень (Stępień, Danuta) [27].

Проблематика виконання копії-реконструкції розглянута у інших працях І. Сомик-Пономаренко (одноосібній та у співавторстві з С. Гагою-Шереметевою та Г. Марченко) [14; 26], присвячених проєкту з виконання восьми копій-реконструкцій ікон з фасаду Трапезної церкви Києво-Печерської

лаври, що був втілений викладачами й студентами КТРТМ НАОМА у 2017–2018 роках. Керівником проєкту, автором методики виконання копій-реконструкцій зі значно пошкоджених оригіналів початку ХХ століття, а також автором-виконавцем двох з восьми копій є Ірина Миколаївна Сомик-Пономаренко. У даному випадку завдяки виконанню копій-реконструкцій у техніці кайм по основі з шиферу, оригінали (виконані у техніці олійного живопису на металі) залишились недоторканими; вони музеєфіковані й піддані необхідним консерваційним заходам, перебуваючи у фондах Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».

Значення копіювання для виховання сучасних реставраторів викладено у статті співробітниці Інституту Гамільтона Керра (Великобританія) Мері Кемпскі (Kempski, Mary) [25]. Автор аналізує мету й принципи копіювання, що встановлені у Інституті, ретельно описує методику реконструкції як способу копіювання (коли студент на основі попередніх досліджень творів старих майстрів виконує усі технологічні шари у тій самій техніці). Цей підхід потребує освоєння різноманітних давніх технік, починаючи від матеріалів для ґрунту і закінчуючи пігментами й в'язивами. Отже, у даному разі під реконструкцією розуміють саме методику копіювання, з буквральним відтворенням кожного шару твору станкового живопису.

Ще один з випадків такої реконструкції (копії, створеної за результатами попередніх досліджень) описаний у статті Шарлотти Касперс (Caspers, Charlotte) та Кейт Сеймур (Seymour, Kate) [24].

У книзі Соломона Джозефа Соломона (Solomon, S.J.) (1860–1927) «Практика олійного живопису та малювання у зв'язку між ними» [29], яка побачила світ у 1911 р., міститься дві частини. Перша призначена для допомоги молодим художникам, починаючи з рисунку і закінчуючи повноцінними кольоровими роботами, пояснюючи матеріали та методологію в процесі. Соломон не був проти художників імпресіоністського напрямку свого часу, але віддавав перевагу більш працездатному підходу до створення монохромної гризайлі, перед додаванням лесування (тонкого напівпрозорого

шару фарби). У другій частині книги автор розглядає методи старих майстрів і різних європейських художніх шкіл минулих часів, даючи вказівки по конкретних творах відомих художників [30].

1.2. Джерельна база

До джерельної бази дослідження відносяться *ілюстративні джерела*. Це оригінали (твори станкового живопису) і копії з них. До оригіналів, крім безпосередньо творів, відносяться також якісні кольорові відтворення західноєвропейського станкового олійного живопису (загальні вигляди, фрагменти, мікрорізи).

До копій відносимо ті, що створені невідомими художниками у ХІХ ст., із зібрання музею НАОМА; копії, створені студентами кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА у якості дипломних робіт. Це також якісні кольорові репродукції копій, створених іноземними авторами.

Інший тип джерел – *писемні*. Це, зокрема, архівні документи КТРТМ НАОМА: опис методики копіювання (частина кваліфікаційної роботи магістра О. Колесової) [4].

Ще одним важливим джерелом є інтерв'ю з Тома Камбуа, французьким реставратором, копіїстом і викладачем методики копіювання; а також матеріали, розміщені на його сторінці в інстаграм та публікації на ютьюб. Він поділився з автором деякими своїми напрацюваннями.

Крім того, до джерельної бази відносяться відомості, здобуті під час безпосереднього спілкування зі старшим викладачем КТРТМ НАОМА І. Сомик-Пономаренко під час виконання під її керівництвом копій з різних оригіналів (у рамках засвоєння навчальної дисципліни «Копіювання станкового живопису»); під час самостійного копіювання автором магістерської роботи творів західноєвропейського живопису. Принципи створення копії західноєвропейського натюрморту викладені у проєкті, створеному автором під час засвоєння навчальної дисципліни «Методика

викладання мистецьких дисциплін» на 3 курсі освітнього ступеня «бакалавр» (викладач – кандидат мистецтвознавства, доцент Ю. Майстренко-Вакуленко). Цікаві спостереження зроблені автором дослідження під час навчання техніці копіювання західноєвропейського натюрморту інших осіб.

1.3. Методика дослідження

Зважаючи на поставлені задачі, використано наступні дослідницькі методи. Це загальноприйняті методи аналізу та синтезу та історіографічний. З їх допомогою встановлено важливі опубліковані факти й виявлено проблеми, які повністю чи частково не були вирішені.

Це також методи, що походять з галузі теорії та історії мистецтва, зокрема, стилістичний аналіз, який включає вивчення композиції, трактовки форми, колориту й тонально-колірних співвідношень, масштабу зображення.

Метод інтерв'ю, використаний при безпосередньому спілкуванні з Тома Камбуа (Thomas Cambois), французьким копіїстом, який дав відповіді на запитання автора, прояснив ряд важливих моментів.

Також був використаний метод безпосереднього спостереження за роботою копіїстів – студентів НАОМА й тих осіб, яким автор викладав основи копіювання. Сюди ж можна віднести і метод саморефлексії, застосований під час спостереження за результатами власної роботи автора.

До вузькоспеціальних методів належать методи техніко-технологічних досліджень. Це макрофотоаналіз, що дозволяє виявити фактуру живопису та текстуру поверхні, на якій живопис розміщено. Мікроскопія буває необхідною при обстеженні поверхні, для з'ясування порядку накладання технологічних шарів. Також лише під мікроскопом проводиться стратиграфічне дослідження – аналіз мікрорізу з твору живопису. Дослідження в інфрачервоних променях дозволяє побачити підготовчий малюнок, виконаний вуглецьвмісними матеріалами, а також авторські правки та реставраційні вставки. Дослідження в ультрафіолетовій області спектру (видимої флуоресценції) дозволяє виявити

наявність покривного шару лаку та уточнити його рівномірність; пізні реставраційні втручання; деякі пігменти. Дослідження у рентгенівських променях дозволяє виявити нижні зображення у разі перемалювання, а також характер накладання фарбових шарів при наявності у них свинцевого білила, кіноварі, свинцевого сурика та свинцево-олов'яної жовтої; встановити структуру деревини й внутрішні з'єднання дерев'яних основ; плетення полотна у дубльованих картинах. Звичайно, не всі ці методи використані нами у даному дослідженні, але саме на них ґрунтуються висновки інших дослідників техніки та технології живопису.

Висновки до I розділу

Аналіз історіографії та джерельної бази доводить, що на сьогодні в Україні недостатньо публікацій з питань виконання копії, з проблематики значення копіювання в освіті реставраторів, а також з питань використання сучасних матеріалів з метою відтворення технік старих майстрів. Ті публікації, які видані українськими фахівцями, відтворюють досвід минулого або власний, без аналізу західних методик.

У практиці західних реставраторів та копіїстів питання створення копій з творів станкового живопису старих майстрів перейшло на інший, якісно вищий щабель, оскільки методика створення копії ґрунтується на матеріалах безпосередніх досліджень оригіналу. Опанування подібними методиками є надзвичайно цінним досвідом.

Таким чином, наше дослідження зможе до певної міри заповнити існуючу лауну й зможе стати у нагоді як теоретикам, так і практикам копіювання.

РОЗДІЛ II. РОЛЬ КОПЮВАННЯ У СУЧАСНІЙ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

2.1 Техніка і технологія творів західноєвропейського станкового живопису як основа для роботи сучасних копіїстів

У посібнику доцента КТРТМ НАОМА, зав. кафедри Т.Р. Тимченко, присвяченому експертизі творів живопису, в узагальненій формі наведено пояснення термінів «техніка» і «технологія» живопису: «Поняття технології та техніки живопису тісно пов'язані між собою. Під **технологією** (від грецьк. *technē* – мистецтво, майстерність, уміння; *logos* – слово, розповідь) розуміють процес, у результаті якого ті чи інші матеріали, піддаючись різноманітній обробці, перетворюються на новий об'єкт, що відрізняється новими якостями, тоді як **техніка** (грецьк. *technikos* умілий, вправний, досвідчений) ...охоплює переважно один (хоча й головний) етап праці над твором – роботу фарбами. Проте є випадки, коли технологію і техніку неможливо розмежувати, оскільки особливості матеріалів основи або ґрунту відіграють важливу роль у створенні художнього образу.

Технологія перебуває в тісному зв'язку з художніми завданнями, стилістикою, світоглядом художників. З іншого боку, вибір матеріалів для живопису залежить від природних умов або історичних обставин (розвиненості ринку художніх матеріалів, зв'язків з іншими країнами). Отже, технологічні особливості більшою мірою характеризують час і місце створення, а техніка – індивідуальність художника» [17, с.31 – 32].

Відомо, що питання техніки та технології живопису старих майстрів впритул зацікавили дослідників та художників у XIX ст. Однак у XIX – першій половині XX століття їх вивчали з писемних джерел, шляхом власних експериментів (на основі цих джерел) та візуального огляду; при цьому висновки нерідко могли бути хибними [17, с. 32]. Однак уже в кінці XIX – на початку XX ст. висловлювалася думка про необхідність дослідження творів лабораторним шляхом, із застосуванням фізико-хімічних методів [16, с. 131;

138–139]. Розвиток науки у напрямі збору й узагальнення даних по конкретних майстрах або художніх школах не припиняється, оскільки із постійним запровадженням новітніх методів дослідження дані постійно уточнюються, навіть по вже давно досліджених картинах (як, приміром, це відбулося під час проєкту «Операція «Нічна варта» з дослідження та реставрації всесвітньо відомої картини Рембрандта [31]).

Іншим способом вивчення техніки старих майстрів є копіювання як реконструкція, що впливає зі статті Шарлотт Касперс та Кейт Сеймур. Як стверджують авторки [24, р. 8], «Історичні джерела та рецепти можуть слугувати відправною точкою для більш точних реконструкцій, однак для справді "правдивого" відтворення матеріали повинні бути виготовлені та підготовлені у схожий спосіб. Реконструкція довела, що важливим є не лише пошук більш точних історичних матеріалів, але й інтерпретація технічних даних (товщина шару, розподіл та співвідношення пігментів тощо). Однак, будь-який процес реконструкції завжди залишатиметься по суті суб'єктивною діяльністю, а тому, можливо, точніше було б прагнути до "історично обґрунтованих" реконструкцій». Тему реконструкцій у сенсі способу відтворення техніки живопису піднято також у публікації Мері Кемпскі [25], про яку мова піде далі.

У статті І. Сомик-Пономаренко та А. Миколайчук стверджується, що «при розгляді основних структурних складових живописного твору існує розповсюджене уявлення про ґрунт у живописі як об'єднуючий технологічний елемент між основою та фарбовим шаром, який має забезпечити кращу схоронність твору. Однак, аналізуючи розвиток мистецьких стилів в контексті технології живопису, можемо спостерігати закономірність у впливі складу, фактури, способу обробки ґрунту не тільки на стан збереження, а і на зміни у стилістиці живописних творів» [15, с. 176].

Багатошаровий метод в темперному іконописі

Багатошаровий підхід до живопису має свої власні особливості та застосування в іконописі, особливо в православній традиції. Іконопис – це

мистецтво створення сакральних зображень (ікон) в християнстві, яке має дуже глибокі корені та традиції. У православному іконописі іконографічні правила мають велике значення. Іконописці повинні дотримуватися традиційних канонів у зображенні святих, подій та символів християнства.

Однією зі складових іконопису є підготовка основи. Зазвичай використовується дерев'яна дошка або дошка з іншого матеріалу, на якій наносяться шари ґрунту та підготовчі шари, щоб забезпечити стійкість фарби та довговічність ікони.

В іконописі також використовується багатошаровий підхід до живопису. Майстри наносять кілька шарів фарби, починаючи з тонких, легких шарів тла, а потім додають більші та більш насичені кольори, щоб створити глибину та об'єм у зображенні. У техніці іконопису часто використовуються дорогоцінні метали (золото, срібло) або їх замітники (поталь) у вигляді тонких пластин або у вигляді фарби, для створення різноманітних ефектів, що передають ідею містичного світла, божественного сяйва, потойбічного світу.

У темперній багатошаровій техніці іконопису XII–XVII століть (і навіть до наших часів) зустрічалося два підходи до створення інкарнату (відкритих частин тіла): безсанкирний та санкирний способи. Принципова різниця між ними полягає: для безсанкирного – у роботі або по білому ґрунту, або по напівпрозорій жовтуватій прокладці; для санкирного – по доволі темному (зеленкуватому чи коричневому) підмальовку (що має назву санкир або проплазма). Тому й наступне моделювання ділянок відкритих частин тіла ведеться по-різному: або з поступовим посиленням тону, або з поступовим висвітленням. Решта зображення створювалася у подібний спосіб, шляхом накладання 2 – 3 послідовних шарів (у залежності від задач, але найчастіше клася середній тон, який потім посилювався у тінювих ділянках та висвітлювався на освітлених). Італійський варіант санкирного способу відрізняється світлішим і холоднішим тоном санкиря (у Ченніно Ченніні його названо «вердаччо») [17, с.52 – 53].

Іконописці відомі своєю високою технічною майстерністю та деталізацією у роботі. Вони витрачають багато часу на ретельне виконання дрібних деталей, щоб створити точні та виразні зображення.

В іконописі багат шаровий підхід також має духовне значення. Кожен шар фарби може вважатися символом духовної практики та зосередження, а кожен етап процесу живопису може відображати духовну подорож митця.

У підсумку, багат шаровий підхід до живопису в іконописі відіграє важливу роль у створенні виразних та духовно насичених ікон, які є важливим елементом християнської традиції.

Багат шаровий метод західноєвропейського олійного живопису

Техніка багат шарового олійного живопису має давню історію; її попередником був клейовий та енкаустичний живопис. Темпера техніка (жовткове в'язиво) використовувалася протягом кількох століть, з раннього середньовіччя. Темпера фарби, як і будь-які фарби на клейовому в'язиві, мають такі особливості, як сухість, обов'язкове використання штриховки, складність у створенні переходів від одного тону до іншого, відсутність ілюзії глибини. Натомість олійна техніка має цілий ряд переваг, у першу чергу, дає можливість плавних переходів, прозорість, злитість мазків, глибину, прийоми сфумато та багато інших.

У середньовіччі та ранньому Ренесансі митці часто використовували багат шаровий підхід до живопису, хоча це може не було так очевидно, як у подальших епохах. Зазвичай це було пов'язано з використанням різних шарів темпер, лаків та лесування для досягнення бажаного ефекту.

Проте, техніка багат шарового олійного живопису почала набувати особливого значення в епоху Відродження. Італійські майстри, такі як Леонардо да Вінчі та Тиціан, експериментували з різними шарами фарб, щоб створити вражаючу глибину та реалізм у своїх творах. Вони використовували техніку "сфумато" (розмиття) для створення м'яких переходів між кольорами і тонами.

У період виникнення фламандської манери, серед нідерландських майстрів XV століття, лишився ще тісний зв'язок з темперною технікою, оскільки художники писали на дерев'яних дошках з білим ґрунтом, ретельно опрацьовували підготовчий малюнок, прагнули виписати найдрібніші деталі. Новаторство видатних нідерландських майстрів (Робера Кампена, братів Ван Ейк, Рогіра ван дер Вейдена та інших) швидко стало настільки привабливим, що олійна техніка поширилася на інші країни Західної, а пізніше – і Східної Європи.

У фламандській манері склався тристадійний метод багатошарового олійного живопису. Його основні ознаки: дерев'яна (у переважній більшості) основа, білий відшліфований ґрунт, добре опрацьований підготовчий малюнок, прозора імприматура злегка тілесного відтінку (не завжди). I стадія – монохромний (гризайльний) пропис (підмальовок) контурів та тінювих і темних ділянок. II стадія – повноколірний кількшаровий пропис усіх ділянок (іноді за винятком інкарнату), які створювалися світлішими і холоднішими, ніж було задумано. III стадія – лесування у кілька шарів, що мало різне призначення: поглиблення тону, ретуш, створення зображень інкарнату. Основними принципами фламандської манери були застосування оптичного змішування кольорів, гладенька емалева поверхня, тонкошаровий і доволі складний за своєю побудовою живопис [17, с. 54 – 55].

З розвитком олійної техніки та поширенням полотняних основ у XVI столітті в Італії, у венеційській школі формується італійська манера багатошарового олійного живопису (у творчості Джорджоне, Тиціана, Веронезе, Тінторетто). Основними рисами її є основа (дерево, полотно) з тонованим ґрунтом (чи білим ґрунтом, вкритим кольоровою імприматурою). Підготовчий малюнок виконується більш різноманітними матеріалами, у залежності від тону ґрунту (який в кінці XVI – на початку XVII століття нерідко набуває достатньо темного тону). I стадія – монохромний або з введенням певних колірних тонів пропис (підмальовок). II стадія – основний пропис у кілька шарів (світліший і холодніший, ніж це задумано), причому чим

темніший ґрунт, тим пастозніший був шар пропису (імпасто). Так з'являються нові важливі фактори виразності й навіть саме розуміння живописності – полотно з його сітчастою текстурою (яку не приховував тонкий ґрунт) й фактурна ліпка форми. III стадія – лесування, які тепер виконують додаткові функції – крім поглиблення тону, також підкреслення виразності фактури, створення складних поєднань кольорів за рахунок оптичного змішування. Італійська манера дозволила зробити ряд нових відкриттів, які вплинули на формування національних шкіл. У XVII столітті уже рідко можна зустріти фламандську чи італійську манери у чистому вигляді, відбувається їх творче переосмислення [17, с. 55–57].

У XVII столітті багат шаровий підхід до живопису став стандартом у багатьох школах мистецтва, особливо в Голландії та Фландрії. Голландські майстри, такі як Рембрандт та Вермер, володіли високим рівнем технічної майстерності і використовували багат шаровий підхід для створення реалістичних та емоційно виразних полотен.

З часом, у різних епохах і в різних культурах, майстри вдосконалювали техніку багат шарового живопису, додаючи до неї нові методи та матеріали. Сьогодні ця техніка залишається популярною серед сучасних художників і використовується для створення різноманітних стилів та ефектів у мистецтві.

Уявлення про техніку виконання творів станкового живопису попередніх епох постійно уточнюються, тому не можна бути впевненим, що ті твердження, які ми зустрічаємо у публікаціях, є абсолютною істиною. Проте порівняння творів різних майстрів, шкіл, історичних епох надає можливість сформулювати певні тенденції та закономірності.

Приміром, у фламандській манері олійного живопису використання дерев'яних основ, доволі товстого й дуже гладенького білого ґрунту, накладання фарб тонкими напівпрозорими шарами найбільш характерно для нідерландського живопису XV ст. Використання полотняних основ і забарвлених ґрунтів або кольорових імприматур, яке поширилося з XVI ст. (спочатку у венеційській школі, а далі і всією Європою) (італійська манера)

призвело до накладання фарб набагато товстішими шарами (імпасто), зміни характеру завершальної стадії (лесувань), появи фактурних мазків, що особливо проявилось у XVI–XVII ст. (зокрема, італійська й іспанська школи).

Також характерними рисами були деталізація та реалізм: художники ретельно вивчали деталі природи та прагнули максимально точно відобразити їх на полотні. Зображення часто були наповнені дрібними деталями, напівтоновими та тіньовими переходами й майстерно відтвореними текстурами.

Поширеною на той час була студійна практика: художники часто працювали у великих студіях, де спільно навчались, обмінювалися ідеями та виконували замовлення. Велика частина творів виготовлялася в студійному середовищі за допомогою моделей, допоміжних матеріалів та живописних технік.

Техніка станкового живопису XVIII–XIX століть відзначається великою увагою до деталей та високою майстерністю. «У XVIII столітті ... виразна динаміка пензля оцінюється як ознака справжнього хисту» [21, с. 206]. Але в першій половині – середині XIX ст. переважає гладенька поверхня. У цілому в XIX ст. спостерігається спрощення техніки виконання в порівнянні з попередніми епохами.

Також набуває популярності пленерний живопис. Завдяки розвитку транспорту, художники (особливо імпресіоністи) мали можливість виїжджати на природу та писати з натури. Деякі художники в цей період стали відступати від чистого реалізму, намагаючись передати емоції та духовність через символічні образи. Це привело до розвитку символізму та трансценденталізму в мистецтві.

Імпресіонізм як нова концепція у живописі, з точки зору техніки принципово відрізняється від попередніх епох тим, що створення живописного зображення стає нероздільним безперервним процесом, а саме поняття стадій зникає. Переважно корпусні мазки фарб, відмова від

завершальних лесувань, інше сприйняття кольору призвели до цілого ряду технічних новацій, але ця тема виходить за рамки нашого дослідження.

Розвиток технології фабричного виробництва пігментів та фарб дозволяв художникам використовувати більше різних кольорів і відтінків. З'явилися нові пігменти, що розширювали можливості творчості.

Художники вивчали та розвивали техніку живопису через свою власну майстерність та дослідження. Вони експериментували з різними методами, щоб досягти бажаного ефекту на своїх полотнах.

2.2. Значення копіювання для сучасних реставраторів

Діяльність реставраторів, як це остаточно склалося у ХХ столітті, є міждисциплінарною. Вона відрізняється складністю та багатогранністю, адже реставратор працює на стику різних видів діяльності. В основі діяльності реставратора-практика лежить тонкосенситивне ремесло, що набувається протягом тривалого часу, під керівництвом досвідчених фахівців, адже ремесло можна опанувати лише на практиці. Доповнює його практичну діяльність знання з області точних наук (хімії, фізики, біології). Ще однією важливою складовою є вміння у тому виді мистецтва, твори якого реставруватиме майбутній фахівець. Тому в усіх країнах світу цей принцип неухильно дотримується: людина, що вчиться ремеслу реставратора, вивчає матеріали й техніки тих предметів, з якими він працюватиме. Найчастіше і найбільш ефективно це відбувається шляхом копіювання або створення власних творів у історичних техніках.

Значення навичок сучасних реставраторів у художньому копіюванні та володінні класичними техніками майстрів різних епох неможливо переоцінити. Адже ці навички необхідні як для доповнення втрат живописного зображення на етапі реставраційних тонувань (з урахуванням техніки майстра і технології та складу матеріалів, з яких створений твір), так і для відтворення зображення під час виконання копії-реконструкції.

Актуальність викладання копіювання для виховання сучасних реставраторів полягає в тому, що розуміння та вміння використовувати різні техніки живопису є важливими для ефективної реставрації та консервації художніх творів. Копіювання – це спосіб відтворити втрачене і при цьому не втручатися в роботу. Адже мінімальне втручання – це основне правило, якого повинен дотримуватися реставратор. Дуже важливо виховувати у молодих сучасних спеціалістів відчуття поваги до автентичності, острах нашкодити пам'яткам.

Художники-реставратори багато практикуються у виконанні копій і повинні володіти якомога більшою кількістю знань про техніко-технологічні особливості пам'яток станкового живопису та вміти відтворити живописне зображення якнайточніше на роботах, де значну площу зображення втрачено. Реставратор живопису нерідко повинен віднайти і відтворити зображення у вигляді копії-реконструкції, і по можливості знайти вірний варіант, що достатньо непросте. Саме в таких випадках спрацьовує надивленість та експертні навички майстра в питаннях техніки, знання особливостей іконографії та манери живопису старих майстрів.

Реставратори повинні мати глибоке розуміння різних стилів, технік та матеріалів, які використовувалися в різні епохи, щоб впоратися зі збереженням оригінального вигляду творів мистецтва, що є надважливим в реставраційній практиці, адже доволі багато траплялося випадків, коли реставратори, не розуміючи справжньої ролі того чи іншого шару живопису, вважали їх за пізні домалювання й видаляли. Для цього їм необхідно регулярно тренуватися за допомогою виконання копій старовинних майстрів класичного мистецтва, при цьому практикуватися в різних стилях і техніках, вміти скопіювати твори різних авторів. Адже це впливає на їхній фаховий рівень.

Вивчення техніки живопису допомагає реставраторам розуміти, яким чином художники створювали свої твори, як вони використовували кольори, текстури та інші елементи. Це дозволяє реставраторам краще розуміти походження втрат та пошкоджень, які можуть виникнути з часом, і забезпечує

їм необхідні навички для відновлення цих елементів та доповнення втрат, насамперед, живописного шару. Розуміння оригінальних технік допомагає зберегти автентичність творів класичного живопису. Як вказує М. Титов, «основною метою ... копіювання є не тільки оволодіння технікою та технологією живопису, а й глибоке осмислення й збереження традицій і мови образотворчого мистецтва» [18, с. 45].

Крім того, вивчення техніки живопису допомагає реставраторам розробляти власні техніки та методи реставрації, що можуть бути використані для реставраційних доповнень втрачених ділянок творів мистецтва, які можуть бути унікальними або нестандартними. Це дозволяє реставраторам бути більш гнучкими та творчими у своїй роботі.

Копіювання дозволяє реставраторам розвивати свої художні та технічні навички. Вони можуть вивчати та вдосконалювати свої вміння у відтворенні деталей, використанні традиційних матеріалів та набутті майстерності, яка допомагає їм краще розуміти роботу майстрів минулого. Копіюючи твори старовинних майстрів, реставратори можуть засвоювати стильові особливості різних періодів. Це важливо для правильного розуміння контексту та стилів, які характеризують твори мистецтва різних епох. Копіювання та реставрація старовинних робіт сприяє розумінню реставраційних задач та може допомогти реставраторам виявити ті проблеми, з якими вони можуть зіткнутися. Це сприяє розвитку їхніх навичок у вирішенні реставраційних завдань та у виявленні оптимальних методів консервації.

Також робота зі старовинними творами мистецтва надихає реставраторів розуміти та поважати культурну спадщину. Вони відчувають важливість збереження цих творів для майбутніх поколінь.

Спеціалісти з реставрації, які мають досвід у копіюванні та реставрації старовинних творів, можуть бути важливими членами команд в музеях та галереях, де вони допомагають у збереженні та дослідженні колекцій.

Вивчення та копіювання творів старих майстрів є важливим етапом у професійному розвитку реставраторів, допомагає їм розширювати свої знання,

навички та розуміння цінності культурної спадщини. Копіювання та вивчення робіт старих майстрів має значущий вплив на виховання сучасних реставраторів.

Реставратор знає всю анатомію картини, адже вивчає її дуже глибоко. Він знає, з чого виготовлялися картини раніше, як відтворити їх в аутентичному вигляді, а також, що саме може вплинути на її майбутні пошкодження. Реставратор знає окремо кожен шар живопису і відчуває товщину та послідовність нанесення цих шарів. Він ставиться до творів мистецтва з величезним трепетом і повагою, зі страхом їм нашкодити. Це дуже важливі якості, і копіювання – невід’ємна частина у вихованні цих рис.

Отже, викладання техніки живопису та копіювання живопису є важливим елементом виховання сучасних реставраторів, оскільки воно допомагає їм розуміти, відновлювати та зберігати художні твори на високому рівні.

Як зазначає польська дослідниця Д. Стенпень, протягом тисячоліть саме копії дозволяли зберегти пам’ять про зниклі оригінали і рятували їхнє зображення. Завдяки їм ми дізналися про більшість творів стародавньої Греції, які були зразком для мистецтва римської епохи. З цього періоду збереглося небагато творів.

Далі вона вказує, що в Польщі є лише одне полотно Ніколаса ван Гельдера, яке авторка мала честь вивчати, досліджувати та копіювати, і яке вже десятиліття викликає визнання у глядачів у Національному музеї у Варшаві. Це (...) – художня перлина.

Д. Стенпень стверджує, що вірна, така що передає дух картини копія може виконувати важливу роль для музею. Копія може замінити оригінал на багатьох тимчасових виставках поза музеєм. Знання з галузі реставрації щодо того, що відбувається з картинами в різних умовах транспортування, експонування, зберігання твору, а також внаслідок невідворотних внутрішньоструктурних змін, є все більшими.

Щоб не наражати оригінал на такі неприємності, потреба у копіях повинна зростати як для експонування, можливого зберігання та архівування

обраних оригіналів, так і для освітніх цілей. У таких випадках копія може замінити знищений або втрачений оригінал. Завдяки копіям продовжується життя твору.

Те, наскільки потрібні копії картин, підтверджує, серед іншого, праця Йозефа Белінського, яка стосується великих знищень і пошкоджень, яким піддалися скарби польської культури, включаючи картини, під час Першої світової війни.

Копія потрібна настільки, наскільки ми бажаємо зберегти твори старих майстрів. Це форма збереження інформації про оригінал, яку не забезпечить ані опис, ані комп'ютерний запис, фотографія, репродукція чи олеографія. Копії замовляються і до цього дня з різними цілями. Залежно від спонсора і призначення – через приватних власників, для яких з якихось причин стає недосяжним оригінал, чи через державні установи або музеї [27, с.95.]

Мистецтво протягом століть було повторюваним. Художники, наслідуючи своїх попередників, вивчали майстерність, поглиблювали знання про техніку та технології, використовувані майстрами, поступово вдосконалюючи свій власний стиль. Вони завжди знали і розуміли цінність копіювання.

Вже на початку XVII століття Абрахам Боссе пише: «важко визначити спосіб правильного наслідування оригіналів, і це як щодо ліній і контурів, так і стосовно кольору, способу ведення пензля та нанесення фарб. Для того, щоб наслідувати за допомогою свіжих або старих фарб нову або дуже стару картину, треба покласти багато зусиль, щоб дізнатися, які фарби використовувалися, щоб зберегти протягом тривалого часу такий самий відтінок і кольори, як у оригіналі» [27, с. 96]. Копіїст, приступаючи до роботи, часто спочатку має проблему з визначенням, що є наміром автора картини, а що є результатом впливу часу та поточного стану збереження її окремих технологічних шарів. Часом бруд, нашарування, відбитки та пошкодження змінюють сприйняття твору. Виникає питання, чи варто відтворювати поточний стан чи намагатися відновити первинний стан. Проблема також

полягає у тому, наскільки ми можемо розшифрувати випадковий колір верхніх шарів. Освітлення, в якому експонується оригінал, має великий вплив на сприйняття його кольорів.

Наша чутливість щодо способу сприйняття також формується оптикою органу зору, який сприймає кольори, світло, тінь, вібрації на поверхні картини, що виникають з її технічно-технологічної будови, пов'язаної з відповідною технікою. Зображення природи є статичним об'єктом, але те, що відбувається на ньому, викликає емоції. Таким чином, воно може бути експресивним у своїй статичності.

Перед тим як розпочати роботу над копією певного твору, важливо дослідити та розробити технологію та техніку його виготовлення. Крім того, вивчення, перевірка на практиці та аналіз різних видів рецептів, які містяться в історичних трактатах, значно допомагає розкрити секрети майстерності стародавніх мистців. Кожен твір нібито має в собі закодовані особисті почуття автора, залежно від настрою, місця та, звичайно ж, епохи, в якій він створюється. Емпатія копіїста допомагає у створенні копії, яка викличе у глядача схожі на сприйняття оригіналу емоції. Копію малюють безпосередньо з оригінального твору. Неутомна праця та постійне вдосконалення майстерності є найкращим гарантом створення ідеальної копії малюнка будь-якого зображення, будь-якого творця. Копія іноді може бути сплутана з фальсифікатом, тому вона повинна бути надійно, точно описана. Про методи копіювання з метою підроблення картин пише Богуслав Сланський: «Є безліч доказів того, що копії цінних картин у давнину видавалися за оригінали, бо не було можливості їх порівняти (...). Перші письмові свідчення про підробки знаходимо у Вазарі – це копії портретів, написаних Рафаелем, що їх зробив Андреа дель Сарто (...) Є величезна кількість давніх копій відомих картин переважно італійських художників періоду ренесансу і бароко, які раніше вважалися оригіналами чи повтореннями» [10, с. 84].

З великої кількості копій картин найменш популярні є копії натюрмортів. Коли автори книги «Колекція Порчинських – геніальний обман?» порівнюють

кілька копій з оригіналами, лише один з них стосується натюрмортів. Ежен Фромантен у своїй роботі про старих майстрів, серед багатьох фотографій, не включає жодного зображення натюрмортів. К.Е. Мезон у праці «Зображення та відтворення» порівнює оригінали та їх повторення з XIV по XX століття. У цьому порівнянні, серед близько 300 фотографій, є лише одне, що стосується копії голландського натюрморту. Ева Фринта у каталозі колекцій Галереї Зарубіжного Мистецтва Національного Музею у Варшаві порівнює фотографії копій картин з їх оригіналами (загалом 221 фотографія), але, на жаль, серед них немає жодної копії голландського натюрморту чи натюрморту загалом. Мечислав Морка в тексті «Кілька зауважень про значення підписів та написання експертиз» також порівнює копії з оригіналами. Із понад 30 зображень, лише одне стосується натюрморту, виконаного Владиславом Кшишоновським (копія невідомого автора)» [27, с. 96].

2.3. Тома Камбуа та його досвід копіювання світових шедеврів у Музеї Лувру

В якості прикладу високого рівня майстерності копіювання в світі виступає французький художник-реставратор, копіїст Тома Камбуа (іл. 15). Він має багатий досвід у копіюванні, займається цим з 18 років. Про Тома зняли документальний фільм на каналі «Midi en France»; як зазначає сам митець, «Національне телебачення прийшло в мою мистецьку студію і зняло мене наживо кілька років тому. Це був виклик, оскільки я завжди ненавидів, щоб мене знімали. Але я зробив це, та мені все ще важко дивитися на себе». Відео можна подивитися в соціальних мережах.

Тома Камбуа навчався на реставратора і працював за професією. Він виконав чимало копій в Музеї Лувру, серед яких: «Східний воїн» П'єра Франческо Мола; «Велика Одаліска» Жана Огюста Домініка Енгра; «Кульгавий блазень» Хосе де Рібера; «Корабель безумців» Ієроніма Босха; «Молода мучениця» Поля Делароша; «Сільський концерт» Тиціана; «Свята

Аполлінарія» Франсіско де Сурбарана; «Мадонна з зеленою подушкою» Андреа Соларіо; «Святий Єремія у пустелі» Йоахіма Патініра (фрагмент); «П'єта» Россо Фіорентіно; «Жебраки» Пітера Брейгеля Старшого; «Грошовий мінйяло та його дружина» Квентіна Метсіса (Массейса) (фрагмент). Отже, це твори різних шкіл та епох, починаючи від нідерландського живопису XV ст. до французької школи XIX ст., причому як на дерев'яній, так і на полотняній основі.

Наразі художник плідно працює над копією видатного шедедру Леонардо да Вінчі «Мона Ліза» (іл. 12;13). Мистець пише копію з якісних репродукцій, проте робить усе, аби добитися можливості закінчити роботу безпосередньо в Луврі, очікує на дозвіл від керівництва музею. Робота над нею триває вже п'ять років, Тома уважно відтворює кожен шар, постійно звіряє копію з оригіналом. Він приділяє особливу увагу рисунку на кожному етапі, завдяки чому його копії дуже точні і мають значну подібність до оригіналу.

У своїй роботі, а також у викладанні художник застосовує цікавий і дуже дієвий інструмент, який допомагає максимально наближати копію до оригіналу за подібністю як рисунку, так і живопису. Ним є застосунок, який дозволяє дуже точно звіряти копію з оригіналом за допомогою накладання фото копії на фото оригіналу, якість обох фотографій має бути висока. Цей інструмент він дає своїм учням та застосовує у своїй практиці копіювання. Палітра Тома майже нічим не відрізняється від нашої. Він використовує фарби фірми Rembrandt, кольорів в нього небагато: «З основних кольорів, серед яких присутня вохра жовта, вохра червона, коричнева ван дік тощо, я дуже швидко можу намішати те що мені потрібно, завдяки рокам напрацювань» - ділиться він.

Варто також відмітити викладацький хист художника. Тома викладає техніку копіювання старих майстрів. Своім учням він щедро дає всі знання і досвід, котрі здобував стільки років. Він ділиться всіма своїми інструментами, технічними прийомами та напрацюваннями, його учні вже через декілька місяців навчання самостійно пишуть копії високої якості.

Далі наводимо відповіді, які Тома Камбуа люб'язно надав на мої запитання.

«Чи були б Ви ласкаві відповісти на мої запитання?»

1. Де Ви працювали реставратором? Назва місця, якщо це можливо, і скільки часу.

2. Де Ви вчилися?

3. Як і скільки років Ви вивчали копіювання? За якою програмою навчалися?

4. Чи була у Вас можливість копіювати в музеях під час навчання?

Дякую.»

«Я працював 3 роки у місці, що називається ательє Лепавек, на вулиці Седена, 28, Бастилія, Париж. Лепавек – це родина реставраторів: чоловік, дружина та їхній син. Вони були реставраторами у Луврі приблизно 40 років. Одні з найзнаменитіших. Ви можете знайти їх у книгах, вони – еталон. Потім я працював 2 роки для американського дилера мистецтва на ім'я Вільям Стюарт в Парижі, після чого я працював близько 2 років для компанії під назвою Arcoa, яка спеціалізується на реставрації картин в національних пам'ятках, церквах і соборах.

Я навчався 2 роки в Парижі з 18 до 20 років. Перший рік у школі, що називається ательє Клуа, а другий рік – в академії Порт-Рояль. Потім я подорожував світом і почав навчатися знову у віці 26 років в школі, що називається Мікадо, вивчаючи реставрацію у національних пам'ятках протягом одного року.

Просто після цієї школи, коли мені було 27 років, я почав працювати в ательє Лепавек.

У 32 роки мене прийняли у Лувр для копіювання майстрів, я працював там протягом 12 років, саме там я покращив свою майстерність у копіюванні, я завжди був хорошим копійстом з 18 років».

2.4. Роль реконструкції як виду копіювання та копій-реконструкцій у збереженні спадщини

У цьому підрозділі буде розглянуто тему «реконструкції як виду копіювання» та «копії-реконструкції».

Як вказує викладач Інституту Гамільтона Керра (Великобританія) (Hamilton Kerr Institute, НКІ) Мері Кемпскі, «копії з великих майстрів були добре відомим навчальним засобом для безлічі художників протягом історії. Метою багатьох художників було вивчити техніку шанованих митців шляхом імітації. Звичайно, було викликом зрозуміти, що саме лежало під верхнім видимим шаром, маючи можливість бачити лише результат накопичених шарів фарби та лаку на поверхні полотна. Кажуть, що Рейнольдс розбирав картини шар за шаром, щоб встановити «секрет» італійських художників. Невідомо, чи це апокрифічна історія, але ми можемо зрозуміти бажання розкрити техніку іншого художника та досягти того самого ефекту. Художники минулого копіювали оригінали, і результати з відстані часто здавалися правдивими відтвореннями, але при більш критичному розгляді не мали тієї ж конструктивної побудови; це є лише враження.

Мета студентів НКІ у виготовленні копій дещо відмінна. Звісно, тут говориться про важливість знань і розуміння матеріалів художника та їх використання для досягнення бажаних ефектів. Копії, або, точніше, реконструкції, є невід'ємною частиною курсу в НКІ. Це не є незвичайним; багато європейських навчальних закладів, що цікавляться навчанням консерваторів картин, мають частину свого курсу, присвячену копіюванню» [25, р. 1].

Найчастіше такі копії створюються за допомогою фотографій, що охоплюють загальні техніки, а не зосереджуючись на окремому творі чи окремому майстрі. Побіжний огляд роботи студентів з консервації картин з інших європейських закладів показує, що всі вони створюють копії під час свого навчання, щоб дослідити використання різних типів фарб і, можливо,

техніки золочення. Однак лише двоє з опитаних студентів створили копію перед реальним полотном на стіні музею.

«Реконструкція», або «копія», за визначенням дуже відрізняється від «підробки», хоча іноді їх можна сплутати. Реконструкція не намагається змусити глядача вірити, що робота була виготовлена в часи художника, який її створив. Іншими словами, відсутні будь-які ознаки старіння, і картину можна виконати як свіжо написану, як вона виглядала, коли покинула майстерню художника. Досягти цього не так просто, як здається на перший погляд. Старіння оригінальних матеріалів має бути скасоване в уяві копіїста. Це може бути лише обґрунтоване припущення. Ми не можемо точно знати, як виглядала картина, коли вона була щойно знята з мольберта. Однак знання інших картин того періоду, зміна певних матеріалів, пігментів, в'язив і лаку дадуть багато вказівок щодо того, наскільки конкретна картина могла змінитися.

З самого початку НКІ демонстрував, що реконструкції будуть в основі його освітньої програми. Герберт Ланк, виявивши далекоглядність, присвятив себе цій галузі навчання і ввів інший підхід до реконструкції в навчанні з консервації картин, працюючи зі справжнім полотном. Чітке та обізнане розуміння техніки повертає нас до вчення Гельмута Руеманна, який був наставником Герберта Ланка з кінця 1940-х років і пізніше.

Руеманн був прихильником ретуші яєчною темперою і постійно захоплювався виявленням нанесених шарів на кожному полотні, над яким він працював. З цієї причини для нього була природною схильність виявляти та реконструювати історичні шари фарб в систематичний і науковий спосіб.

Технічні дослідження та аналіз продовжують прогресувати, виявляючи точну природу пігментів та в'язив. Однак науковий аналіз все ще може значно збагатитися практичною реконструкцією.

Ретуш яєчною темперою продовжує викладатися в НКІ і є важливою опцією для реставрації. Реконструкція відіграє ключову роль у сприянні розумінню ретуші яєчною темперою, вона вносить ще більший вклад у

розуміння історичних технік живопису. Це широка область досліджень, яку обіймає Ренате Вудгізен-Келлер. Для Ренате реконструкція та технологія фарби йдуть пліч-о-пліч. Ще до того, як вона стала працювати в НКІ, це була область великого інтересу для неї, і вона з радістю взялася за викладання та дослідження історичних технік живопису, що стало її областю експертизи, яку шанують на міжнародному рівні.

Копії для першого та третього курсів

Звичайно, що студенти (на даний момент, щороку навчаються два студенти) розпочинають курс в НКІ з ознайомлення з технікою живопису, яке триває один семестр. Зазвичай, використовують яйцеву темперу на дошці та олію як на дошці, так і на полотні, охоплюючи стилі з п'ятнадцятого по сімнадцяте століття. Також вправляються в техніках золочення на дошках з темперою, до яких входять сграфіто та різьблення.

Відразу ж новий студент заглиблюється у світ справжніх пігментів, яйцевої темпері, лляної олії, сикативних речовин та основ, які виготовляються з сульфату кальцію або карбонату кальцію. Таким чином вони стають художником та учнем в одній особі, незалежно від наукового чи художньо-історичного фону; їх вчать наносити фарбу на підкладку, чи то дерев'яну, чи полотняну. Це завдання є викликом, але наприкінці семестру воно дуже винагороджує та підвищує впевненість нового студента. Результати можуть бути вражаючими. Протягом щонайменше останніх 10 років студенти слідували за вступним курсом Ренати, копіюючи як італійські, так і північні (нідерландські або німецькі) картини з Музею Фіцвільяма.

Італійська картина, яку нові студенти копіювали протягом останніх років, - це «Різдво» Якопо дель Селлайо з Музею Фіцвільяма. Різні деталі картини копіюються протягом років. Їм надаються маленькі дерев'яні панелі, вирізані з тополі або сосни, і перша задача полягає у нанесенні ґрунту з грубої та тонкої гіпсової маси. Рената проводить студентів через процес гасіння гемігідрата кальцію для виготовлення висушених тістечок з тонкої гіпсової маси, які потім можна замочувати та нагрівати, щоб отримати шовковистий шар тонкої

гіпсової маси. Біблія Ренати – це «Книга мистецтва» Ченніно Ченніні кінця XIV ст., і студенти добре знайомі з перекладом Томпсона (надрукований 1960 року). Ідучи за цією рецептурою дотепер, навіть найменші деталі, які можуть бути неінтуїтивними, виявилися дуже важливими на практиці: наприклад, розтирання першого шару пальцями для створення міцного зчеплення з грубою гіпсовою масою.

Що мав на увазі Ченніно Ченніні під «*gesso grosso*, cioè *Volteriano* (Брунелло 1982: 120)»? До цього питання ще не знайдено однозначної відповіді. Тут сучасному митцю не вдасться відтворити рецепт. Ймовірно, у п'ятнадцятому столітті цей матеріал був настільки поширеним, що не потребував додаткових пояснень. Рената експериментувала і дійшла до висновку, що це повинен бути «гіпс Паризький» або гемігідрат сульфату кальцію. Інші можуть не погодитися, і хімічно кристалізована форма *gesso grosso* не завжди виявляється такою під час аналізу. Зазвичай це є більш однорідною сумішшю ангідрату, напівгідрату та ангідриту. Однак *gesso sottile* Ренати, здається, чудово працює на творах малого масштабу після вимочування паризького гіпсу за рецептом Ченніні. Недавно Рената виявила, що процес вимочування повинен тривати принаймні три місяці – менша кількість часу призведе до більш крихкої текстури підкладки. Малюнок робиться вугільним пігментом, змішаним з камеддю. Тоді йдуть шари темпері, включаючи звичайний шар *terra verde* під тонами шкіри. Потім наносяться шари лесування олійними фарбами. Багато студентів спостерігали і допомагали Ренаті у виготовленні лесування, такого як кошеніль червона і зелений вердігрі (мідний резинат). Дуже захоплююче спостерігати, як під час виготовлення кошенілі розчин червоної фарби (від комах) у сполуці з алюмінієвим калієм і водою піднімається від реакції, утворюючи дрібні сніжинки кристалів сульфату калію. Фарба потім наноситься на основу гідроксиду алюмінію, а залишки вимивають. Після подвійного фільтрування органічного барвника з кошенілі його залишаються висихати на фільтрувальному папері, як здається, у вигляді багатофункціонального

пурпуру. Потім його збирають у банку і, як правило, змішують з нагрітою олією (зі смолою або без неї), щоб отримати блискучий прозорий червоний колір. Іноді його можуть наносити в теплій олії та смолі, як обговорювалося нижче з посиланням на мідний резинат» [25, р. 2, 3, 6].

Таким чином, йдеться про реконструкцію як спосіб копіювання, метою якого є максимально точне (аж до кожного ужитого матеріалу) відтворення оригіналу, але без слідів старіння.

Аналогічне значення мала реконструкція картини фламандського художника XVI ст. Мартена ван Хемскерка, створена після дослідження й реставрації цього твору. Авторки статті Ш. Касперс та К. Сеймур задають питання, чи насправді реконструкція наблизилася нас до первісного вигляду оригіналу? «Порівняння оригіналу та реконструкції показало, що це не зовсім так. Хоча візуальний образ майже не відрізняється від оригіналу, глибший аналіз показує, що шари фарби в реконструкції тонші, ніж в оригіналі, крім того, розмір частинок пігменту та їхній розподіл у межах певного шару також відрізняються. Ці розбіжності пов'язані не лише з відмінностями між сучасними матеріалами та матеріалами XVI століття, але й з процесом їхнього виробництва. (...) Історичні джерела та рецепти можуть слугувати відправною точкою для більш точних реконструкцій, однак для справді "правдивого" відтворення матеріали повинні бути виготовлені та підготовлені у схожий спосіб. Реконструкція довела, що важливим є не лише пошук більш точних історичних матеріалів, але й інтерпретація технічних даних (товщина шару, розподіл та співвідношення пігментів тощо)» [24, р.8].

«Копія-реконструкція» – під цим терміном зазвичай розуміють відтворення у нових матеріалах оригінального твору, з доповненням (реконструкцією) втрачених протягом історії його існування фрагментів. Як зазначає І. Сомик-Пономаренко, у разі значних пошкоджень оригінальних творів і водночас необхідності доповнення архітектурного ансамблю, частиною якого вони є, виникає «необхідність у створенні копій чи копій-реконструкцій з дотриманням стилістичних та техніко-технологічних якостей

автентичних взірців. Адже реконструкція втрачених фрагментів безпосередньо на оригіналах нівелює їх художню та історичну вартість, і, безумовно, перевага надається музейному зберіганню автентичних творів» [14, с. 47]. Далі І. Сомик-Пономаренко обґрунтовує необхідність того, що саме художники-реставратори в змозі створити такі копії-реконструкції, які «не тільки візуально вивчають оригінал, а із врахуванням даних, отриманих під час проведених досліджень, проаналізувавши його (твору) структуру, можуть виконати копію-реконструкцію максимально наближено до оригіналу. Також художник-реставратор зможе підбирати методики, художні матеріали та інструменти з врахуванням майбутніх несприятливих умов збереження копій-реконструкцій, наприклад, більш стійкими та довговічними сучасними матеріалами» [14, с. 47–48]. Це дуже важливо з огляду на те, що оригінали лишаються музеєфікованими, а копії-реконструкції лише замінюють оригінали, нагадуючи про них, і водночас є більш тривкими в порівнянні з оригіналами.

Ці тези доповіді 2019 року були написані у зв'язку з виконанням масштабного проєкту – створення восьми копій-реконструкцій, що їх виконали викладачі та студенти КТРТМ НАОМА під керівництвом старшого викладача Ірини Сомик-Пономаренко протягом 2017 – 2018 років.

Комплекс із 20 ікон (кін. XIX – поч. XX ст.; цинк, олійний живопис) з фасадів Трапезної церкви преподобних Антонія і Феодосія Печерських Києво-Печерської Лаври (іл. 1) реставровано у відділі наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника у 2013–2014 рр. Після проведення всіх консерваційних робіт було прийнято рішення про подальше зберігання цих пам'яток у музеї, щоб не повертати їх на фасад храму через поганий стан (іл. 2). Натомість запропоновано виготовлення копій-реконструкцій цих ікон із подальшим встановленням їх на фасаді замість оригіналів.

До співпраці та участі в цьому проєкті була залучена НАОМА, а саме кафедра техніки та реставрації творів мистецтва. У 2017–2018 рр. студенти та

викладачі кафедри на чолі зі старшим викладачем Іриною Сомик-Пономаренко розробили ескізи та написали 8 копій-реконструкцій ікон для східного фасаду церкви Св. Антонія і Феодосія Печерських (Трапезної) Києво-Печерської Лаври. Виконавці: І. Сомик-Пономаренко (дві), Ю. Левицька, А. Яцук, К. Коваль, Є. Деримука, А. Пламеницький, О. Андріяш.

Спочатку були розроблені та виконані ескізи копій-реконструкцій 8 ікон східного фасаду Трапезної церкви, виконувались вони на КТРТМ НАОМА за фотографіями цих ікон, а також у Заповіднику, де уточнювалися деталі зображень і проводився аналіз кольорової гами оригіналів ікон. Зазначимо, що оригінали, які протягом довгого часу перебували на відкритому повітрі, мали численні втрати автентичного живопису і неодноразово поновлювалося, тож зрозуміти первісний колір було непросто.

Під час підготовчих робіт виконано наступні кроки: малюнки з реконструкцією втрачених деталей (з пошуком аналогій), варіанти ескізів кольорової гами ікон; нанесення контурів оригіналів ікон, на основі яких виконано натурні малюнки копій-реконструкцій ікон; кінцеві кольорові ескізи (олійні фарби) (іл. 3).

Науково-реставраційною радою Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» прийнято ескізи 8 копій-реконструкцій ікон. Малювати ікони було вирішено в техніці «кайм» на шиферних плитах. Під час проєкту за рекомендаціями виробника фарб «кайм» виготовлено шиферні дошки, нанесено ґрунт, близький за кольором до ґрунту оригіналів (темно-рожевий), а ікони (копії-реконструкції) виконано в техніці «кайм» (іл. 4).

Під час проєкту відбувалися ради та обговорення проміжних результатів за участю всіх художників та кураторів проєкту як з Академії (старший викладач і куратор І. Сомик-Пономаренко, професор М. Титов, доцент Т. Тимченко, проректор А. Яланський), так і з Заповідника (художник-реставратор А. Марченко, зав. відділом наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток С. Гага-Шереметьєва) та інших осіб. Іконопис створювався як єдиний стилістичний комплекс, розрахований на цілісне сприйняття

навколишніх образів і з урахуванням усіх деталей і форм моделювання, наявних на пошкоджених оригінальних іконах (іл. 4.).

Усі 8 ікон написані на високому художньому рівні. Відчувається глибокий підхід до аналізу матеріалу. Програма всіх етапів від ескізів, малюнків і живопису до виконання повнорозмірних ікон також дуже ретельно і послідовно втілена. Такий підхід до написання цих копій-реконструкцій можна вважати взірцевим і цілком таким, що відповідає міжнародним нормам і принципам музейної реставрації.

У результаті цього проєкту ми маємо автентичні збережені музейні пам'ятки лаврського живопису (кінець XIX – початок XX ст.) та науково обґрунтовані копії-реконструкції цих ікон, виготовлені з більш міцних матеріалів (іл. 6.) [26, р. 492–493].

Ірина Сомик-Пономаренко детально описала техніки рельєфного декорування українських ікон в статті, що була опублікована 2009 року [13].

Також у тезах 2019 року «Спосіб збереження живописного твору, як невід'ємного елемента архітектурного об'єкту, методом виконання копії-реконструкції», вона пише про важливість виготовлення копій-реконструкцій, дотримуючись стилістичних та техніко-технологічних особливостей оригіналів, і яке це має значення для загального враження цілісності архітектурних об'єктів, що включають станкові живописні твори з великим обсягом пошкоджень.

Як пише І. Сомик-Пономаренко, розробка системи виконання копій, які б могли максимально точно передавати художнє враження та техніко-технологічні властивості оригіналів, включені до навчальних планів навчальної дисципліни «Копіювання творів станкового живопису» в магістратурі кафедри та техніки реставрації творів мистецтва НАОМА. «Розробка принципів наукового підходу при виконанні копій-реконструкцій творів живопису дає можливість уникнути нефахової реконструкції музеєфікованих пам'яток, а також творів, що були втрачені, але їх наявність в інтер'єрі чи екстер'єрі необхідна для збереження цілісного художнього,

культурного та історичного образу архітектурного об'єкту. Важливим аспектом такого підходу є створення можливості належного зберігання оригіналів в умовах музейних сховищ та всебічного їх дослідження» [14, с. 46-47].

Зазначимо, що у практиці КТРТМ НАОМА останніх десяти років копії-реконструкції виконують з метою відтворення складних цікавих технік або з метою заміни копією-реконструкцією відтворення на самій пам'ятці. Прикладом другого випадку є роботи М. Хребтенко (дипломний проєкт магістра; копія-реконструкція частково втраченого зображення ікони Богоматері Єлеуси кінця XVIII ст.) та К. Янушко (дипломний проєкт бакалавра; копія-реконструкція ікони «Богоматір Братська» кінця XVIII ст.).

На нашу думку, створюючи та досліджуючи методику викладання копіювання, важливо спиратися саме на сучасних дослідників. Адже вивчаючи застарілу літературу, викладачі ризикують припускатися помилок і передавати неправильну інформацію про техніку чи певні прийоми старих майстрів студентам. В якості прикладу хочу згадати зимовий перегляд в НАОМА 2023 року, коли студенти першого курсу освітньо-професійної програми «Станковий та монументальний живопис» виконали копії робіт Дієго Веласкеса та Франца Гальса.

На перший погляд, копії виконані досить майстерно, але у вічі відразу впадають фотографії поетапності, що були прикріплені над кожною копією. Зверху висіли дві фотографії – першого гризайльного пропису без білил та другого підмальовку, так званого мертвого шару, виконаного з використанням чистого білила та розпочатих гризайлю моделювань. Викликають величезний сумнів досвід викладача як копіїста та методика його викладання, адже відразу видно, що студенти-живописці не розуміють, що вони роблять і чому. Принаймні не можуть розуміти, тому що в сірому, виконаному на чистих білилах підмальовку, немає жодного сенсу, адже зверху виконуються знову моделювання з тим самим білилом.

Дослідники минулих часів, такі як Д.Й. Кіплік (що спирався на праці кінця XIX – початку XX ст.) писали про «мертвий шар» на чистих білилах у світах (поверх гризайлі), через те що на той час орієнтувалися на писемні джерела з не завжди зрозумілими вказівками, на поодинокі дослідження проб мікрохімічним аналізом, ці методи не дозволяли дослідити техніку старих майстрів детально, і автори писали лише про свої експерименти в спробах досягти бажаного ефекту [3, с. 364–365]. Зауважимо, що перше видання книги Д. Кіпліка з'явилося у 1926 – 1927 роках.

Навіть методи мікрохімічного аналізу остаточно були затверджені у 1947 році; стратиграфічний аналіз ще не увійшов у практику настільки широко. Лише у часи після Другої світової війни почалося послідовне вивчення лабораторними методами творів світового живопису.

Сучасні технології та методи дослідження, такі як макрорентгенівська флуоресценція, інфрачервона спектроскопія, різноманітні комп'ютерні технології дозволяють глибше проникнути в техніку живопису старих майстрів. Але особливо ефективною є методика стратиграфічного дослідження – пошарової структури в окремо взятих мікропробах, з наступним шліфуванням. Ці методи можуть допомогти розкрити структуру фарбового шару, визначити використані матеріали та розкрити деталі техніки митців. Тим більше що препарат – мікрошліф – вивчають різними методами, що також допомагає здобути максимум інформації.

Сучасні види аналізу дозволяють детальніше вивчити матеріали та можуть надати більш точну інформацію про склад фарб, ґрунту, полотна та інших матеріалів, що використовувалися художниками. Це може допомогти в розумінні, яким чином вони вибирали матеріали для своїх творів та як це впливало на кінцевий результат.

Вони також дають краще розуміння творчого процесу. Використання сучасних методів може розкрити різні аспекти творчого процесу художників століття, такі як технічні вдосконалення, технічні помилки, додаткові шари

фарби, які можуть бути невидимі на поверхні та інші нюанси, які допомагають краще зрозуміти їхню творчість.

У сучасних дослідженнях вже було доведено, що моделювання виконувалися з використанням білила, яке змішувалося з різними кольорами, що було повноцінною пропискою, лише світліше і холодніше, з розрахунком на майбутні лесування. А підмальовок (так звана гризайль) під цими моделюваннями виконувався прозорою фарбою, і міг бути як дуже деталізованим, так і ледь пропрацьованим. Адже кожен майстер писав по-різному, в кожного були свій підхід, манера і рівень деталізації.

Отже, дуже важливо розбиратися в техніці глибше, викладати студентам правильний матеріал та привчати до глибокого аналізу техніки творів мистецтва різних майстрів різних епох, спираючись при цьому на сучасні дослідження. Адже вони нам дають більш достовірну і точну інформацію.

Висновки до II розділу

У результаті проаналізованих праць українських та зарубіжних дослідників та практиків було з'ясовано, що копіювання творів старих майстрів є важливою складовою як навчання, так і повсякденної діяльності реставраторів станкового живопису. Шляхом вдумливого, науково обґрунтованого копіювання студенти опановують особливості техніки живопису минулих століть. У зв'язку з цим постає необхідність спиратися на достовірні дані щодо оригіналів, уникаючи застарілих хибних поглядів та уявлень, а отже – необхідність критичного ставлення до традиційних писемних джерел за темою техніки живопису старих майстрів.

Було проаналізовано діяльність сучасного французького реставратора й копіїста Тома Камбуа, виявлено цікавий удосконалений підхід, що дозволяє швидко опанувати техніку копіювання.

Встановлено різницю між реконструкцією як способом копіювання та копією-реконструкцією. Реконструкція як спосіб копіювання – це спосіб відтворення оригіналу із застосуванням аналогічних матеріалів усіх шарів

твору станкового живопису. Це потребує значних зусиль і попередніх глибоких досліджень оригіналу. Подібний метод викладається студентам в Інституті Гамільтона Керра та практикується серед фахівців Великобританії.

Щодо копії-реконструкції, це твір, виконаний у матеріалах, наближених до авторських, що відтворює оригінал включно з втраченими ділянками. Достовірність копії-реконструкції визначається наявністю ілюстративних джерел – збережених зображень оригіналу або близьких аналогів, чи на основі здобутих під час поглиблених техніко-технологічних досліджень даних (наприклад, підготовчого малюнку).

Доведено, що нерідко виконання копії-реконструкції рятує оригінал від подальшої руйнації, дозволяючи його музеєфікувати; натомість копії-реконструкції успішно замінюють оригінали, доповнюючи ансамблеві пам'ятки.

Розділ III. СПОСОБИ ВІДТВОРЕННЯ ІСТОРИЧНИХ ТЕХНІК ТА ТЕХНОЛОГІЙ У ПРАКТИЦІ КАФЕДРИ ТЕХНІКИ ТА РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА НАОМА

3.1. Сучасні матеріали живопису та їх застосування у сьогоденній практиці копіювання

У сучасному мистецтві художники все частіше комбінують традиційні матеріали з новаторськими підходами, такими як використання технологій, щоб створити унікальні та вражаючі твори мистецтва.

Сучасні художники, які спеціалізуються на копіюванні старовинних технік, глибоко вивчають та аналізують методи та прийоми, використовувані старими майстрами. Вони досліджують старі твори, аналізують рухи пензля, колірні палітри, техніку нанесення шарів фарби та інші аспекти мистецтва того періоду. Митці можуть віддавати перевагу традиційним матеріалам, таким як олійні фарби, акварель, темпера, які використовувалися старовинними майстрами. Використання аналогічних матеріалів допомагає досягти схожих текстур та відтінків.

Художники-копіїсти можуть використовувати конкретні прийоми, такі як *glazing* (англ. *лесування* – нанесення тонких прозорих шарів фарби), *chiaroscuro* (італ. *світлотінь* – гра світла і тіні), *sfumato* (італ. плавний перехід від світлого до темного), щоб забезпечити ілюзію атмосфери та глибини у своїх копіях.

Деякі художники використовують сучасні матеріали та техніки, але експериментують з їхнім використанням так, щоб створити враження старовинності. Це може включати в себе спеціальну обробку фарб, що імітують старі техніки або створюють відчуття старовинних матеріалів.

Важливо відзначити, що копіювання та імітація старовинних технік може бути формою вивчення та вдосконалення художньої майстерності, але також може включати творчі елементи, які дозволяють художникові виражати власний стиль. Дуже часто можна спостерігати, як художники-реставратори

стають відомими митцями з впізнаваною манерою письма, адже під час копіювання студенти переймають техніку і манеру майстрів, чії роботи вони обрали для навчання.

На початку XXI століття художники мають доступ до різноманітних інноваційних матеріалів для живопису, які дозволяють їм розкрити свою творчість та виражати ідеї у новий спосіб. Декілька сучасних матеріалів та технік, які використовуються у сучасній практиці копіювання та малювання, включають:

Акрилові фарби. Ці фарби швидко сохнуть і можна наносити шари один на один, створюючи яскраві та насичені кольори. Вони можуть використовуватися як для традиційних, так і для експериментальних технік.

Олійні фарби: олійні фарби залишаються популярним вибором завдяки своїй насиченості та здатності до змішування кольорів. Вони також дозволяють художникам працювати над деталями та нашаровувати фарби для створення текстур.

Водорозчинні фарби: Вони можуть бути розчинені в воді, що полегшує роботу та чистку інструментів. Ці фарби найчастіше використовуються для акварельного живопису, але їх також можна використовувати для інших технік.

Аерозольна фарба: Це сучасний матеріал, який забезпечує швидке та рівномірне нанесення фарби. Вона часто використовується в сучасному мистецтві та стріт-арті, а також може додати цікаві ефекти до традиційних полотен.

Акрилові лаки: зараз можна знайти безліч акрилових лаків – рідких та аерозольних, які захищають поверхню живопису і є зворотними.

Рідка та листовая поталь: на заміну твореному та сусальному золоту прийшли дешевші сучасні матеріали – листовая та рідка поталь. Звісно, вони мають певні особливості та за якістю поступаються сусальному золоту, проте, якщо дотримуватися технології, вони можуть зберігатися довго і стати непоганим замінником старовинним технікам.

Сучасні готові підложки: існують нові види художніх дощок, паперу, картону, які покращують якість та збереженість творів. Фабричні полотна зараз виготовляються досить якісно і слугують гарною основою для художніх робіт в техніці як акрилового, так і олійного живопису.

Холодні емалі – заміна дорогоцінного каміння на іконах.

Полімент, який раніше виготовлявся з різних натуральних фарб на клейовому в'язиві, переважно земляних або кіноварі, зараз замінюють червоною акриловою фарбою або поліментом фірми Maimery, до складу якого входить кролячий клей та червоний болус [13].

На заміну сусальному золоту прийшла листова поталь.

Дошки іноді можна замінити звичайним планшетом з ДВП. Він значно дешевший, але так само може слугувати в якості основи для живопису. Його, як і дошки, можна проклеювати та ґрунтувати. На КТРТМ НАОМА є копії ікон, написані на таких основах.

Ґрунт наразі використовується здебільшого акриловий. Також імприматуру, яка виконувалася олійними фарбами, можна замінити тонованим акриловим ґрунтом. Таким чином можна скоротити час та зекономити кошти. У випадку з олійною імприматурою за технологією необхідно натягнути лляне або бавовняне полотно на підрамок, проклеїти, заґрунтувати, нанести шар змішаних олійних фарб певного відтінку. Замість має містити білило, жовту вохру, англійську червону та чорний марс, якщо ми хочемо досягти холодного відтінку, та вохру і білило, якщо відтінок імприматури має бути теплим. Шар полімеризується, після чого поверхня шліфується лезом, потім наноситься розріджувач «трійник», в складі якого є пінен, даммарний лак та лляна олія, шар також має полімеризуватися. Так робимо ще двічі. Кожен шар шліфуємо та даємо просохнути. По завершенні отримуємо гладеньку поверхню, ідеальну для написання картини в техніці багат шарового живопису.

Якщо ж ми хочемо ці матеріали замінити акрилом, тоді процес відбуватиметься наступним чином: в акриловий ґрунт додається акрилова

фарба (коричневого кольору або вохристого, в залежності від того, який відтінок імприматури потрібен). Замість наноситься в три-чотири шари, кожен шар ретельно шліфується до гладенької поверхні. Наприкінці наноситься трійник, в декілька шарів. Врешті-решт отримуємо дзеркальну і рівну поверхню, дуже схожу на олійну, але треба бути готовим, що ефект відрізняється, і за якістю акрилова поступається олійній імприматурі, але підходить як більш швидка і бюджетна альтернатива.

Як приклад використання сучасних матеріалів для відтворення старовинних технік, дехто зі студентів КТРТМ на вступному іспиті в магістратуру використовував акрилові фарби у нижніх шарах: акрилом було виконано підмальовок і моделювання, а олійними фарбами – завершальне лесування. Ця практика, за усним повідомленням, також застосовується іконописцями з Києво-Печерської лаври. Вони починають писати ікони акрилом, таким чином утворюючи ізолюючий шар, після чого завершують роботу олією.

Мінусом є те, що за допомогою акрилової фарби неможливо досягти того ефекту глибини, який дають олійні. Також вони дуже яскраві і створюють відтінки, не притаманні старому живопису. Якщо лесування олією приглушають і ускладнюють колір та заглиблюють тон, то це не буде дуже помітно. Однак важливо, щоб утворилася гарна адгезія між шарами акрилу та олії, а також прослідкувати, щоб акриловий шар був достатньо ізольований, щоб не вбирати в себе багато в'язива з олійних фарб, що призводить до потьмяніння.

Якщо за рахунок попередньої проклейки, нанесення трійника чи ретушного лаку зв'язок шару акрилової фарби з олійною міцний, то на збереженість роботи в майбутньому це має вплинути позитивно. До того ж, заміна сучасними матеріалами старовинних має сенс якраз через свою довговічність і меншу вразливість до температурно-вологісних коливань.

Для того щоб краще розуміти, які фарби у яких випадках слід використовувати, наводимо нижче дані виробника Rosa, Україна

1. Білило титанове (TiO_2) *** Крийна, світлостійка

- крийні властивості титанових білил наближаються до свинцевих (які зараз практично не випускаються), хоча й не дорівнюють їм;
- високі характеристики відбивання світла (97,2%);
- низька токсичність;
- стійкі до впливу сірководню;
- сохнуть швидше за цинкові;
- не підходять для лесування;
- вважається, що діоксид титану гірше взаємодіє з олією: білила можуть жовтіти з часом.

2. Білило цинкове (ZnO) - *** Напівкрийна, світлостійка

- мають найхолодніший білий колір, мають злегка блакитний відтінок.
- низька токсичність;
- стійкість до сірководню;
- стійкість до світла.
- схильність до розтріскування фарби;
- довго сохне і тим самим може затримувати висихання інших фарб;
- слабка крийна здатність

3. Кадмій жовтий середній (CdS) - Напівкрийна

** (A) аналог, середня світлостійкість.

Хороша крийність. Поглинає близько 40% олії, з якою він сохне повільно.

Цю фарбу можна використовувати у всіх техніках.

4. Кадмій лимонний ** (A) – аналог Напівкрийна. Світлостійка.

Після висихання не змінює тону. При змішуванні зі світлими синіми фарбами дає яскраві та чисті зелені відтінки.

5. **Вохра жовта** - Суміш $\text{Fe}_2\text{O}_3 + n\text{H}_2\text{O}$ + глинисті мінерали - *** Напівкриюча, світлостійка. Природні вохри містять іноді сірчисте залізо: у суміші з іншими фарбами вони можуть викликати псування картин. Ці сірчисті сполуки розчиняються у воді, тому художні добре відмучені пігменти їх не містять. Фарби з таких пігментів можна без жодного побоювання змішувати

на палітрі з будь-якою іншою. Вохри дуже стійкі до впливу атмосфери, світла та в суміші з іншими фарбами, крім краплака.

6. Кадмій помаранчевий – CdS ** (A) – аналог

Напівкрийна, світлостійка. Досить інтенсивна фарба. Світлостійка.

7. Англійська червона – ** Крийна.

Фарба коричнево-червоного кольору, трохи червоніша і холодніша за венеціанську червону як за кольором корпусних мазків, так і в розбілі. Має дуже велику інтенсивність. Міцна у всіх сенсах.

8. Кадмій червоний - **

Напівкриюча, світлостійка. (A) – аналог. Сірчисто-селениста сполука кадмію. Чистий пігмент світлостійкий, стійкий на повітрі та в суміші з іншими фарбами, за винятком мідних пігментів, з якими він чорніє.

9. Крапак червоний - Алізарин, пурпурин. ** прозорий

Нестійка на сонці та в суміші з білилами; у суміші з вохрами змінює відтінок і вицвітає. Погано сохне з олією та схильна до утворення кракелюру.

10. Ультрамарин ** Напівкрийна, світлостійка. Ультрамарин є складною сполукою, що містить силікат натрію, кремнекислий алюміній і сірку. Різними виробничими процесами набувають сині фарби різних відтінків неоднакової стійкості та крийності. Не рекомендується змішувати з вохрами.

11. Церулеум (CoO*Al₂O₃) - ** (A) – аналог. Крийна.

Світло-синя олов'яно-кобальтова фарба злегка зеленого тону, що має гарну пастозність. Її особливістю є збереження постійного кольору при штучному освітленні експозицій. Світлостійка. Адгезія до ґрунтованого полотна – менше 30 мм. Термін повного висихання – до 13 діб.

12. Окис Хрому - Cr₂O₃ - *** Крийна.

Цілком стійка на світлі, повітрі, в сумішах у всіх техніках, вона поглинає близько 30% олії, відноситься до найбільш криючих фарб. Для живопису є найціннішими темні відтінки цієї фарби.

13. Вірідонова зелена - Напівкрийна*

Фарба темно-зеленого кольору, прозора, несвітлостійка (пігментна частина фарби складається з пігменту зеленого та жовтого світломіцного).

14. **Кобальт фіолетовий темний** ($\text{CO}_3(\text{PO}_4)_2$) *Напівкрийна. Світлостійка фарба, стійка в суміші з іншими фарбами.

15. **Марс коричневий темний прозорий** – Світлостійка.

Прозора земляна фарба темно-коричневого кольору із теплим відтінком, досить інтенсивна, пластична, стабільна. Просихає поступово на всю глибину нормального шару. У сумішах з іншими світлостійкими фарбами (крім кадмієвих) стійка. Прозора, лесувальна. Адгезія – не менше 45 мм. Тривалість повного висихання – до 10 діб.

16. **Марс коричневий темний***** світлостійка, напівкрийна. Земляна фарба темно-коричневого кольору із холодним відтінком, досить інтенсивна, пластична, стабільна. Просихає поступово на всю глибину нормального шару. У сумішах з іншими світлостійкими фарбами (крім кадмієвих) стійка. Має гарну пастозність. Адгезія – не менше 45 мм. Тривалість повного висихання – до 10 діб.

17. **Умбра натуральна**. Суміш мінералів $\text{Fe}_2\text{O}_2 * n\text{H}_2\text{O} + 20\%\text{Mn}_4$ +глинисті мінерали. – Крийна *** Світлостійка. Зеленувато-коричнева фарба дуже холодного тону, що наближається до тону кіпрської умбри, що найбільш цінується, середньої інтенсивності, лесує. Являє собою кольорову суміш трьох земель: волконськоїту, марса коричневого та феодосійської коричневої. Корпусні мазки мають велику глибину та насиченість кольорів. Паста легко розноситься по ґрунту до тонких шарів, що лесують без додаткового розведення. Світлостійкість задовільна. Що ж до її сумішей з іншими фарбами, то, враховуючи існуюче в живописі правило не змішувати більше трьох фарб, краще до неї нічого не додавати, оскільки вона сама є сумішшю трьох фарб. Виняток становлять цинкові білила.

18. **Марс чорний** - крийна. Фарба чорного кольору із холодним відтінком, світлостійка. Адгезія – не менше 45 мм. Тривалість повного висихання – до 12 діб.

3.2. Практика копіювання творів станкового живопису на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА

Багато років поспіль при вступі на програму підготовки «Реставрація творів станкового і монументального живопису» абітурієнти повинні були навчитися копіювати, причому бажано голландські натюрморти. Останні кілька років, за оновленою програмою, нинішні студенти освітньо-професійної програми рівня бакалавр «Реставрація творів станкового і монументального живопису» виконують копію голландського натюрморту на 1 та 2 курсі, у рамках навчальної дисципліни «Техніка станкового живопису». Система викладання була вдосконалена викладачем копіювання І. Сомик-Пономаренко. Під час навчання студенти проходять всі стадії, точно дотримуючись правильної технології виконання – від натягування полотна, до живопису, створеного тристадійним методом, з урахуванням усіх особливостей та тонкощів техніки старих майстрів. Це дає їм можливість на наступних курсах – 3 і 4, а також на 1 і 2 курсах магістратури більш вправно копіювати портрети, написані в аналогічній системі.

У своїй публікації, присвяченій досвіду викладання предмету копіювання, І. Сомик-Пономаренко пише про те, що процес копіювання можна і слід розділити на етапи, причому кожен етап потрібно пройти повністю, адже відхилення від правильного виконання призводить до збільшення хиб і неточностей, які потім дуже важко виправити, а «чим більше відхилень – тим далі від оригіналу» [12, с. 67]. Дотримання правил виконання кожного етапу дозволяє «уникнути непотрібних кроків та спрогнозувати результат» [12, с. 67].

Також І. Сомик-Пономаренко вказує на психологічні аспекти, які є важливими при виконанні копії: вибір оригіналу (який обов'язково має подобатися й надихати); рівень складності оригіналу має відповідати попередньому досвіду студента і обов'язково бути складнішим за попередні

завдання); зацікавленість в отриманні нових знань (нова техніка, матеріали, інструменти); мотивація досконалого виконання копії для власного портфоліо; правильний розрахунок часу виконання копії (брак часу призводить до зниження мотивації студента, погіршення рівня копії) [12, с. 67].

Викладач наводить далі план виконання навчальної копії, який містить в стислій формі усі основні етапи її виконання:

1. Вибір формату.
2. Підготовка основи (полотно, дошка, картон, МДФ, ДВП та інші).
3. Нанесення ґрунту (клеє-крейдового левкасу, емульсійного, акрилового; білого чи тонованого).
4. Імприматура
5. Підготовчий малюнок
6. Підмальовок
7. Основна прописка як головна складова авторської живописної манери
8. Виконання лесувань, як завершального етапу копіювання.
9. Вибір лакового покриття [12, с. 68–69].

Далі І. Сомик-Пономаренко вказує, що метою викладання не є твір, ідентичний до авторського. Метою є вивчення студентом різних живописних технік на набуття фахових практичних навичок, що допоможуть йому в подальшій роботі реставратора. Але завершена копія має бути максимально наближена до оригіналу [12, с. 69].

Щодо зразків, які копіюють студенти КТРТМ НАОМА, слід зауважити, що це твори західноєвропейського олійного живопису, а також пізнього олійного іконопису. Щоправда, були випадки, коли студенти, що добре оволоділи технікою темперного живопису (жовткової темпері), створювали чудові копії у чистій темперній чи у змішаній техніці.

Можна задатися питанням, чому викладач КТРТМ НАОМА І. Сомик-Пономаренко дає завдання студентам 1 – 2 курсів бакалаврату копіювати саме голландські натюрморти XVII століття?

Реставратори вивчають техніку голландського живопису з кількох причин:

1. Технічна майстерність: Художники – майстри натюрморту Голландії XVII століття, такі як Пітер Клас, Віллем Клас Хеда, Віллем Кальф, Бартоломеус ван дер Хельст та багато інших володіли високим рівнем технічної майстерності. Вивчення їхніх творів за якісними репродукціями дозволяє студентам-реставраторам краще розуміти способи, якими створювалися картини того періоду.

2. Голландські майстри використовували різні матеріали та техніки живопису, включаючи олійні фарби (крийні, напівпрозорі та прозорі – лесування), лаки. Розуміння цих матеріалів і методів їх використання допомагає реставраторам правильно відновлювати і зберігати твори мистецтва.

3. Голландська школа живопису має світову репутацію завдяки своїм винятковим технікам, творчому підходу та великим майстрам. Вивчення технік цих майстрів допомагає реставраторам зберігати та відновлювати їхні шедеври з максимальною точністю і повагою до оригінального стилю. Голландські майстри часто використовували такі технічні прийоми, що можуть бути складними для відтворення або розуміння сучасними реставраторами. Вивчення їхніх творів дозволяє засвоїти ці технічні прийоми та застосовувати їх у роботі з іншими творами мистецтва.

4. Також, важливим є наближеність техніки багат шарового живопису до техніки доповнення втрат живописного шару як завершального етапу реставрації. Під час виконання тонувань, художник-реставратор повинен зробити прозору підкладку, потім (якщо це ділянки з білилом) виконати прописки з білилом, що будуть світліше і холодніше кінцевого варіанту. І після просихання, виконати тонкі лесування.

Тонування втрат живопису – важливий етап в у реставраційному доповненні втрат. Він відповідає за естетику і експозиційний вигляд експоната, який реставрується.

Запити на тонування бувають абсолютно різні – для комерційної реставрації нерідко зустрічається вимога виконати міметичне тонування (з максимально точним відтворенням авторського живопису, повторюючи фактуру мазків ще на етапі підведення ґрунту). Колір підбирається один в один до оригіналу, робота виконується за допомогою реставраційних фарб на основі суміші лаку і пінену. Виконуються по попередньо підведеному ґрунту.

Вміння копіювати голландські натюрморти допомагає реставраторам розвинути необхідні навички для виконання такої кропіткої роботи як реставраційні тонування.

Чим особливий голландський живопис

Голландський живопис XVII століття відомий своєю унікальністю та впливом на світове мистецтво. Голландські митці надавали великого значення деталізації та реалізму у своїх творах. Вони часто зображували повсякденне життя, натюрморти, пейзажі та портрети з вражаючою точністю та увагою до дрібниць.

Художники вміло використовували світло та тінь для створення глибини та об'єму. Їхні техніки освітлення дозволяли створювати гру світла й тіні, що надавало картинам життєвості та реалізму.

Голландці відомі своїми вражаючими пейзажами та міськими краєвидами. Вони часто зображували різноманітні сцени з натурними елементами, відзначаючи красу й чар голландської природи та архітектури.

Також вони активно створювали портрети, відзначаючи індивідуальність та характер своїх персонажів. Вони звертали увагу на деталі, що дозволяло їм передати навіть найдрібніші вирази обличчя та створювати живі, психологічно глибокі портрети.

Майстри голландського живопису володіли високим рівнем технічної майстерності, використовуючи складні техніки нашарування фарб, створення текстур та гри світла. Це дозволило їм створювати вражаючі твори, які зберігають свою красу та виразність до сьогодні.

Чим відрізняється голландський живопис від фламандського та італійського?

Голландський та фламандський живопис мають свої унікальні риси та особливості, хоча обидва вони були важливими напрямками в мистецтві XVII століття.

Вони відрізняються за темами та сюжетами. Голландський живопис часто фокусувався на повсякденному житті, пейзажах, натюрмортах і портретах простих людей неаристократичного походження. Фламандське мистецтво часто відображало релігійні теми, історичні події, міфи та алегорії.

Також, помітними є відмінності у техніці та стилі. Голландські майстри, такі як Рембрандт і Вермер, часто використовували техніку тонкого нашарування фарб, а також освітлення та тіней для створення глибини та драматичності на полотні. Фламандські художники, такі як Рубенс та Ван Дейк, володіли більшими живописними жестами та більш яскравою кольоровою палітрою, створюючи вражаючі та емоційно насичені образи.

Різниця також простежується у естетиці та відчутті. Голландське мистецтво має схильність до простоти і внутрішньої глибини. Воно може відображати спокій, мінімалізм та віддаленість від пишності. Фламандський живопис часто характеризується багатством, величиною та емоційністю, які виражаються через грандіозні композиції та енергійний кольоровий контраст.

Голландське мистецтво виникло в контексті незалежності та бурхливого розвитку голландської республіки, що відображалось в його зосередженні на простих людях та їхньому житті. Фламандське мистецтво, з іншого боку, розвивалося в багатшому та більш католицькому середовищі, що відображалось в його сильній релігійній спрямованості та пишному розмаїтті тематики.

Щодо порівняння італійського живопису з голландським, основні відмінності полягають у використанні світла, композиції та тематики. Італійський живопис, особливо в епоху Відродження, мав більш сильну спрямованість на класичні теми, такі як міфологія, релігія та історія, з

виразним акцентом на гармонію, пропорцію та ритм. Технічність італійських майстрів також мала вплив на голландський живопис, зокрема, на техніку розміщення фігур у просторі, використання перспективи та освітлення.

Пізній олійний іконопис XIX – початку XX століть.

Зразки цього іконопису зустрічаються доволі часто і створювалися в багатьох місцевостях колишньої Російської імперії. За словами І. Сомик-Пономаренко, цей іконопис належить до так званого компромісного «пешехонівського» стилю, який став певним відгалуженням панівного академічного стилю в іконописі Російської імперії. Його ознаками є золочене тло, прикрашене вишуканим орнаментом, виконаним у техніці різьблення по левкасу та карбування по золоту. Обрамлення прокарбовувалося глибше, ніж тло та німби, і оздоблювалося фарбами різних кольорів, що імітували емалі [13, с. 88] (так звані холодні емалі). Техніку виконання копії подібних ікон І. Сомик-Пономаренко виклала у ряді публікацій [13; 14] розробивши її самостійно на основі спостереження та експерименту. На кафедрі нині зібрано достатньо ікон-копій, виконаних студентами (переважно дипломниками рівня магістр) протягом останніх 10 років.

Для копій портретів XVIII – XIX століття технологія підготовки основи така:

1. Натягується лляне або бавовняне дрібнозернисте полотно на підрамник, трохи меншого або трохи більшого розміру за оригінал. Спочатку потрібно зробити якісну фотографію оригіналу без викривлення, аби якісно та точно перенести рисунок. Використовуються фотографії, а не сама робота та плівка, адже таким чином копії будуть краще збережені.

Полотно натягується по хресту, фіксуються скобами, після чого натяжка йде паралельно кожній стороні.

Полотно для ґрунтовки береться льняне або прядив'яне, середньої товщини і густоти, без вузлів. Перед тим, як натягти полотно на підрамник, рекомендується промити його у теплій воді, щоб звільнити від сторонніх речовин, головним чином від рослинного клею. Промите полотно дає усадку і

надалі змінюється у незначній мірі від вологості повітря. Фактура у праного полотна трохи порушується.

Підрамник виготовляється з сухого дерева, інакше він при висиханні покоробиться і скривиться. Щоб переконатися, чи правильно виготовлений підрамник, треба виміряти обидві діагоналі — якщо вони рівні, то підрамник зроблений правильно. Вимірюючи кути косинцем, можна також переконатися у цьому: прямі кути підрамника є доказом однакової величини обох діагоналей.

Краї підрамника з лицьового боку повинні мати скіс у середину приблизно на 0,5–1 см, щоб полотно не торкалося країв підрамника і не приклеювалося до нього.

Натягнення і закріплення полотна провадиться рівномірно від середини в обидва боки до країв. Закріпивши полотно з коротких боків, переходять до довгих боків. Після закріплення полотна посередині всіх боків, переходять до натягнення і закріплення країв. У процесі натягнення полотна на підрамник треба стежити, щоб нитки тканини (основа і піткання) не викривлялись, а йшли паралельно до брусків підрамника. Хороше і рівномірне натягнення полотна досягається за допомогою спеціальних щипців, причому слід додержуватися більш-менш однакових відстаней між гвіздками (3—5 см).

Якщо полотно слабко і нерівномірно натягнуте на підрамник, то дуже важко і майже неможливо нанести ґрунтувальну пасту шаром однакової товщини по всій поверхні полотна; тому такий ґрунт буде нерівномірно змінюватися під впливом вологи і температури повітря.

2. Після того як полотно добре і рівномірно натягнуто, виконується проклейка. Для цього застосовується 6% тваринний клей з медом, проклеюється 3 рази, спочатку студенистим желатином, що спінюється. Слідкуємо, щоб клей не проходив крізь шари. Після проклейки, полотно ґрунтується в 3 шари акриловим ґрунтом.

Можна уникнути всіх цих процесів, купивши готове дрібнозернисте фабричне полотно. Фактуру ґрунту слід підшліфувати лезом, після чого поверхню можна вирівняти за рахунок декількох шарів акрилового ґрунту.

Лицьовий бік полотна перед проклеюючою може бути змочений теплою водою. Змочування полотна має на меті ослабити проникнення клею при проклеюванні на зворотний бік полотна, бо внаслідок набухання волокна тканина густішає і до певної міри перешкоджає просочуванню клею на зворотний бік.

Від якості проклеювача залежить якість ґрунту. Проклеювач є зв'язуючим проміжним шаром між полотном і ґрунтом, тому вона повинна мати добрі клеючі властивості й бути достатньо густою, щоб перешкодити проникненню олії з фарби у полотно.

Для проклеювача полотна та інших гнучких матеріалів застосовують клеї, які при висиханні дають еластичну плівку. Вживають слабкі розчини клеїв, звичайно від 3 до 5%. Клейовий розчин нижче 3% і занадто розведеної концентрації не слід вживати, бо він не утворює достатнього шару і клейової плівки на поверхні полотна, яка захищала б його від олії. Не рекомендується також проклеювати полотна розчинами концентрації вище 5%, бо такий ґрунт буде недостатньо гнучким і пружним.

Першу проклеювачу слід наносити дуже обережно, щоб не допустити слідів протікання клею на зворотний бік полотна, інакше ґрунт у цих місцях легко спричиняє потьмяніння фарб, стає нестійким і коробиться, особливо при надмірній кількості клею.

Розчин клею наносять щіткою або дерев'яним ножом в залежності від стану клею і якості полотна.

Рідкий і теплий розчин клею доцільно застосовувати для густих полотен, бо він легко проникає у тканину, чим досягається міцне його прилипання до полотна.

У тих випадках, коли ґрунтується рідке з великими шпарами полотно, зручніше наносити густий і злегка зажелатинований клей, бо в рідкому стані

дуже важко наносити проклейки так, щоб клей не протікав на зворотний бік полотна.

Густі полотна можна проклеювати і холодним і теплим розчином клею щетинним пензлем (полотна невеликого розміру) або жорсткою щіткою. Жорстка з густим волосом щітка густо вкриває полотно, не залишаючи незаґрунтованих місць і дає змогу наносити ґрунт кілька разів тонким шаром.

Клейовий розчин у рідкому і теплому вигляді легко проникає у товщу тканини на певну глибину і краще закріплюється у волокнах. Коли клей застосовують у драглистому вигляді, він не проникає всередину тканини і слабкіше зв'язує полотно з ґрунтом. Клей добре просочує волокна тканини при першій проклейці у тому випадку, коли полотно не містить апретуючих і шліхтувальних матеріалів. Поверхнева суцільна плівка на полотні утворюється при нанесенні другої проклейки; при цьому полотно після висихання дає усадку і сильно натягається. Щоб розрідити клейові драгли, слід трохи підігріти їх на водяній бані.

Щоб рівномірно нанести клейовий шар достатньої товщини і густоти по всій поверхні полотна і уникнути спінювання клею, треба водити щіткою спершу в горизонтальному напрямі, а потім у вертикальному. Закінчивши наносити проклейку, для кращого просочування у тканину її продовжують розрівнювати щіткою, не занурюючи щітку у розчин клею. Вдруге проклейка наноситься теж тонким шаром тільки після повного висихання першого шару, причому не рекомендується водити щіткою багато разів по одному місцю, щоб не розчинити першого шару проклейки і не допустити просочування клею на зворотний бік полотна.

Щітка після роботи промивається у гарячій воді. Від якості проклейки залежить поведінка ґрунту. Якщо після висихання першої проклейки на полотні залишаться отвори, в результаті другої проклейки вони повинні бути повністю закриті клейовим шаром. Не можна наносити емульсійні шари на проклейку, поки не утвориться щільна клейова плівка, яка перешкоджатиме проникненню емульсії та олії на зворотний бік полотна.

Щоб надати проклейці еластичності, до розчину слід додавати невелику кількість пом'якшувачів, які усувають крихкість і ламкість проклейки.

Крім клеючих речовин і пом'якшувачів, до складу проклейки вводять речовини, які захищають ґрунт від загнивання: фенол, саліцилову кислоту, тимол та ін. Для того, щоб клей не змивався і не розчинявся у воді, до нього додають 4% розчин формаліну або алюмокалієвий галун. Зазначені речовини, вступаючи у взаємодії з клеєм, переводять його у нерозчинний у воді стан. Клейові плівки (желатину, риб'ячого клею та ін.) мають оборотний характер, тобто розчиняються в гарячій воді, а при дії на клей дубильних речовин і солей деяких металів, білок клею після висихання втрачає розчинність у воді і переводиться у необоротний стан.

Надмірна кількість закріплювачів може негативно відбитися на якості клею, тому їх треба брати у суворо визначеній кількості: на 10 частин сухого клею 2 частини алюмо-калієвого галуну або 1 частина формаліну [5, с. 32–35].

3. Ґрунтовка полотна: ґрунтувальна паста не повинна бути густою, бо в густому вигляді її важко нанести тонким і рівним шаром.

Ґрунти традиційно складаються з наповнювача й в'язива. На дерев'яних нерухомих основах ґрунти найчастіше клеє-крейдяні або клеє-гіпсові, на еластичних полотняних також нерідко мали у складі олію (чисто олійні або емульсійні). Сучасні ґрунти виконують на акриловому в'язиві. Ґрунт на полотні наносять тонким шаром, адже товстий ґрунт буде розтріскуватися.

Як вказує В.Лоханько, «залежно від здатності вбирати олію з шару живопису ґрунти розподіляються на три групи:

- а) ґрунти вбирні, або клейові,
- б) ґрунти напіввбирні, або напіволійні (емульсійні),
- в) ґрунти невбирні, або олійні» [7, с. 15].

4. Імприматура.

Готується олійна імприматура. В залежності від відтінку роботи, імприматура має теплий чи холодний відтінок. Для «Портрету Павла I» треба готувати більш холодну імприматуру, для «Жінки з сережкою» студенти

виконують жовтувату імприматуру за рахунок вохри, чорного марсу та білил. Замішується велика кількість фарби необхідного відтінку і наноситься мастихіном досить товстим шаром, який перебиває фактуру полотна.

Імприматура наноситься в три шари, між кожним шаром наноситься шар трійника, який має добре просохнути. Кожен шар імприматури добре вишліфовується гострим лезом. Після цього на нього наноситься трійник. Дуже важливо третій пошліфований шар імприматури покрити трійником, адже він створює адгезію імприматури з наступними шарами фарби, а також перешкоджає прожуханню фарби.

Наступні технологічні етапи (підготовчий малюнок; підмальовок; моделювання; завершальні лесування) ми не розглядаємо окремо, але про них сказано у наступному підрозділі.

3.3. Аналіз дипломних копій з фондів кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА

Вважаємо корисним у рамках нашої теми проаналізувати дипломні копії, створені останні 10 – 15 років студентами КТРТМ НАОМА.

1) «Портрет Павла І».

Полотно, олія, 71,7x56,7. Копія з копії, створеної за оригіналом Олександра Росліна. Диплом магістра Тараса Шмаленка, 2007. Керівник з копії: старший викладач В.В. Люш. Оригінал (копія кінця XVIII ст.) зберігається у Національному музеї історії України.

Олександр Рослін (швед. Alexander Roslin, 15 липня 1718, Мальме – 5 липня 1793, Париж) — відомий шведський художник доби пізнього бароко і рококо, портретист. Народився в місті Мальме, Швеція. Художнє навчання отримав в столиці — місті Стокгольм, у Г.Шрьодера. Працював в різних країнах Європи — Німеччині, Італії, Російській імперії, Польщі, Франції. З 1752 року мешкав у Парижі, де через рік став членом Королівської Академії

живопису. Два роки (1775—1777) працював в Петербурзі, в 1778-му в Варшаві, потім повернувся в столицю Франції, де помер у 1793 р.

Спільні та відмінні риси між оригіналом, картиною Олександра Росліна «Портрет Великого Князя Павла Петровича» та дипломною копією Тараса Шмаленка «Портрет Павла І».

Перед нами оригінал (іл. 19) та копія (іл. 20) твору Олександра Росліна «Портрет Великого Князя Павла Петровича». Я обрала саме цю репродукцію тому що, на мою думку, вона найбільше відповідає технічним особливостям живопису майстра, особливо якщо порівняти з іншими його роботами. Друга репродукція за манерою схожа на портрет Катерини II його руки та написана в той час, коли міг би бути створений оригінал, проте майстер невідомий.

Також додає сумнівів значна недостача елементів одягу та круглий підрамок.

На (іл. 20) представлена дипломна копія Тараса Шмаленка «Портрет Павла І», яка була написана з копії, що також виконувалася з копії, тож дуже точно наблизитися до оригіналу, звісно, було важко. Проте в цих двох роботах ми однозначно можемо знайти багато як спільного, так і відмінного.

Отже, щодо спільних рис. По-перше, на обох картинах ми бачимо одну й ту саму постать, в одному й тому ж вбранні, тож вихідним матеріалом однозначно є ця робота серед усіх пропонованих портретів Павла І.

По-друге, основний рисунок збігається. На копії дотримано композицію та збережено майже всі елементи, за винятком приблизно 4-5 см нижньої частини. Обидві роботи точно написані в техніці багат шарового живопису по гладенькій олійній імприматурі. Якщо не повністю довіряти репродукції і припустити, що жовтуватість, яку ми спостерігаємо може бути: а) зміненими фарбами; б) потемнілим і пожовтілим лаком, то в принципі можна припустити, що фон копії за кольором і відтінком відповідає оригіналу. Проте ми бачимо, що фон на картині Росліна набагато контрастніший, а з лівого боку – набагато темніший за фон на копії. Тут можна припустити, що копія не була доведена до кінця шляхом нашаровування лесувань стільки разів, скільки це необхідно.

На другій репродукції (картині невідомого майстра) (іл. 21) фон написаний набагато приємніше і спокійніше, він не заважає бачити контури предметів, а на світловій частині за багатьма лесуваннями просвічується холодна сірувата прописка. Можливо, ця робота просто краще зберіглася, а можливо, це просто краща репродукція.

Розглянемо й відмінності. Перше, що впадає у вічі, це те, наскільки оригінал та навіть картина невідомого майстра написані м'якше за роботу студента. Хоча він і дотримався м'якості, та недостатньо, порівняно з оригіналом. Це те, що завжди важко ідеально прослідкувати, виконуючи копію, а тим більше якщо вона пишеться не з оригіналу. Тут дуже легко помилитися, тому що живопис гладенький, деталізований, реалістичний і досить контрастний. А при виконанні копії дуже важко повторити ту легкість руки і звернути увагу на те, за рахунок чого досягається цей контраст.

Також, якщо вірити репродукції, то можна помітити, що тінь на обличчі має найбільший контраст лише в області під носом, у той час як на копії вона вся досить контрастна і має декілька більш затемнених ділянок. Відмінність тональності тіні на волоссі і на обличчі на оригіналі більш виражена, ніж на копії. Відтінок стрічки кардинально відрізняється на оригіналі від копії. На картині Росліна вона ніби ближча до ультрамарину, в той час як на копії вона має зелено-блакитний відтінок. Сама робота тяжіє до зеленуватого, а оригінал – до жовтуватого-коричневих, але, повторюся, це може бути через вигорання фарб або погану якість репродукції. Або ж копія не дотягнута лесуваннями.

Складки одягу прописані набагато м'якше і більш деталізовано на оригіналі. Також неозброєним оком видно, що біла область одягу та ділянка з волоссям на роботі О. Росліна набагато більше пролесовані. А за відтінком копія в тій ділянці все ж більш близька до картини невідомого митця.

Отже, ми розглянули спільні й відмінні риси на оригіналі та копії портрета Павла І, порівняли їх також з незалежною роботою, ймовірно, копією, невідомого художника 1770-х років. В них є багато як спільного, так і відмінного, але дуже важко сказати точно, маючи неякісні репродукції. Було

би краще побачити оригінал вживу, щоби мати змогу вдало їх порівняти. Проте, однозначно, студент добре постарався і впорався на славу. Ця копія гідна уваги та виконана достатньо якісно, щоб на ній вчитися.

Поетапність та особливості техніки виконання копії з дипломної копії «Портрет Павла І».

Перш ніж розпочинати роботу над копією, потрібно підготувати імприматуру з олійних фарб. В даному випадку підійде холодний світло-сірий відтінок. Підібрана імприматура наноситься великим шпателем на попередньо натягнуте, проклеєне і заґрунтоване дрібнозернисте полотно. Наноситься в три шари, кожен з яких шліфується і покривається трійником.

Важливо витримувати час висихання кожного шару.

Перший етап – підмальовок. Наноситься по висохлому шару імприматури. Виконується однією-двома коричневими фарбами з детальним пропрацюванням ділянок тіней та деталей. На цьому етапі потрібно вирішити роботу в тоні настільки точно, наскільки це можливо. Можна виконати за декілька сеансів, адже складність і формат роботи не дозволяють завершити його за раз.

Другий етап – моделювання. Починається з закладання фону. Важливо встигнути прописати його за один сеанс. При написанні тла варто звернути увагу на контури фігури. Важливо не залишати білі ділянки фону поруч з контурами, оскільки пізніше дописати їх буде значно важче. Ліпше трохи зайти на контур, аніж не дописати. Адже фарба при полімеризації трохи темніє і потоншується. Тож нові шари вже не будуть відповідати першим, а вгадати, наскільки потрібно взяти світліший і холодніший тон – дуже важко. Фон пишеться максимально наближено, але все одно не в повну силу – з розрахунком на декілька шарів майбутніх лєсувань.

Після того, як фон закладено, можна розпочинати процес моделювань фігури. Спершу ми прописуємо найвідповідальнішу ділянку – обличчя. Закладаємо спочатку тіні корпусно, не використовуючи при цьому білила. Моделювання виконуються максимально близько до оригіналу, прописати

варто за раз. Живопис ведеться дуже пастозно в ділянках світла. Ми можемо цього не бачити на оригіналі, тому що фарба з часом потоншилася і стала прозорішою. Колір і тон ми беремо світліше і холодніше того, що бачимо, розраховуючи на теплі лесування.

Разом з обличчям закладається волосся. Потім прописується одяг, без акценту на дрібних деталях і відблисках (іл. 7). Деталі прописуються в самому кінці, коли моделювання точно завершено. Останній етап – лесування. Багато лесувань спостерігаються на обличчі, а також на фоні. Виконуються тонкими прозорими шарами теплих фарб, здебільшого, марсів. Заглиблюються тіні, де не вистачає тону, а також увиразнюються кольори, де їхню яскравість не дотягнуто.

2. Копія фрагменту ікони «Христос-Учитель» кін. XIX – поч. XX ст.

Ікона «Христос-Учитель», кінець XIX - початок XX ст. Дерево, левкас, гравіювання, золочення на полімент, олійний живопис, карбування, холодні емалі, 160×70×3 см. Білоцерківський краєзнавчий музей (БКМ). Інв. М-75, Вх. НАОМА 3167 (іл 22.). Дипломна робота студентки II курсу ОС «магістр» Миколайчук А.Р. (2019–2020 рр.) (консервація). Часткове потоншення лаку – К.Курило (2022); завершення потоншення й вирівнювання лаку, естетична реінтеграція – А.Байбарза (2023-2024 рр.) (керівник старший викладач О.В. Вислободов).

Мікрохімічні дослідження, проведені доктором хімічних наук, доцентом КТРТМ М.М. Балакіною показали, що ґрунт – клеє-крейдяний левкас (клей тваринного походження); полімент – кіновар із домішкою червоного залізооксидного пігменту. Пігменти фарбового шару: білило – свинцеве; червоний пігмент – кіновар з домішкою червоного залізооксидного пігменту; синій темний пігмент – берлінська лазур; синій світлий пігмент – берлінська лазур у розбілі свинцевим білилом; зелений пігмент – сумішевий з берлінської лазури й жовтого залізооксидного в розбілі свинцевим білилом.

План етапів виконання копії фрагменту ікони «Христос- Учитель», кінець XIX – початок XX століття. Студентка 2 курсу магістратури Олена Колесова

(2021–2022 рр.) (диплом магістра). Розмір фрагменту копії 34,7×27,5×2,5 см.
Керівник – старший викладач КТРТМ І.М. Сомик-Пономаренко.

Дані про етапність виконання містяться у тексті, написаному О. Колесоною «Копіювання. Методика виконання копії фрагменту ікони «Христос-Учитель» кін. ХІХ – поч. ХХ ст.» (керівник І.М. Сомик-Пономаренко), 2022 р. [іл. 23].

Виконання пробних зразків фрагментів рельєфного оздоблення тла ікони з демонстрацією послідовного виконання етапів:

1 – деревина, 2 – паволока, 3 – левкас, 4 – контури малюнку гравіювання, 5 – гравіювання, 6 – шар акрилової фарби, для імітації поліменту, 7 – імітаційне золочення (поталь), 8 – захисне покриття (шелак, олійний лак), 9 – тонування імітаційного золочення відповідно до кольору авторської позолоти, 10 – карбування (нижня половина, зірчастий візерунок), 11 – імітація холодних емалей [4, с.9].

Виконання самої копії:

1. Підготовка основи для виконання копії:

- На поверхню деревини нанесено дрібну насічку у двох діагональних напрямках. Поверхню двічі проклеєно 5% гарячим розчином желатину;

- Наклеєно паволоку з використанням гарячого 15% розчину желатину;

- Нанесено декілька шарів левкасу (7% розчин желатину та дрібнодисперсна крейда). Після висихання поверхню левкасу було вирівняно та відшліфовано.

2. Виконання гравіювання по левкасу:

- Нанесення контурів малюнку рельєфного орнаменту тла;

- Гравіювання по левкасу.

3. Виконання імітаційного золочення:

- Для імітації авторського коричнево-червоного кольору поліменту використовувалася акрилова фарба відповідного відтінку, яка наносилася у 3 шари;

- Нанесено шар клею для поталі «Мікстіон» на спиртовій основі,

виробник – Nazionale;

- Покладено імітаційне золочення (поталь).

4. Покриття імітаційного золочення захисними шарами лаку – 2 шари шелаку, 2 шари олійного лаку, розведеного в уайт-спіриті.

5. Виконання багат шарового олійного живопису:

- Перенесення контурів малюнку живописного фрагменту ікони «Христос – Учитель» кін. XIX – поч. XX століття;

- Виконання лесувального підмальовку у техніці гризайль;

- Виконання основної прописки олійними фарбами в прохолодних та висвітлених тонах;

- Виконання завершальних об'єднуючих теплих лесувань.

6. Виконання імітації холодних емалей за допомогою олійних фарб та розчину олійного лаку в на уайт-спіриті.

7. Тонування торців та зворотного боку дошки морилкою для деревини на спиртовій основі, колір – горіх, виробник – СТАРТ НОВ.

8. Покриття живописної частини копії фрагменту ікони захисним шаром лаку (акрил-стирольний лак).

9. Виготовлення кіоту для експонування та зберігання (створення кліматичних умов, захисту від механічних пошкоджень) копії фрагменту ікони «Христос – Учитель» кін. XIX – поч. XX століття [4, с. 10–11].

Отже, завдяки ретельності та старанності О. Колесової була не лише створена високоякісна копія фрагменту ікони великої художньої вартості, але й зафіксована методика створення копії з пізнього псевдовізантійського іконопису, розроблена старшим викладачем КТРТМ І. Сомик-Пономаренко.

3. Поетапність та особливості техніки виконання дипломної копії ікони «Богородиця з немовлям», кін XIX – поч. XX. ст.

Автором цього дослідження (студенткою 2 курсу магістратури В. Швець) для виконання дипломної копії було обрано ікону «Богородиця з немовлям», кін XIX – поч. XX ст. д., о., холодні емаль, гравіювання по левкасу, золочення на полімент, карбування по золоченню; 160x70 см; Білоцерківський

красзнавчий музей інв. № М-58, НАОМА 3166. Дипломна робота бакалавра А. Сердюкової (2018–2019 рр.).

Ікона є парною до попередньої, вони походять з одного іконостасного комплексу (на жаль, у музеї не зафіксовано, з якої саме церкви).

Техніка виконання: д., о., холодні емаль, гравіювання по левкасу, поталь на поліменті, карбування по поталі. Розмір копії: см.58,6x106 см (фрагмент – верхня частина). 2023–2024 рр.

Фрагмент обрано досить великий, він охоплює портрет Богородиці з Христом в повний зріст.

На іконі зображено Діву Марію, що тримає в руках Ісуса Христа. Живопис виконаний у багат шаровій техніці, з гладенькою поверхнею. Наявний підмальовок, моделювання і лесування. Весь живопис виконано дуже м'яко, завдяки чому лики виглядають ніжно і сприймаються оком легко і без напруження. На тлі різьблення та карбування левкасу, позолота протерта до поліменту

Поетапність виконання копії:

1. Спершу поверхню дошки було відшліфовано крупним наждачним папером і проклеєно 3% розчином желатину з дистильованою водою, таким чином дошку підготовлено до приклеювання паволоки. Ляне середньозернисте полотно для паволоки було попрано у воді кімнатної температури, висушено і наклеєно на дошку на 8% розчин желатину з дистильованою водою.

2. Нанесено 7% левкас у 4-5 шарів за допомогою шпателя. Після висихання його було зашліфовано наждачним папером – спочатку крупним, потім середнім і дрібним.

3. Перебито рисунок через натертий графітним олівцем папір з одного боку. Рисунок з ікони перебивався через прозору плівку. Після перенесення рисунку на левкас, його було уточнено твердим графітним олівцем з використанням лінійки в місцях складних візерунків, де це було необхідно.

4. По лініях рисунку було виконано різьблення по левкасу за допомогою різних інструментів. Спершу вирізалася основна лінія, потім було пропрацьовано візерунки інструментом, що залишає сліди, схожі на штрихи. Виконувалася імітація карбування за допомогою інструменту, що залишає слід у формі зірок, кулі та ромбу.

5. На поверхню левкасу нанесено шар 3% желатинового клею.

6. На ділянку, де має бути позолота, тонко нанесено червону акрилову фарбу фірми «Rosa» в три шари. Фарбу було розведено з водою в пропорції 1:2 для того, щоб вона рівномірно лягала. Проте, наносилася швидко та дуже обережно, аби не змити візерунок.

7. На поверхню, де має бути позолота, м'яким пензлем нанесено клей для поталі «Missone», водно-акриловий мордан. Перед наклеюванням поталі чекали 30 хв після нанесення клею.

8. Для наклеювання поталі використовували спеціальну подушечку, на яку обережно, тупо заточеним ножом, перекладалися листи поталі. Натертим парафіном файлом обережно бралися листи поталі і переносилися на проклеєні ділянки тла. Ватою листи обережно притискалися, після чого нею поталь вбивалася в заглибини у вигляді візерунків, поки решта поталі не почала відпадати. Також вона легко і обережно «вбивалася» за допомогою м'якого плаского синтетичного пензля. На пропущені невеличкі ділянки, де поталь не пристала, вона окремо докладалася.

9. На всю поверхню позолоти було нанесено шеллак м'яким синтетичним пласким пензлем.

10. Виконано підмальовок прозорими фарбами коричневих відтінків. Було використано марс жовтий та марс коричневий темний прозорий. Виконано тональний розбір ликів, з інтенсивністю в 2-3 рази світліше за кінцевий результат роботи.

11. Відмодельовано всі ділянки ликів замісами з використанням білила, що виконані світліше і холодніше за кінцевий результат оригіналу. У

прописках найтемніших і глибоких тіней білила не використовувалися, ці ділянки залишаються прозорими.

12. У декілька шарів виконувалися прозорі лесування. Для цього використовувалися такі фарби: індійська жовта, марс коричневий темний прозорий, марс жовтий. Спершу вони проводилися з метою досягти необхідного кольору, а потім – заглибити тіні, півтони та ділянки, де тону не вистачає, наближаючи максимально до оригіналу.

4. Копія з картини М.К. Пимоненка «Весілля в Київській губернії» 1891 р.

У 2021 році мною була виконана копія картини М. Пимоненка «Весілля в Київській губернії» 1891 року в Національному художньому музеї України з оригіналу (іл 5;6).

Копіювання в музеї має свою специфіку та певні особливості, студентам, що збираються копіювати з оригіналів, потрібно бути готовим до усіх умов та нюансів, які притаманні такому роду роботи. Дуже багато часу займають бюрократичні питання, а також не завжди є можливість потрапити в зал експозицій, тож потрібно бути готовими проявити гнучкість та терплячість.

Процес підготовки до копіювання відбувався наступним чином: спершу в академії було отримано письмовий дозвіл на копіювання в музеї, після чого працівники музею підготували перепустку для того, щоб я мала можливість приходити туди і знаходитися безкоштовно, коли час попередньо домовлено. Назначається відповідальний працівник з відділу фондів, з яким ведеться комунікація і який каже, в які дні і час можна прийти. Дзвінки можливі лише на міський номер. Важливо враховувати дні, коли зали експозицій відкриті, адже на вихідних, навіть якщо працівники музею присутні, зали спеціально для копіїстів ніхто не відкриватиме. Після того, як всі необхідні документи готові, отримується усний дозвіл на безкоштовну фотофіксацію твору у випадку, якщо в електронних архівах музею немає в наявності якісної репродукції. Фото було зроблено без спалаху (це заборонено) на професійний

фотоапарат. Після цього фотографії друкувалися в якісній поліграфії і звірялися з оригіналом. Довелося декілька разів їздити в музей, звіряти відтінки та передруковувати репродукції. На весь процес підготовки репродукцій та документів пішов місяць (червень). Роботу було виконано спершу за репродукціями і наприкінці потягом місяця я їздила в музей завершувати, дороблювати максимально точно і наближено до оригіналу.

Процес виконання і специфіка відтворення техніки Миколи Пимоненка:

Важливо враховувати, що заборонено робити копії розміру оригіналу, тому було замовлено лляне середньозернисте заґрунтоване полотно більшого розміру (на 5 см). Також при замовленні полотна потрібно бути готовим до несподіваних неприємностей, таких як неякісна натяжка або перекос підрамку. На жаль, в мене сталася така ситуація, тому довелося замовляти полотно вдруге. Друге полотно вже було надіслано в чудовому стані.

Спершу було перенесено рисунок за допомогою чорно-білої репродукції, що відповідає розміру полотна, перебито через копірку. Потім було виконано поліхромний підмальовок олійними фарбами на трійнику з максимальним наближенням кольорів до оригіналу. Підмальовок тут допомагає спростити роботу з наступними пастозними прописками, утворює проміжний тонкий шар, що покращує зв'язок між ґрунтом і фарбою, а також попереджає потьмяніння фарб та ймовірність, що ґрунт буде в себе вбирати зв'язувальне.

Другим етапом було виконання пастозних прописок 1 в 1. Для цього використовувалися здебільшого щетинні пензлі, котрі допомагали відразу імітувати оригінальну фактуру і напрямок мазків, та робити це доволі швидко. На картині багато фігур та деталей, тому робота велася переважно маленькими пензлями. Тільки в ділянках з небом велися прописки широкими щетинними пензлями. Приблизно 3 місяці регулярно раз на тиждень проводилася робота над копією в студії. В музеї майже не виконувалися прописки, в основному це була робота з лесуваннями, котрі мали ускладнити колір та посадити тон, а також наблизити відтінки копії до оригіналу, наскільки це можливо. Може здаватися, що лесування і ця техніка зовсім несумісні, проте, на даній роботі

вони виглядають цілком природньо, не псують, а лише збагачують загальний вигляд, не роблять з *alla prima* багатошаровий гладенький живопис, а візуально зістарюють картину, що додає ще більшої подібності до оригіналу та благородності.

Отже, копіювання в музеї з оригіналу – це дуже кропітка і складна праця, котра вимагає неабиякої витримки та терпіння, особливо, якщо для роботи обрано складну багатофігурну композицію. Краще обирати роботи, які можна виконати за місяць, адже час на копіювання в музеї дуже обмежений, а їздити туди і домовлятися досить непросто. Також краще писати від початку до кінця з оригіналу, а не з репродукцій, адже, насправді, буде дуже складно попасти в правильні відтінки і дороблювати, якщо репродукцію не вдасться відразу підігнати дуже точно до оригіналу. Моїм репродукціям не вистачало червоних відтінків і в результаті це вплинуло на весь хід роботи і значно ускладнило завдання.

В цілому, копіювання картини Миколи Пимоненка в музеї було чудовим і цікавим досвідом, який дав мені дуже багато нових вмій, значно вплинув на мою майстерність та авторську манеру. Копіювання – це один з найкращих способів вдосконалення своєї живописної майстерності та навичок, а нагода виконувати копії з оригіналів – безцінна.

Власний досвід та методика викладання копіювання

Я викладаю копіювання багатошарового живопису вже три роки. Розпочала цю діяльність, коли навчалася на третьому курсі і мала спочатку лише одного учня, якого готувала до вступу в НАОМА на реставрацію живопису. Хлопець вступив і зараз навчається на 3 курсі. Спочатку я викладала в приватній студії свого викладача рисунку і живопису в Боярці, потім у себе вдома в Києві, а в серпні 2023 року відкрила свою студію копіювання. Учні приходять з різною метою – хтось бажає покращити навички в живописі, хтось готується до вступу, а для когось це просто спосіб відволіктися і гарно провести час. Техніка живопису старих майстрів дуже

складна і містить багато прийомів та нюансів, які потрібно враховувати під час роботи. Може здаватися, що копіювати шедеври можуть лише люди, котрі вже мають певний досвід в академічному живописі і рисунку, проте я переконалася на власному досвіді, що дуже багато залежить від викладача, його техніки та вміння навчити. Насправді, людина, котра малювала востаннє в школі, також може з першого разу написати копію голландського натюрморту, якщо буде дотримуватися всіх рекомендацій і виконувати уважно кожен процес, не перескакуючи з однієї стадії на іншу. Варто зазначити, що дуже спрощується робота з рисунком, оскільки він переноситься. Це дозволяє більшому колу людей спробувати себе в цій техніці, оскільки робота виконується в основному з живописом.

Учні завжди починають з простішої роботи (іл.9; 11; 17). В залежності від досвіду людини в малюванні, підбирається робота, яка буде виконуватися першою. Якщо людина вже має досвід, то їй дається для копіювання простий голландський натюрморт, найчастіше це популярний «Натюрморт з фруктами» Яна ван Гейсума. Я даю учням простіші роботи для початку, тому що якісне копіювання завжди відбувається довго і якщо дати відразу великий голландський натюрморт, робота може тривати до півроку, людина втомиться і буде демотивована. Тож рівень складності робіт збільшується поступово, в залежності від готовності учнів.

Якщо в людини зовсім немає досвіду в малюванні, або дуже мало, вона може почати з простого натюрморту пізньої нідерландської художниці Емілі Прейер, оскільки на її роботах можна спробувати відразу багато кольорів, звикнути до властивостей фарб і того, як вони взаємодіють між собою. Також на її роботах можна навчитися прописувати предмети по-різному і передавати матеріальність за рахунок різниці фактури і товщини фарбового шару в різних ділянках, адже є як пастозні ділянки, так і гладенькі прозорі. Наступною роботою вже може бути більш монохромний натюрморт, на якому буде поставлена задача розвинути навичку бачити різні відтінки в одному кольорі і ускладнювати живопис.

Більш досвідчені учні копіюють голландські натюрморти або натюрморт іспанського художника Хуана де Сурбарана. Був досвід копіювання з моєї копії.

Хід роботи:

Заняття тривають по 4 години, проходять 1 раз на тиждень.

Коли учні вперше приходять, я розповідаю їм про голландський живопис, чим особлива ця техніка, чим корисне копіювання і про стадії робіт, які вони будуть проходити. Під час їхньої практичної роботи я продовжую усно пояснювати теорію, але дозовано, щоб не було перенавантаження і все засвоїлося. Якщо необхідно, я завжди повторюю важливу інформацію багато разів, щоб людина точно запам'ятала. Усний метод поєднується з наочним – на невеличких ділянках я показую, як виконується кожен прийом перед тим як людина робить сама. Якщо необхідно, показую ще раз. В межах кожного заняття я слідкую, щоб робота не була зіпсована, щоб не було допущено помилок, які заважатимуть нам далі вести роботу, або які вже неможливо буде виправити наступного разу. Робота над помилками проводиться кожного заняття. Саме це і є причиною, чому в кожного виходило виконати якісну копію.

Учні проходять такі стадії:

- Перенесення рисунку та уточнення олівцем.
- Підмальовок/Гризайль
- Моделювання
- Лесування
- Деталізація

Для того, щоб написати копію добре і при цьому не перенапружуватися, учень має рухатися поступово, мислити в межах одного етапу і не перестрибувати через стадії. Це основне правило, якого у мене всі дотримуються. Якщо виконується підмальовок, ми не переходимо до моделювання, поки його не завершено; поки виконуються моделювання, ми не робимо лесування тощо, оскільки це порушує поетапність роботи, збиває розуміння тональних і

кольорових співвідношень в межах етапу, а також створює ризик утворення бруду на роботі.

На етапі переведення рисунку важливо дуже точно його перенести, для багатьох це складно, хоча самотійно нічого будувати не потрібно. Протягом роботи важливо зберегти точність рисунку, це ключова задача, від якої залежить загальне сприйняття копії.

На етапі підмальовку важливо підібрати тон в залежності від основної тональності оригіналу і передати тональні співвідношення. Гризайль виконується прозорими коричневими фарбами на декілька тонів світліше кінцевого результату, оскільки має бути завчасно врахований простір для тональних навантажень під час моделювань та лесувань.

На етапі моделювань виконуються прописки предметів і фону з використанням різних кольорів та білила. Тут основні правила – писати світліше і холодніше (під лесування) і не заходити білилом в тінь. Іноді є винятки, коли ми прописуємо дуже світлі предмети, такі як персики, але в глибокі темні тіні ми ніколи не додаємо білило. Прописки спершу виконуються повністю без білил, наскільки це можливо, на цій стадії можна писати не дуже пастозно, потім додаються прописки з білилом в ділянках, де без них не обійтися. Таким чином утворюється різниця фактур, завдяки якій робота стає об'ємною і «живою». Простежується глибина в прозорих і тонко прописаних тінях, а ділянки світла виходять наперед за рахунок оптико-фізичної властивості білила відбивати світло.

Лесування виконуються тоненькими шарами, обов'язково прозорими фарбами. Тут використовуються як коричневі, так і інші кольори, головне, щоб вони були лесувальними. Варто слідкувати, щоб не утворилися «калюжі» - коли учні беруть забагато трійника і фарба тече.

Кожен шар має добре просихати.

Важливу роль відіграють матеріали. Учні працюють круглими м'якими синтетичними пензликами, великими плоскими можуть флейцувати. Палітри після кожного використання вимиваються до деревини, таким чином вони

завжди залишаються чистими і придатними для роботи з будь-якою стадією, будь то лесування чи моделювання. Адже для лесувань дуже важливо, щоб палітра була чистою і щоб фарба залишалася прозорою.

Перед початком роботи більш досвідчені учні можуть підготувати акрилову імприматуру – це прискорює роботу з тоном та перебиває небажану фактуру дрібнозернистого полотна.

Висновки до III Розділу

Сучасні художники, які відтворюють або імітують старовинні техніки, можуть використовувати різноманітні підходи та матеріали для наближення своїх робіт до стилю старих майстрів.

Художники-копіїсти, попри вивчення техніки оригіналу, нерідко використовують сучасні матеріали та техніки, але експериментують з їхнім використанням так, щоб створити враження старовинності. Це може включати в себе спеціальні обробки фарб, що імітують старі техніки або створюють відчуття старовинних матеріалів.

Важливо відзначити, що копіювання та імітація старовинних технік може бути формою вивчення та вдосконалення художньої майстерності, але також може включати творчі елементи, які дозволяють художникові виражати власний стиль. Дуже часто можна спостерігати, як художники-реставратори стають відомими митцями з впізнаваною манерою письма, адже під час копіювання студенти переймають техніку і манеру майстрів, чиї роботи вони обрали для навчання.

На кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА викладання техніки живопису та копіювання сприяє засвоєнню студентами-реставраторами основ техніки багат шарового олійного живопису, технік рельєфної обробки поверхні, шляхом поетапного виконання, дотримуючись певних правил на кожному етапі. Таким чином відбувається переосмислення

традицій станкового живопису і водночас – зростає розуміння мистецтва минулих часів, що є необхідним для майбутнього фахівця-реставратора.

ВИСНОВКИ

Копіювання становить важливу частину освіти й розвитку образотворчого мистецтва, що притаманне багатьом художнім культурам різних часів. Це, з одного боку, давній метод навчання певному виду мистецтва; це також спосіб відтворення творів мистецтва у матеріалі, а з іншого боку – це трудомісткий, але доволі ефективний шлях більш досконалого їх вивчення. Тому, не зважаючи на сучасні техніки дуже точного відтворення творів мистецтва, копіювання залишається важливою складовою світового мистецького процесу. Завдяки існуванню копіювання нерідко зберігається пам'ять про втрачені пам'ятки минулого.

Вивчення старовинних технік живопису, науково обґрунтоване й продумане копіювання творів станкового живопису є обов'язковою складовою освітніх програм усіх вищих навчальних закладів світу, де готують майбутніх реставраторів станкового живопису. Опанування матеріалами тих творів, які майбутній фахівець реставруватиме, вважають важливим для розуміння стану збереженості старовинних творів мистецтва – майбутніх об'єктів реставрації.

Знання про техніку виконання творів станкового живопису попередніх епох постійно уточнюються, тому не можна бути впевненим, що ті твердження, які ми зустрічаємо у давніших публікаціях, присвячених техніці живопису (навіть низки «класичних» і загальновідомих праць), є повністю достовірними. Сучасні методи дослідження творів станкового живопису змушують переглядати усталені уявлення про техніку живопису попередніх епох та конкретних майстрів.

На основі комплексного підходу, який об'єднує поглиблене вивчення твору станкового живопису (різноманітними лабораторними методами) та наступне його поетапне копіювання, виник новий підхід, який англійські дослідники й практики називають «реконструкцією» в сенсі якомога точнішого відтворення особливостей оригіналу, аж до використання тих самих художніх матеріалів, які доводиться виготовляти власноруч.

Поняття «копія-реконструкція» має інше значення – це відтворення пам'ятки у цілісному вигляді у нових матеріалах, на основі попередніх досліджень. Копії-реконструкції є важливою частиною стратегії збереження автентичності пам'яток, у тих випадках, коли втрати на них не відтворюються, самі пам'ятки музеєфікують, натомість їх замінюють копіями-реконструкціями для збереження первісного ансамблю.

Техніка виконання старовинних творів живопису нині може відтворюватися також за допомогою сучасних матеріалів, які не були відомі авторам оригіналів. У проєкті восьми копій-реконструкцій з фасаду Трапезної церкви Києво-Печерської лаври використання інакших, ніж у оригіналі, основи та техніки було викликано міркуваннями забезпечення незмінності фарб та гарної збереженості. Але найчастіше копіїсти використовують сучасні матеріали для прискорення або здешевлення процесу копіювання.

На кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва значна увага приділяється вивченню історичних технік станкового живопису – олійного й темперного. Сформована методика викладання, яка дає найкращий результат за умови дотримання правил виконання кожного етапу виконання копії – від підготовки основи, проклейки, ґрунту, підготовчого малюнку – до послідовного накладання фарбових шарів та покривного шару. Зразки кращих копій, виконаних студентами кафедри, є важливою складовою навчального процесу.

Список використаних джерел

1. Гавриленко, К. С. (2019). Орнаментальний декор вбрання святих в українських іконах доби бароко. // Могилянські читання. Збірник наукових праць. Київ: Фенікс, 138–144.
2. Гренберг Ю.И. Технологія станкового живопису М.: Изобразительное искусство. – 1982.
3. Киплик Д.И. Техніка живописи. М.-Л.: Искусство, 1950. 504 с.
4. Колесова О.С. Копіювання. Методика виконання копії фрагменту ікони «Христос-Учитель» кін. XIX – поч. XX ст. Київ, НАОМА, 2022 р. – 27 с.
5. Лоханько Ф. Малярські матеріали. Короткий курс технології малярських матеріалів. Харків-Київ, 1930. – 213 с.
6. Лоханько В.Ю. Художні матеріали і техніка живопису. - К.: Мистецтво, 1938. - 187 с.
7. Лоханько Ф.П., Флорова Т.І. Художні матеріали: Техніка живопису. – К.: Держ. видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР., 1960. – 142 с.
8. Оляніна С.В. Український іконостас: символічна структура та іконологія : монографія. – К. : АртЕк, 2019. – 400 с., іл.
9. Сланський Б. Техніка живопису. – М. : Видавництво Академії мистецтв СРСР, 1962. – 378 с.
10. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. – К. : «Мистецтво», 2009. – 304 с., іл.
11. Леонтовський А.М. Техніка олійного живопису. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва та художньої літератури, 1959. – 181 с.
12. Сомик-Пономаренко І.М. «Копіювання творів станкового живопису». Психологічні аспекти // Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти НАОМА, здобутки, інновації в контексті європейської інтеграції

- України: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, НАОМА, 11 – 12 березня 2019. – К.: КИТ, 2019. – С. 66–70.
- 13.Сомик-Пономаренко І. Методика золочення на полімент: історичні відомості та практичне застосування // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Випуск 16. – К. : НАОМА, 2009. С. 87–95.
- 14.Сомик-Пономаренко І. Спосіб збереження живописного твору як невід’ємного елемента архітектурного об’єкту, методом виконання копії-реконструкції // Тези доповідей Міжнародної наукової конференції «Сьомі Платонівські читання пам’яті академіка П. Білецького (1922-1998)», присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА (Київ, НАОМА, 23 листопада 2019 р.). – К.: Видавництво Людмила, 2020. - С.47-48.
- 15.Сомик-Пономаренко, І. М., Миколайчук, А. Р. (2020). Техніка рельєфного левкасу як стильоутворююча складова художнього твору: історичний контекст та сучасні інтерпретації. *Integration of New Knowledge, Research and Innovation Across Europe: Матеріали І Міжнародної Науково-практичної Конференції* (м. Київ, 23-25 квітня 2020 року), 176–180. http://www.dut.edu.ua/uploads/1_2027_64606816.pdf
- 16.Тимченко Т., Петліна Д. До витоків експертизи живопису в Україні. // Тексти культури: дослідження, інтерпретація: зб. наук. праць. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2017. – С. 127 – 154.
- 17.Тимченко Т. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (історія та методологія): навчальний посібник. – К. : НАКККиМ, 2017. – 120 с.
- 18.Титов М.Ф. Копіювання як засіб вивчення і збереження традицій і мови образотворчого мистецтва // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 1. – К.: УАМ. – 1994. – С. 45-46.

- 19.Титов М.Ф. Техніка багат шарового олійного живопису // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 8. – К.: УАМ. – 2001. – С. 75-85.
- 20.Титов М.Ф. Техніка і технологія темперного жовткового іконопису: Навчальний посібник. /Міністерство культури і мистецтв України; НАОМА. – К.: BONA MENTE, 2005. – 96 с.
- 21.Фейнберг Л.Е., Гренберг Ю.И. Секрети живопису старих майстрів. М.: М., 1989. 318 с.
- 22.Хребтенко М. С. Прийоми зображення інкарнату в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII — першої половини XVIII століття. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2019. № 2. С. 97–108.
- 23.Хребтенко М.С. Зображення одягу і атрибутів святих в іконописі Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. Art and design. 2020. №2 (10). С. 129–146.
- 24.Caspers, Charlotte & Seymour, Kate. A reconstruction of Maerten van Heemskerck's 'De Calvarieberg' (1543): Accuracy and Visual Interpretation. // Art, conservation and authenticities: material, concept, context: proceedings of the international conference held at the University of Glasgow, 12-14 September 2007. Hermens, Erma; and Fiske, Tina (Editors). Archetype Publications Ltd.
- 25.Kempski M. Making reconstructions at the Hamilton Kerr Institute / In artist' footsteps. The reconstruction of pigments and paintings: studies in honour of of Renate Woudhuysen-Keller / Ed. By Lucy Wrapson et al. – London: Archetype Publications, 2012. – P. 1 – 16.
- 26.Marchenko, A., Gaga-Sheremetieva, S., & Somyk-Ponomarenko, I. (2020). The project on the Museumification of Originals and Painting of Copies of Icons of the Church of St. Antony and Theodosius of Pechersk from Kyiv-Pechersk Lavra. *Research. Dilemmas. Solutions. The 12th Baltic States Triennial Conservators' Meeting.*, 492–494.

27. Stępień, Danuta. Kopia obrazu Martwa natura z homarem Nicolaesa van Geldera – problem artystyczny i warsztatowy. – Warszawa. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2018.
28. Somyk-Ponomarenko, I. (2020). Copying Artworks for Preserving the Entirety of Architectural Monuments in Ukraine. *Studies in Conservation*, 65(sup1), 307–310. <https://doi.org/10.1080/00393630.2020.1752422>
29. Solomon, S.J. The Practice of Oil Painting and of Drawing as Associated With It. 1911. London, Seeley and co. Ltd. 399 h. Електронний ресурс: <http://www.artgraphica.net/free-art-lessons/oil-painting-book/oil-painting-book.html>
30. Solomon, S.J. The Practice of Oil Painting and of Drawing as Associated With It... Part II. Methods of the old masters. Електронний ресурс: <http://www.artgraphica.net/free-art-lessons/oil-painting-book/painting-methods-of-the-old-masters.html>
31. <https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/operation-night-watch>
32. <https://www.instagram.com/ateliercambois?igsh=MWoya3AwaDJyamg1bw==> Інстаграм сторінка Тома Камбуа

Список ілюстрацій:

1. Швець В. «Натюрморт зі збивачем для шоколаду». Хуан де Сурбаран. Копія.
2. Швець В. Копія голландського натюрморту. Віллем ван Алст, «Натюрморт з виноградом і персиками».
3. Швець В. Копія голландського натюрморту. Віллем Кальф, «Натюрморт із чашею».
4. Швець В. Копія голландського натюрморту. Пітер Клас, «Трубки та жаровня».
5. Швець В. Копія М. Пимоненка «Весілля в київській губернії», 1891р, процес роботи в музеї.
6. Швець В. Копія М. Пимоненка «Весілля в київській губернії», 1891р.
7. Швець В. Копія портрету Павла 1.
8. Швець В. «Портрет молодого чоловіка» Тиціана. Копія.
9. Робота учня, 16 років, копія. Ян ван Гейсум, «Натюрморт з фруктами».
10. Копія учениці. Ян Давидс де Хем, «Натюрморт з келихом та устрицями».
11. Копія учениці (самостійна домашня робота). Рафаель Пил, «Натюрморт з персиком».
12. Копія Тома Камбуа. «Мона Ліза», Да Вінчі, фрагмент.
13. Копія Тома Камбуа, «Мона Ліза», Леонардо Да Вінчі.
14. Копія Тома Камбуа, Леонардо Да Вінчі.
15. Тома Камбуа поряд зі своєю копією.
16. Копія учениці. Віллем Кальф, «Натюрморт з чашею».
17. Перша копія учня, який раніше малював лише в школі. «Натюрморт із жовтим ірисом, тюльпаном-папугою, білою трояндою та комахами на виступі дерев'яного столу, Джейкоб Маррел» – фрагмент.
18. Учениця виконує процес моделювання на копії «Натюрморту з фруктами» Яна ван Гейсума.
19. Олександр Рослін «Портрет Великого Князя Павла Петровича».
20. 1. Дипломна копія Тараса Шмаленка, «Портрет Павла 1».
21. Невідомий художник «Портрет Павла 1», 1770-ті.

22. Ікона «Христос - Учитель» кінець ХІХ - початок ХХ століття.

23. Колесова О. Ікона «Христос-Учитель» кінець ХІХ – початок ХХ століття.

1.



2

2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



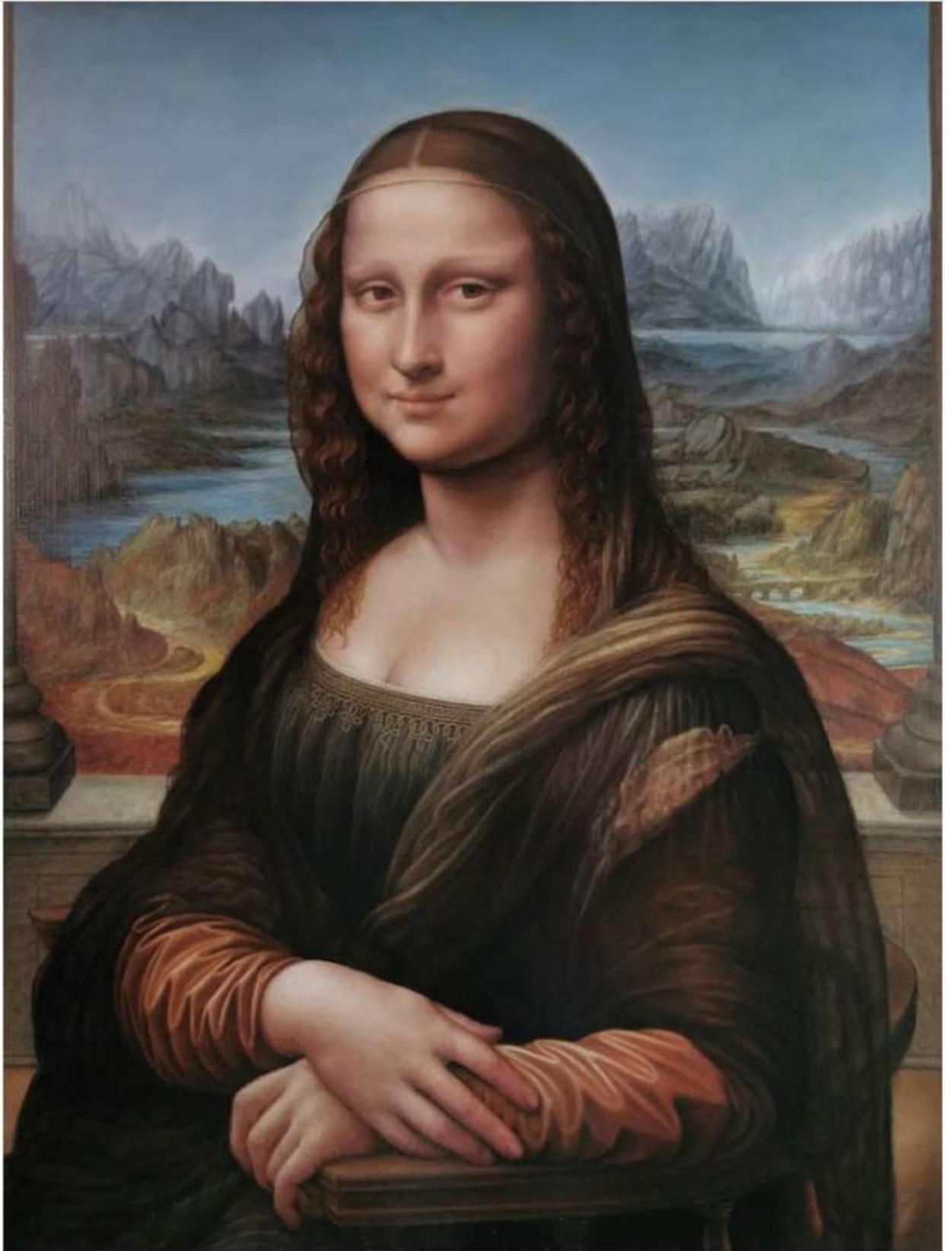
11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.



18.





21.



22.



